



Juan Cervera

Teoría y técnica teatral

Índice

Ámbito escénico
Escenografía
Vestuario
Efectos sonoros
La iluminación
La música escénica
Maquillaje
Las máscaras
La utilería
La ortofonía
La expresión en el teatro
Efectos especiales
Títeres y marionetas
Máquinas y trucos
Los ensayos
El texto dramático
La estructura dramática
Los géneros dramáticos
Dramatización de textos no dramáticos
Acotaciones y caracterización
Tendencias (I)
Los grupos juveniles de teatro

El movimiento de grupos
La dirección de actores
El teatro infantil: penas y gozos
El reparto de papeles
Estilos y tendencias (II)
La formación para el teatro
Estilos y tendencias (III)
Existencia del teatro infantil y juvenil

Ámbito escénico

El montaje de una obra dramática se realiza siempre en un ámbito escénico. El ámbito escénico, por tanto, consta del escenario donde actúan los cómicos y del espacio en que se sitúan los espectadores. Es evidente que ni el escenario tiene por qué ser del tipo convencional, o sea un espacio elevado cerrado por tres lados y abierto por la embocadura con su telón, ni el sitio destinado a los espectadores tiene que ser una sala con su patio de butacas y sus palcos.

Una obra puede montarse en la calle, en una plaza, en una sala de fiestas, en un restaurante, en un patio de vecindad, en una plaza de toros, o en el bosque bajo los árboles. En cualquier caso habrá que conseguir un lugar donde los actores puedan moverse libremente y otro, pegado a él, desde el que los espectadores puedan ver y oír sin dificultad.

Como consecuencia de estas variadas condiciones, en cada caso la puesta en escena adquirirá matices diversos.

Requisito indispensable es que cada ámbito escénico propicie que espectadores y actores tengan conciencia de estar viviendo, cada uno desde su posición y función, la representación conjuntamente. El teatro exige estos rasgos de directo y convivido. En esto se distingue del cine o de la televisión, donde no puede haber relación personal entre actores y público. El teatro es, pues, un espectáculo vivo y compartido.

Evolución del ámbito escénico

El ámbito escénico por antonomasia se sitúa en un teatro y ha ido cambiando con el tiempo. Los griegos crearon un tipo de ámbito escénico que luego, con algunas variaciones, heredaron los romanos. El teatro griego constaba de tres partes: la orquesta, la escena y el graderío. La orquesta (orkestra), situada en el centro, tenía forma semicircular y estaba destinada a los danzantes. Estaba cortada por la escena (skene) que consistía en un rectángulo alargado y angosto con uno o dos pisos cara al público que se levantaba como un palacio o templo. Entre la escena y la orquesta se situaba el proscenio, más bajo que la primera y más alto que

la segunda. En el proscenio representaban los actores.

El graderío (koilon) se extendía escalonado desde la orquesta hasta la cima. Estos teatros estaban emplazados en la falda de una colina para aprovechar el desnivel. Su cabida era grande y su acústica perfecta, como se puede comprobar todavía en el de Epidauro.

Teatros romanos se conservan algunos en España, como los de Mérida y Sagunto.

A la caída del Imperio Romano el teatro decayó. Sólo los bufones, histriones y mimos actuaban en las calles. Durante la Edad Media, no obstante, el teatro volvió a surgir en el interior de las iglesias cristianas. Luego, del templo salió a los atrios de las catedrales y a las plazas contiguas, creándose así otros ámbitos escénicos. Era el lugar preferido para las representaciones de los misterios. En el momento actual todavía se representa El misterio de Elche en el templo de Santa María de dicha ciudad.

Pero el teatro religioso también tuvo representaciones en las calles con escenarios repartidos a lo largo de un trayecto que actores y público recorrían juntos como en Viacrucis cuando se trataba de la Pasión, o en procesión en otras festividades religiosas. En algunas ciudades españolas los actores se desplazaban para estas representaciones en carros que les servían de escenario, como sucedía en la procesión del Corpus. Estos carros todavía ahora desfilan en la procesión del Corpus de Valencia, donde los llaman rocas.

Con el Renacimiento se pone de moda un teatro que se denomina caja italiana por lo que se refiere al escenario. Este escenario tiene forma de paralelepípedo rectángulo y su cara cercana al público se abre al levantar el telón. Así deja ver la representación que se desarrolla en su interior:

Un telar, sujeto al techo, permite cambiar los decorados, entre cuyos elementos destaca el telón de fondo, las bambalinas, situadas en lo alto y en posición horizontal, que ocultan el techo, y las patas, que son de tela como las bambalinas y cierran la visión por los lados. Las patas son móviles. A veces, en vez de patas se colocan los bastidores, que son rígidos y fijos en el suelo. Cuando alguien inoportunamente se asoma entre las patas o los bastidores, se dice que desafora.

La escena italiana del siglo XVI recurre a los decorados pintados y a la maquinaria complicada. Lope de Vega y Calderón en España y Shakespeare en Inglaterra buscan soluciones escénicas para su gran teatro.

En España se crean los corrales, construcciones especiales que igual podían ser patios de vecindad. El más famoso corral de comedias fue el de La Pacheca, en Madrid. En la actualidad se conserva todavía en buen estado y en uso el corral de Almagro, en la provincia de Ciudad Real. El escenario se adelantaba hacia el patio donde se colocaban de pie los espectadores de clase inferior, entre los cuales eran famosos los mosqueteros, temibles por sus alborotos. En los palcos laterales se situaban los espectadores socialmente más acomodados.

En Inglaterra la escena isabelina colocaba el escenario sobre un cuadro fijo adelantado hacia el público que lo rodeaba por los tres lados.

Tampoco tenía telón y el conjunto del ámbito escénico ofrecía imagen circular.

Con el tiempo estos teatros se fueron perfeccionando; enriquecieron de

comodidades las salas y dotaron de maquinaria más compleja los escenarios con el fin de conseguir rapidez y espectacularidad en las mutaciones de escena señaladas por los cambios de decorado.

Pero tantos esfuerzos e innovaciones llevaron a una conclusión: es imposible reproducir de forma realista todos los decorados exigidos por determinadas obras. Y además, innecesario.

Por consiguiente en la escena contemporánea se crean ámbitos escénicos que destacan a veces por su espectacularidad, que no por su realismo: teatros circulares con escenario en el centro, escenarios giratorios, plataformas móviles... Y también ámbitos escénicos sobrios, desnudos de escenografía, con sencillas cámaras negras o de otros colores o con cicloramas que permanecen fijos durante toda la representación. Elementos escenográficos muy simples, y maravillosas combinaciones de luces, de acuerdo con la puesta en escena, hacen revivir la magia de un teatro que no quiere engañar a nadie con apariencias de realidad, pero sí pretende seducir con efectos plásticos y visuales inesperados.

Escenografía

Una obra puede tener montaje realista-naturalista o un montaje irrealista. Pero, aun siendo fiel a estos principios, el escenógrafo tiene que comunicarle al público la sensación de novedad o sorpresa propias de la obra de arte.

Los decorados, en consecuencia, más que enmarcar el lugar de la acción, tienen que crear el espacio dramático y ser parte integrante de la representación. En consecuencia los problemas que se le presentan al escenógrafo están vinculados al montaje y al tratamiento que se dé a la obra.

En el plano realista-naturalista se requiere la ambientación, aunque no con visos de verosimilitud extrema, sino con un toque de creatividad. En el plano irrealista o teatralista el principal problema consiste en encontrar un decorado que en cada momento de la puesta en escena tenga funcionalidad para la creación del clima necesario. En realidad, ambos planos suelen entrecruzarse en el momento actual y no se excluyen rotundamente, sobre todo habida cuenta de los tonos de farsa crítica o simbolismo con que se tratan hoy en día los textos. Esto no sólo favorece al tratamiento, sino que ayuda para la puesta en escena en la que cada vez se huye más de la falsa sensación de verosimilitud.

Mutaciones de decorados

Hay dos procedimientos clásicos. Uno es el de mutaciones sucesivas por series de decorados que se tienen suspendidas de la parrilla y que se van cambiando cuando el momento lo requiere. El otro, el de escenario

giratorio que tiene sobre su plataforma montadas varias escenas que se suceden tras el giro impuesto a la misma. En ambos casos hay limitaciones y complicación, pese a las facilidades de cada sistema.

Hay otros sistemas:

El decorado permanente que parte de un decorado general válido para toda la obra. Por medio de elementos escenográficos tales como biombos, fermas..., se efectúan cambios parciales o acotaciones del espacio escénico, según lo exija el desarrollo de la acción. Así, con un decorado fijo y con elementos variables se consigue aproximación a la unidad de lugar y a la diversificación ambiental que requiera la puesta en escena.

El tabladillo llamado en inglés inset, que consiste en encajar un decorado de reducidas dimensiones dentro de otro mayor. El cambio se efectúa introduciendo o retirando los componentes del decorado menor, cosa que normalmente se realiza subiéndolo al telar.

El decorado simultáneo. Este sistema recuerda el de las Mansiones. Exige escenarios amplios en los que se montan por lo general tres decorados uno junto al otro para acciones que se desarrollan sucesivamente en ellos.

Pero también se cuenta con la posibilidad de unir dos de ellos o tal vez los tres, lo cual se resuelve mediante telones de separación de quita y pon llamados comodines. La delimitación del espacio escénico se refuerza a menudo mediante reflectores. A menudo los reflectores son los únicos recursos empleados para la delimitación del espacio escénico, haciendo caso omiso de los decorados.

Otros recursos

Hay otras fórmulas encaminadas a delimitar el espacio escénico que también se integran en la escenografía.

Los cortinajes, como el telón de fondo y de boca, las bambalinas, bastidores y patas. Con el uso exclusivo de cortinajes se crea la cámara cuyo interior se completa con elementos de utilería.

El ciclorama, que es una tela lisa, blanca o ligeramente azulada que rodea el escenario por el foro y continúa hacia los laterales. Se emplea cuando se quiere destacar la acción e intervenciones de los actores que cobran así limpieza y realce. Se usa mucho en teatro y en televisión como fondo de otros decorados que cubren de forma incompleta el espacio, y en este caso el ciclorama adquiere el significado de cielo u horizonte.

Los trastos son piezas de decorado que representan motivos diversos: rocas, árboles, ventanas, paredes... Muchas veces estos elementos están tan esquematizados que sólo representan sus líneas exteriores. Así una puerta será tan sólo su marco..., y los actores mimarán su acción tirando de imaginarias empuñaduras o moviendo sus inexistentes hojas... Los trastos suelen estar pendientes del telar.

Junto a estos elementos están las fermas que son piezas sueltas que se colocan en el suelo, tienen escasa altura y longitud variable. Toda parte de decorado rígido que no sean bastidores o techos es una ferma.

Uso de la escenografía

Aunque cada obra y cada puesta en escena tienen sus propias exigencias, hay algunas prácticas que conviene conocer:

- 1.º Los colores adquieren valor significativo. Los colores cálidos y alegres -rojo, amarillo, naranja- entonan perfectamente con la ambientación de la comedia; mientras que los colores fríos -verde, azul, violeta- son preferibles para el drama y la tragedia. El negro y el blanco se reservan para ocasiones solemnes. El gris, de por sí, da tono sombrío. En ocasiones el acierto cromático del decorado es tal que se convierte en elemento activo de la puesta en escena y a menudo actúa como antagonista.
- 2.º La mezcla de elementos plásticos y pictóricos resulta a menudo peligrosa por la presencia de componentes de dos o tres dimensiones, lo cual puede dar lugar a confusiones.
- 3.º El decorado pintado sobre papel ha caído en desuso. Se nota que es papel, por los dobleces, y acusa en exceso los portazos y movimientos entre bastidores. Ahora se prefieren los biombos cubiertos de tela o de chapa de madera prensada.
- 4.º Tanto en escenas de interiores como de exteriores el director busca apoyo para los actores en el mobiliario. Respecto a interiores no hay dificultad; pero en los exteriores las sillas y mesas tienen que ser sustituidas por rocas, montones de piedras, plataformas naturales. Hay que evitar en todo caso el amaneramiento y el caer en convencionalismos excesivamente patentes.
- 5.º La construcción de decorados armados debe prever no sólo los aspectos artísticos y de estilo, sino los aspectos prácticos: accesos para entradas y salidas, traslado y paso del mobiliario. El conjunto ha de ser practicable.
- 6.º Puestas en escena dinámica echan mano de trastos y utilería que quitan y ponen a la vista del público pajes, mimos, duendes o los propios actores en un alarde de agilidad y de juego. Así la escena se compone y descompone cuantas veces sea necesario, y el espectáculo cobra frescura y naturalidad dentro de los estilos más irrealistas. Es lógico que cuantos intervengan en estas funciones cara al público han de estar convencidos de que están actuando y el proceder con ligereza y mesura da a la acción un atractivo especial.

Vestuario

La evolución del vestuario en el teatro no es paralela a su desarrollo en la vida ordinaria. Hay que pensar que el vestuario forma parte del arte

dramático y es consecuencia de su convención.

En el teatro griego el vestuario tenía valor ritual. Así, en la tragedia, además de máscaras, usaban largas túnicas sacerdotales y los antiguos trajes jónicos. Gradualmente cada personaje fue adoptando vestuario peculiar y caracterizador y se calzaba coturnos. En la Comedia Antigua los trajes eran grotescos y los pájaros y otros animales se caracterizaban con accesorios tales como cabezas, colas, alas... En la Comedia Nueva, más naturalista, usaban trajes más parecidos a los corrientes, y los personajes se distinguían por los colores.

En el teatro romano la convención en el vestuario fue parecida a la griega, aunque con aproximación a los trajes griegos en las comedias de Plauto y Terencio.

En las representaciones de misterios y milagros medievales el vestuario fue creciendo en importancia, especialmente hacia el final de la Edad Media. Se mezclaban ornamentos sacerdotales para personajes bíblicos con atuendos contemporáneos para el pueblo. En las moralidades se recurría a la fantasía para caracterizar a los personajes alegóricos.

En el Renacimiento se recurre también al vestuario contemporáneo pero con variaciones fantásticas en los accesorios. El teatro del Siglo de Oro y el isabelino aportan poco en este sentido, salvo la fijación de atuendos estereotipados que responden a convencionalismos que alternan el anacronismo con la fantasía, pero con cierta base en la realidad, tanto en lo histórico como en lo contemporáneo. De esta forma el vestuario se convierte en tópico que ayuda al público a reconocer a los personajes como entes de teatro.

La Commedia dell'arte abunda en esta tendencia al estereotipar atuendos característicos para personajes también estereotipados, con caracteres y personalidad bien definidos.

El naturalismo triunfante en el siglo XIX busca que el vestuario acredite al individuo para situarlo cronológicamente. Se pretende, como en todo el teatro del momento, alcanzar la verdad objetiva e histórica.

En el momento actual el vestuario está condicionado por varios principios:

1.º El vestuario guarda relación con la función social del personaje.

Pero, para no caer en el tópico y en el estereotipo, el figurinista ha de estudiar la obra y el personaje en ella.

2.º El vestuario está en relación estrecha con el carácter del personaje.

En consecuencia el corte y el color han de estar orientados a la aportación de matices que completen la definición psicológica del personaje que el autor a menudo realza mediante actitudes y pormenores.

Así el vestuario se aleja de su función real para incorporarse al convencionalismo teatral. Actitudes como vanidad, arrogancia, crueldad, sordidez o por el contrario amabilidad, comprensión, jovialidad, bondad se tienen que reflejar en el vestuario mediante pormenores que no pasarán inadvertidos del público.

3.º El simbolismo de los colores varía según los lugares y las épocas. En esto el teatro coincide con las modas de la vida. De todas formas el blanco, el negro, los colores chillones o los grises tienen significados precisos. Aunque no haya claves exactas y duraderas, puede decirse que el empleo del color está en función:

-del tema y su tratamiento en escena,

- de la escenografía y los juegos de luces
- de las culturas originales.

4.º Los figurines están al servicio del teatro y no de una exposición de moda contemporánea o retrospectiva. Su valor no es histórico, sino dramático. Por tanto deben destacarse las líneas fundamentales y prescindir de detalles insignificantes o engorrosos.

5.º La tendencia desmitificadora actual, derivada en gran parte del teatro épico, permite juegos tales como presentarse los actores con sus vestidos de calle -o con mallas negras- y, cara al público, tocarse con atuendos o complementos que caractericen a sus respectivos personajes en distintas situaciones. Este sistema exige puesta en escena acorde. Pero debe tenerse en cuenta que la supresión del vestuario de época en determinadas obras, lejos de acercarlas al público, obliga a los actores a mayores esfuerzos interpretativos. Este fenómeno es opuesto al de adaptación de textos clásicos en los que a veces pueden suprimirse descripciones ambientales cuando son reemplazadas por la escenografía con más posibilidades que las de su época.

Observaciones generales

Cualquiera que sea el estilo adoptado para el vestuario, conviene recordar desde el punto de vista práctico:

- La calidad del vestuario en el teatro nada tiene que ver con la del natural al que representa. Lo importante no es lo que sea o valga un vestuario, sino lo que parezca. Se busca, por tanto, conseguir determinados efectos ante el público y para ello se cuenta con la colaboración de luces y decorados, y no debe olvidarse la distancia a la que ha de ser contemplado el vestuario. Así, por ejemplo, la tarlatana, en escena, es mejor encaje que el encaje mismo.
- Lo mismo hay que recordar para aditamentos relacionados con el vestuario como cascos, escudos, espadas, zapatos, en los que cuenta más el parecer que el ser. Armaduras auténticas y cotas de malla dificultan los movimientos. Por tanto debe recurrirse al cartón y a la arpillera con purpurina.
- Los colores del vestuario han de ser más vivos que los del decorado para que destaquen los personajes. En la composición de la escena y en la disposición de los grupos han de evitarse disonancias y repeticiones no intencionadas. Por el contrario pueden conseguirse composiciones realmente interesantes aprovechando la movilidad de personajes y de grupos.
- Las figuras secundarias no deben destacar por el vestuario ni por los accesorios. La puesta en escena no puede convertirse en una exhibición de elegancia en el vestir.
- Cualquier enciclopedia o diccionario le pueden proporcionar ideas al figurinista para trajes de época o exóticos. Pero estos modelos sólo han de tomarse como punto de partida. La fantasía, la funcionalidad y la idea de estar sirviendo a la obra dramática harán el resto.
- Hay que prever siempre un ensayo especial para el vestuario. No deben dejarse detalles pendientes para el día del estreno. Es muy importante que

los actores se muevan con naturalidad con su nuevo vestuario, así como hay que contar con los efectos de la iluminación sobre el vestuario.

-El corte o el color del vestuario pueden acentuar determinados defectos de los actores o disimularlos. El figurinista debe estar de acuerdo con el director para obtener el máximo rendimiento.

-En el teatro infantil es frecuente el uso de vestuario convencionalmente distante que no corresponde a ninguna época determinada. En estos casos hay que buscar la unidad del conjunto y evitar los anacronismos patentes. Y, aunque la puesta en escena sea realista, hay que buscar que los actores se distingan del público por el vestuario.

Efectos sonoros

Llamamos efectos sonoros a ciertos ruidos que se incluyen en la representación independientemente de la música.

Los hay de dos clases:

-Los que pretenden dar sensación de realidad, como el golpe de una puerta al cerrarse violentamente, la lluvia que cae fuera, el motor de un coche que se acerca, los ladridos de un perro...

-Los que no pretenden dar sensación de realidad, sino que buscan llamar la atención sobre lo que sucede, provocar risa, producir contrastes...

Evidentemente el tratamiento es distinto para cada uno de los grupos citados.

Antiguamente para todos ellos, y especialmente para los primeros, se contaba con especialistas que actuaban entre bastidores. El especialista, con imitaciones vocales o con el manejo de determinados instrumentos, o simples artefactos, conseguía reproducir pasos, galopes de caballos, trinos de pájaros, maullidos de gatos, llegada o partida de carruajes, retumbar de truenos y una infinidad de efectos sonoros especiales.

Ahora, por lo general, todos estos efectos van grabados en cinta magnetofónica y en la pista correspondiente. Su colocación ordenada, junto a la música, constituye una banda sonora que maneja hábilmente el regidor o algún traspunte que cuida del magnetófono. En la actualidad existen discos con todos estos efectos y otros muchos. Ya no hacen falta los secretos de los iniciados. Se toman directamente del disco y se ordenan en la cinta.

No obstante es bueno imaginar cómo se consiguen tales efectos, por lo que ello pueda suponer de creatividad y porque sugieren otros a lo mejor no recogidos en los discos. Por supuesto que hay que tener en cuenta que las grabaciones de los sonidos naturales no sirven. Hay que crear los efectos a partir de las acciones que se indican. Así el grado de verosimilitud es mayor. Se realiza la acción ante el micrófono con el fin de graduar el volumen y grabar el efecto.

Crepitar de fuego

Estrujar papel de celofán o papel de aluminio fino junto al micrófono.

Lluvia

Hacer rodar quince o veinte guisantes secos en uno u otro sentido sobre una criba o tela metálica tupida. Para el chaparrón, utilizar garbanzos. Colocar el micrófono bajo la criba.

Viento

Frotar seda o nilón sobre madera pulida. El rugido del viento es proporcional a la presión de la seda.

Tormenta

Sacudir una hoja de chapa a algunos metros del micrófono.

Olas

Agitar con la mano el agua de una gran fuente o bañera de forma que golpee ligeramente los bordes del recipiente.

Resaca

Pasar en sentido contrario dos cepillos de grama sobre un pedazo de chapa alargada.

Bote a remo

Introducir dos tablillas en el agua a ritmo de remo, mientras con el mismo ritmo se dejan chirriar los goznes de una puerta.

Sirena de barco

Soplar dentro de una botella con agua. Cuanta menos agua contenga, más bajo será el tono.

Locomotora

Frotar dos tablillas recubiertas con papel de lija. Frotar un cepillo metálico sobre una tabla sin cepillar.

Cascos de caballo

Golpear una contra otra dos medias cáscaras de nuez o de coco. Golpear contra el suelo pelotas de goma partidas por la mitad.

Pasos

En el bosque: Estrujar cintas magnetofónicas inservibles al ritmo de pasos.

En la nieve: Llenar una sopera de «maizena», almidón o fécula, y «andar» por encima con un vaso.

O, también, pellizcar fuerte y regularmente en un saquito lleno de harina de patatas. El saquito tiene que estar cerca del micrófono.

Esquiar

Deslizar una tablilla de chapa por encima de una alfombra o una manta.

Avión de reacción

Se pone un secador de cabellos delante del micrófono y se disminuye o aumenta el sonido con un pedazo de cartulina.

Disparo de pistola

Golpe seco sobre la mesa con la parte plana de una regla. También puede utilizarse una pistola detonadora.

Ametralladora

Utilizar una rana de juguete.

Teléfono

Hablar dentro de un vaso de plástico o de un recipiente de arcilla de tamaño pequeño. Fijar la orientación respecto a la boca.

Cristal que se rompe

Dejar caer al suelo láminas de aluminio o de hojalata.

Para los efectos no realistas se puede contar con instrumentos de música de viento o de percusión. O bien se emplean cacharros que produzcan ruidos

grotescos, llamativos, etc...

De todas formas hay que tener en cuenta que nunca hay que dar la impresión de querer producir un efecto realista y no poder conseguirlo; en estos casos es mejor no intentarlo y echar mano de efectos no realistas totalmente convencionales, como pueden ser los producidos con golpes de tambor o de batería, con unas notas o acordes de piano o con alguna musiquilla parlante, cuando haya que repetir los efectos en circunstancias parecidas.

Siempre será preferible insinuar y dejar volar la imaginación que fatigar al espectador con recursos constantes y poco conseguidos.

La iluminación

La iluminación de la escena debe considerarse bajo dos aspectos: técnico y artístico.

La mayor parte de las veces el director indicará al experto, electricista, los efectos que quiere conseguir y éste los realizará. Está claro que el director novel en contacto con el técnico irá adquiriendo conocimientos y descubriendo nuevas posibilidades.

La incorporación al teatro de los focos eléctricos con su gran potencia iluminadora puso de relieve algunos defectos y riesgos de los decorados, lo que provocó la reforma de la escenografía y, por otra parte, sugirió la idea de crear otra muy simple con la luz como base. De acuerdo con esta posibilidad la iluminación cobra una importancia determinante en muchos casos.

Variaciones de color e intensidad, gradaciones y tonalidades unidas a la facilidad y flexibilidad en el manejo de los focos luminosos llevaron desde la idea primitiva de imitar a la naturaleza a posteriores convenciones en las que se reflejan y apoyan nuevos caminos teatrales lejos de la realidad.

La luz, así empleada, permitirá la modulación plástica del conjunto, el aislamiento de un actor o de un objeto, y la creación de distintos espacios dramáticos en el escenario, con mutaciones rápidas y fáciles, dentro de las nuevas convenciones que para nada tendrán que recurrir al engorroso cambio de decorados.

En escenas de danza o de fantasía, sobre todo, la iluminación cobra posibilidades de profundidad, ductilidad y creación al aumentar, sin límite, los matices y recursos embellecedores.

Instrumental de iluminación

El sistema de iluminación para la escena ha cambiado mucho y en cada obra y en cada puesta en escena puede plantearse de forma distinta. Pero existen algunos elementos que es conveniente conocer.

La batería es un conjunto de focos pequeños que ha ocupado el lugar de las candilejas. Estas se colocaban antes en el proscenio mirando hacia

adentro, pero tenían el riesgo de crear sombras con facilidad.

Las diablitas y varales están suspendidas entre bambalinas, las primeras, y entre rompimientos, los segundos. Baterías, diablitas y varales suelen contar con tres colores alternados, blanco, rojo y azul, que se emplean para luz difusa.

Los reflectores o proyectores poseen mayor variedad de colores (rosa, ámbar, azul acero, verde), y, gracias al empleo de micas o talcos que se interponen en el haz de luz, van variando. La mayor parte de los reflectores están situados en la sala y a cierta altura con el fin de evitar sombras de los actores sobre el decorado.

La primera diablita está colgada junto al telón de boca, lo más bajo posible, pero de forma que sea invisible. Por lo general sobre ella o en el puente que se encuentra encima de la misma, se instalan reflectores para iluminar las caras de los actores y las distintas áreas.

Los reflectores para seguir a los actores se manejan desde el puente. El uso de cañones y otros focos luminosos de luz dirigida debe estudiarse en cada caso de acuerdo con los efectos artísticos apetecidos. Hay que iluminar suficientemente a los actores, pero sin destruir el ambiente creado por el resto del decorado. Por eso se prefiere ahora que la luz proceda desde arriba y las candilejas se han sustituido por proyectores instalados en la sala.

Existen instrumentos de proyección que hábilmente empleados logran producir efectos espectaculares como relámpagos, estrellas, tempestades... Esto depende en gran manera de la habilidad del iluminador.

La iluminación, en su conjunto, se maneja desde un cuadro de luces. Por medio de resistencias se regula la intensidad de todos los instrumentos de iluminación. La precisión y oportunidad son fundamentales.

La iluminación en la práctica

En la actualidad la iluminación admite gran flexibilidad en la instalación y mayor precisión y posibilidades expresivas en su manejo, hasta el punto de convertirse en pieza clave de la puesta en escena.

Sin embargo hay unas cuantas prácticas que conviene recordar porque, avaladas por la experiencia, casi tienen fuerza de ley:

1.º Hay que iluminar a los actores, no a los decorados, especialmente cuando éstos son pintados.

2.º Hay que evitar el exceso de luz sobre decorados corpóreos como columnas o árboles, porque quedan aplanados.

3.º La luz debe proceder desde arriba, nunca desde abajo.

4.º La luz tiene que secundar la acción con los cambios de tono que sean necesarios, pero éstos nunca han de ser bruscos, sino suaves.

5.º Los colores de los reflectores que iluminan en una dirección suelen ser de tonos calientes (rosa, ámbar, rojo), mientras que los que lo hacen en sentido contrario han de ser fríos (azul, verde).

6.º El público tiene que ver con comodidad y fácilmente a los actores,

incluso en escenas nocturnas. La escena totalmente oscura no se admite y la oscuridad prolongada cansa al espectador. Lo mejor es, cuando así lo exija la obra, empezar la escena con la oscuridad requerida e ir aumentando luego paulatinamente la iluminación hasta conseguir un tono que, sin ser infiel a lo prescrito por la situación, resulte agradable.

7.º Anteriormente se tenía mucho cuidado, sobre todo en las puestas en escena naturalistas, de esconder los aparatos de iluminación y de proyección. Ahora la costumbre ha cambiado mucho sobre el particular y la mayor parte de los focos se coloca en posición visible y, a veces, forma parte del propio decorado dentro de la nueva convención.

8.º El recurso de la llamada luz negra suele ser muy adecuado para producir escenas convencionales de fantasía en las que se mueven por escena flores, monstruos, máquinas, robots... El uso de la luz negra no es difícil y hay espectáculos que se basan precisamente en ella. Pero hay que combinar bien los colores fluorescentes y colocar los tubos en la posición conveniente.

Si se emplea la luz negra, por ejemplo, tan sólo para una escena dentro de una obra, habrá que evitar los cambios bruscos para impedir impresiones fuertes de miedo o terror. Se puede producir sorpresa sin llegar a tales extremos. Este procedimiento es muy grato para intervenciones de carácter fantástico, movimientos mágicos y de ensueño.

Dada la perfección técnica con que se usan todos estos recursos en el cine y la televisión, incluidos los dibujos animados, en el teatro más que competir con estos medios hay que buscar crear situaciones propias.

La música escénica

El teatro español tiene una vigorosa tradición en cuanto al empleo de la música. Pero al decir esto no nos referimos al teatro musical, como pueden ser la ópera, la zarzuela, la revista o el musical, sino al uso que de la música se hace en la comedia o el drama, como sucede en Juan del Encina, Lope de Vega o Calderón, por no citar más ejemplos.

En este teatro hay que distinguir dos tipos de música:

-la que forma parte de la acción, preferentemente bajo la forma de canto o danza;

-la música incidental, que subraya la acción y proporciona los fondos musicales. Los fondos musicales pueden darse para llenar puntos muertos en el desarrollo de la acción, con lo cual se puede insinuar transición en el tiempo o cambio de orientación en la acción. La música aporta así un valor significativo al conjunto. Pero los fondos musicales a menudo, de forma incidental, refuerzan la palabra o subrayan la acción y contribuyen a crear ambiente dramático con recursos sonoros, que, en el caso de musiquillas parlantes y de motivos guía, adquieren ocasionalmente valor conceptual.

La musiquilla parlante tiene la virtud de aparecer en momentos similares de la acción, y así se pone de manifiesto algún significado poco claro de

lo que sucede.

La música inserta en la acción, particularmente el canto, debe formar parte de la acción misma para que no parezca un añadido postizo. Lope de Vega fue maestro en esto, igual que la habilidad para extraer el argumento entero de una obra de una coplilla popular.

En cuanto a la música incidental, hay que procurar que sea neutra; es decir, que no evoque otras obras u otras acciones, pues entonces tomaría carácter divergente y perjudicaría el desarrollo de la obra a la que pretende servir. Para la música incidental es preferible componer sencillas melodías originales que servirse de música grabada y conocida. La nueva tendrá, por lo menos, el mérito de no dispersar la mente del espectador.

Con frecuencia la música concreta será muy valiosa para ilustraciones de todo tipo, en particular para el teatro contemporáneo.

En los montajes realistas y naturalistas la presencia de la música, tanto grabada como viva, está condicionada a recursos sobradamente conocidos: el tocadiscos o aparato de radio en escena, o en la casa del vecino, el transistor del transeúnte callejero, etc. Son motivaciones que no hacen ninguna falta para otros montajes más irrealistas, como puede ser el teatro épico, donde los músicos ni siquiera tienen que esconderse en la orquesta. Están visibles, a veces en el mismo escenario, y actúan como si fueran un grupo de actores.

En el teatro épico, muy especialmente, el empleo de la música y del canto requiere un estudio concreto para cada obra, puesto que la música aquí no se emplea para embellecer o para acompañar neutralmente la acción sino todo lo contrario.

Entre aficionados está bastante extendida la costumbre de representar obras conocidas, preferentemente musicales, con sonido pregrabado, incluso las voces. Aunque a veces se consigan verdaderos alardes de habilidad, sobre todo en programas de televisión, creemos que no es procedimiento recomendable entre aficionados y grupos no profesionales, donde se buscan representaciones más frescas y menos trucadas. Lo importante en estos grupos, y más todavía en el teatro representado por niños, no es el resultado brillante, sino el ejercicio de la actuación en público, que debe lograrse lo mejor posible, ciertamente, pero con recursos propios. En cuanto a la costumbre de grabar los acompañamientos y la música incidental, así como los efectos sonoros, parece una ayuda sin la cual muchos grupos no podrían actuar, por no disponer de músicos intérpretes. Con todo debe hacerse con ajuste y dignidad.

La música en el teatro infantil

El empleo de la música viva y directa en el teatro infantil nos parece uno de los recursos más acertados, tanto si se trata de canciones populares insertas en la acción, como si son canciones creadas para la misma obra. Lo dicho apunta al teatro representado por niños y al teatro para niños interpretado por adultos.

Incluso resulta fácil que, a partir de estas canciones, se elabore la

música incidental para subrayar la acción. Esto se puede conseguir aislando algunas frases musicales de la canción y colocándolas en el momento oportuno. O puede recurrirse a variaciones y glosas de las mismas. Si los niños son capaces de interpretar este material con instrumentos escolares -flautas, metalófonos, xilófonos, carillones- se crea un clima de sencillez y de ingenuidad que supera las ventajas de las cintas y de los magnetófonos.

La participación de los niños, por supuesto cuidada y adecuada, es siempre más valiosa que la exactitud y perfección que proporcionan los procedimientos de reproducción electrónica.

Resultan muy útiles los instrumentos de percusión mediante los cuales se pueden colocar notas sueltas para ilustrar la acción. Para esto sirven tanto los de sonido determinado como los de sonido indeterminado: cajas chinas, triángulo, panderos, sonajas... Y algunos de estos son excelentes auxiliares para conseguir efectos sonoros auxiliares.

La presencia de la danza en la escena también ha de cuidarse, sobre todo cuando es interpretada por niños. La danza debe estar sujeta a la acción y no debe restar importancia a ésta. Ni siquiera ha de romperse el ritmo y la proporción cuando la danza aparezca al final de la representación. No hay que olvidar que la acción dramática es lo fundamental, y la danza, en este caso, no es más que un recurso.

El difícil ajuste que requiere la danza en la escena no se logrará fácilmente sin ejercicio previo. Por eso conviene advertir que en el caso del teatro infantil, representado por niños en edad escolar, más que insistir en el ensayo exhaustivo de la danza propuesta, ésta debe prepararse de forma remota mediante la práctica de la dramatización y más concretamente de la dramatización de canciones, ejercicio muy provechoso que puede practicarse desde preescolar.

Téngase en cuenta que la danza forma parte de la acción, por consiguiente los danzantes no pierden por ello la condición de actores que están actuando conforme al plan dramático y al tratamiento propuesto. El gesto y la expresión corporal en su conjunto tienen que hacerse eco de esta circunstancia, de lo contrario se rompe la unidad, y no hay cosa peor para un espectáculo teatral que la necesidad de preguntarse el espectador en qué fase de la representación se encuentra por haber perdido la noción de lo que sucedía anteriormente a la danza.

En cuanto a la proporción es mejor dejar al espectador con ganas de seguir viendo la danza que dejarlo harto por cansancio e inoportunidad.

Maquillaje

Las funciones del maquillaje hay que relacionarlas con las de la máscara. El maquillaje a menudo se ha considerado como una máscara que se aplica directamente sobre la piel. Y tanto el maquillaje como la máscara desempeñan un papel importante en el teatro grecolatino en la antigüedad y en el teatro chino y japonés actualmente.

En el teatro renacentista el maquillaje se usaba para caracterizaciones especiales -ángeles, demonios, aparecidos...-, pero raramente en papeles corrientes, salvo cuando los niños encarnaban personajes femeninos. Los otros recursos de caracterización -barbas, pelucas, falsas narices- se empleaban normalmente. Lo mismo cabe decir de la pintura para simular cicatrices, heridas o arrugas. Esto sucedía habitualmente en las representaciones con luz natural. Pero en las representaciones con luz artificial el uso del maquillaje no se incrementó rápidamente, salvo en el caso de las actrices que usaban los mismos recursos que fuera de la escena.

Normas generales

- 1.º En el caso más sencillo, el maquillaje ha de tender a destacar los rasgos del actor que, con la distancia y bajo la luz de los focos pierden visibilidad. Pero maquillaje y máscaras necesitan de estudios minuciosos cuando persiguen finalidad artística y se colocan al servicio de la creación e interpretación de caracteres y clima. En cada caso tendrán que estar de acuerdo con los convencionalismos propios del estilo.
- 2.º Al igual que el vestuario, el maquillaje proporciona al espectador la primera impresión sobre el personaje: época, edad, nacionalidad, condición social. Por consiguiente hay que intentar que estos rasgos aparezcan claros, pero sin caer en tópicos. Pero hay que recordar que junto a estos elementos caracterizadores de naturaleza plástica -vestuario y maquillaje- están la palabra, el gesto, la música y el ritmo y el comportamiento general del actor. Debe procurarse la coordinación.
- 3.º El uso de postizos -cejas, patillas, pelucas, calvas, barbas...- contribuye a la caracterización. Pero deben emplearse con tino y mesura para no caer en la mascarada. Téngase muy en cuenta en el teatro infantil.
- 4.º El maquillaje tanto colabora a eliminar defectos como a destacarlos. Por tanto debe tenerse en cuenta no sólo la imagen que se quiere crear, sino los rasgos personales del actor que se toman como punto de partida.
- 5.º Las condiciones del local y de la iluminación son determinantes. Un teatro de reducidas dimensiones impone uso discreto del maquillaje; mientras que los de grandes dimensiones piden que se acentúen los rasgos para que se perciban como normales.
- 6.º Cada obra, cada escuela interpretativa, cada tratamiento tienen sus exigencias propias en maquillaje y brindan a la vez soluciones distintas a los problemas planteados.

Aplicación del maquillaje

Los actores, para maquillarse, han de presentarse afeitados no mucho antes, y las actrices con el cutis limpio de colorete y polvos. Primero se

les aplica a la cara y al cuello un crema limpiadora. Después se aplica el color de base escogido según las características del personaje y las condiciones de iluminación del teatro. Esta base se extiende suave y uniforme por cuello y orejas hasta la línea de nacimiento del pelo, para evitar que un corte brusco en el maquillaje dé la sensación de careta. No hay que cubrir con maquillaje las zonas que han de llevar postizos, como bigote y barbas.

Sobre el color de base se aplican los diversos trazos que modifican el rostro en busca de la expresión apetecida. Para ello se emplean lápices especiales de maquillaje, aunque se pueden usar también pinturas de cera o de pastel. Pero hay que asegurarse de la calidad del material empleado por las consecuencias que puede tener para el cutis.

Para desmaquillarse no hay que emplear agua y jabón, sino cubrir el rostro con una capa de crema limpiadora (vaselina) que se restriega con toallas de papel. A menudo la crema limpiadora ha de aplicarse dos y tres veces. Si el actor ha de usar barba, ésta debe colocarse después de aplicado el maquillaje. Dado que ciertos cutis absorben mucho el maquillaje y que otros transpiran con facilidad, habrá que retocar el maquillaje del actor después de cada acto.

Rasgos fundamentales

Tanto en las máscaras como en el maquillaje hay algunos rasgos determinantes. Así, los que apuntan hacia arriba -cejas arqueadas, comisura de los labios levantada- indican alegría. Mientras que los que apuntan hacia abajo -cejas caídas por los lados, labios caídos por los extremos- indican tristeza.

La combinación de estos y otros rasgos puede dar lugar a expresiones muy variadas que hay que conocer.

En el maquillaje de mimo es fundamental que todo el rostro quede cubierto de blanco, que se creen unas cejas exageradamente grandes por encima de las normales (que quedarán tapadas por el blanco) y que se cierre el triángulo de las cejas con la lágrima en negro también con el fin de enmarcar bien el ojo.

Colores convencionales

Para todo el conjunto del maquillaje hay una serie de colores a los que convencionalmente en el teatro occidental se les da unos valores generalmente aceptados.

Soberbia: amarillento.

Gula: colorado.

Timidez: blanco azafranado.
Envidia: blanco pálido.
Prudencia: blanco rosado.
Simpleza: colorado suave.
Insensatez: colorado.
Desvergüenza: pálido.
Modestia: color claro.
Valentía: moreno.
Cobardía: descolorido.
Avaricia: cetrino.
Ira: rojo o muy pálido.
Mansedumbre: pálido.
Jovialidad: sonrosado.
Pusilanimidad: blanco.
Injurias: blanco pecoso.
Piedad: blanco.
Lujuria: blanco con mucosas rojas.
Pena: descolorido.
Fatiga: blanco amarillento.

Las máscaras

Orígenes religiosos y dramáticos

No hay que perder de vista la importancia de las máscaras en los orígenes del teatro. La máscara, presente en el nacimiento de todas las culturas y viva entre los primitivos actuales, está relacionada con ritos religiosos. Así sucede en la antigua Grecia. Se usan para cubrir los rostros de los muertos, para representar a los dioses en los exvotos, y se cuelgan de los árboles como invocación de la protección mágica. Cuando ciertas danzas y cantos en honor de Dionisos adquieren categoría dramática, las máscaras quedan incorporadas al teatro griego. Las obras de los grandes dramaturgos griegos del siglo V antes de Cristo utilizan las máscaras para caracterizar a los dioses, a los héroes, a los animales y a los espíritus de la naturaleza. Eran de tamaño superior al normal, provistas de bocas desmesuradas y con vigoroso modelado para que se pudieran apreciar bien sus rasgos en el teatro al aire libre. A medida que la danza ritual fue dando paso al drama, las máscaras pasaron a representar emociones, al principio sólo terror, pero luego revelaban las pasiones humanas. Las de la tragedia representaban el sufrimiento y las de la comedia y la sátira eran alegres, jocosas y grotescas. Tanta importancia tuvieron las máscaras en el teatro grecorromano que la máscara trágica y la cómica caracterizaron los dos grandes géneros dramáticos.

Posteriormente la máscara, considerada como la prolongación del maquillaje, pasa a engrosar el número de recursos para disfrazar a los actores y queda cada vez más pendiente de los requisitos del argumento de la obra dramática y, por consiguiente, apartada del teatro como elemento fijo. En este sentido la máscara entronca con el vestuario e incluso con la utilería.

Por las mismas razones, como elemento caracterizador circunstancial, muchas de las ideas expuestas para el maquillaje son aplicables a la máscara.

La máscara como recurso infantil

En el teatro de los niños la máscara adquiere otras funciones que conviene destacar:

-Instrumento de desinhibición, pues muchos niños son capaces de hacer tras la máscara lo que no se atreven a cara descubierta.

-Motivo de juego y fantasía, por la variedad que puede interpretar un mismo actor cambiando de máscara, con ella y sin ella.

-Solución a las dificultades que ofrece la representación de animales, seres monstruosos, avaros, brujas..., siempre difíciles de caracterizar.

-Ocasión para ejercitarse en la plástica con la construcción de máscaras. Se pone así de relieve el carácter interdisciplinar de la dramatización y del teatro.

-Recurso para eliminar características personales de los actores que, gracias a las máscaras, pueden aparecer formando coros uniformes o grupos impersonales.

-Elemento transformador del actor. Gracias a la máscara un papel masculino puede interpretarlo más fácilmente una chica y viceversa.

Lo fundamental, con todo, parece ser la posibilidad de juego y de creatividad. Esto queda un tanto mitigado por la fijeza de caracterización que confiere la máscara, pero precisamente por ello, el recurso a varias máscaras y a otras combinaciones -quitar y poner, alternancia con títeres...- favorece situaciones difíciles de plantear sin máscaras.

Construcción de máscaras

Existen muchos tipos de máscara en el comercio. Pero es más educativo que los niños fabriquen sus propias máscaras, como se ha insinuado. Incluso algunas de las máscaras del comercio pueden dar ideas para ello.

Pueden conseguirse máscaras originales y muy funcionales con materiales como:

-Tela.

- Papel de periódico.
- Papel pinocho.
- Cartulinas de colores.
- Cartón corriente.
- Bolsas de comercio. Estas han de ser de papel, no de plástico. Las de papel aguantan mejor la pintura, que se corre en las de plástico, y son más higiénicas al no impedir la transpiración.

Para los trazos del rostro son útiles la pintura plástica, los lápices de colores, el guache, los fragmentos de papel charol pegados...

En cuanto al procedimiento de construcción puede emplearse el recorte y pegado, el doblado del papel, el cosido. Pero en cualquier caso hay que asegurar la consistencia y la comodidad, ya que, una vez puesta, el actor no tiene que estar pendiente de la máscara, salvo en el caso de máscaras de quita y pon, como la veneciana.

Los tipos de máscaras son variados. Señalamos entre ellas:

- La máscara media o antifaz.
- La máscara completa que cubre la cara entera.
- La máscara veneciana, de quita y pon, que, por su forma, puede ser completa o media.

Las máscaras de fantasía admiten variedad infinita, según los personajes a que se destinen.

La utilería

La utilería abarca cuanto aparece en escena, excluidos los actores con su vestuario y la escenografía. Por consiguiente, adornos, utensilios, cachivaches, floreros y cualquier tipo de objetos puede formar parte de la utilería de una obra.

En cuanto a la puesta en escena la utilería es muy importante en los montajes realistas naturalistas, como suelen ser los de cine y televisión; desde el punto de vista educativo, y creativo, resulta aleccionadora en el teatro de los niños, tanto para los propios actores como para los organizadores.

Clasificación de la utilería

Hay dos tipos fundamentales:

Utilería fija y de adorno

La constituyen los muebles, las alfombras, los cuadros, las cortinas, las esculturas... En realidad la utilería fija es complemento de la

escenografía.

Es recomendable que estos objetos sean especialmente contruidos para el teatro. Su menor coste y su menor peso así lo aconsejan. Los riesgos son menores y la ocasión de practicar la creatividad por parte de los niños es mayor. Pero en todo caso hay que impedir que los útiles empleados suenen a falso o que se vean ajados y deslucidos.

En todo teatro bien organizado, y un teatro de colegio o de aficionados también ha de serlo, se cuenta con un almacén del que se pueden sacar útiles procedentes de representaciones anteriores o recursos prefabricados, como libros simulados y otros accesorios que prestan muy buenos servicios.

Es siempre material preparado para ser visto desde lejos. Por tanto hay pormenores que están de sobra.

Utilería de mano

La constituyen objetos que han de ser manejados por el actor: cigarrillos, periódicos, comida... maletas, lámparas, armas, joyas... Como se ve, unos son objetos de consumo y otros se aproximan al vestuario.

El uso de todos estos objetos plantea, a menudo, dificultades de orden práctico y es conveniente que el regidor o algún traspunte se responsabilice de que el actor los tenga a mano en el preciso momento de emplearlos. El menor fallo en este aspecto puede originar un desastre. Para ello se suele contar con unas mesas situadas entre cajas, a cada lado del foro, cuyo control se lleva rigurosamente.

Por otra parte las armas nunca tienen que ser de verdad y los filos de puñales y de espadas han de ser de plástico para evitar cualquier riesgo de herida. Cuando se trate de encender un cigarrillo en escena, o de poner en marcha un tocadiscos, en escena también, el actor ha de realizar el gesto correspondiente a la acción escondiéndolo a la vista del público, con el fin de evitar que cualquier retraso o fallo sea notado. Este es uno de los gestos, como suele decirse, que se esconden. No tenerlo en cuenta expone a riesgos innecesarios.

Observaciones y precauciones

Hay algunas ideas que todo el mundo admite actualmente:

1.º Superada la época fervorosamente naturalista que exigía el verismo en los objetos presentados en escena, nadie pide ahora que salga un automóvil o un caballo a escena. Estas circunstancias suelen tener previstas otras

soluciones que parten del mismo texto y de las acotaciones.

2.º Hay un principio casi axiomático: en escena todo objeto que no es necesario es peligroso. Por tanto todo accesorio tiene que tener una función dramática, ambiental y no gratuitamente ornamental. Ni utileros ni directores deben caer en el exceso de elementos decorativos, en la abundancia de joyas, en el lucimiento de muebles. Cada obra, y cada puesta en escena tienen sus propias exigencias.

3.º Otro principio presenta la escena como el lugar de las transformaciones psicológicas. En una escena de Romeo y Julieta, una cuerda visible evoca la función de una escala de cuerdas; en el desarrollo de un argumento marinero, la presencia de una áncora es algo más que un mero elemento ambientador.

4.º En la actualidad, gracias a ciertas escuelas interpretativas, la exigencia de la utilería experimenta un retroceso frente a la riqueza poética que supone la combinación de palabra y gesto, la evocación mímica, la colaboración de los efectos sonoros y musicales. Así, el teléfono no existe, pero se utiliza; tampoco existe en escena la puerta que se abre y se cierra; ni la caña de pescar que utiliza el pescador; ni las piezas que se cobran; ni los manjares que se saborean... Todo es cuestión de interpretación y de creatividad, creatividad que comparten actores y espectadores.

Las precauciones, por más humildes, no son menos importantes:

-Los muebles que se han de romper -por ejemplo una silla en una pelea- han de ser de madera de balsa. Se golpea con el bastón o con la banqueta y se rompen espectacularmente, pero sin daño y sin riesgos.

-La comida no debe estar muy sazonada, ni ha de ser seca ni dura.

Galletas, patatas y pan ordinario no deben usarse nunca, pues los actores se atragantan, no engullen y... se sale de situación. En su lugar hay que usar bocadillos de pan muy suave, con mermeladas o verduras de lata. Así se imitan todas las comidas y se elaboran sándwiches aparentes, pero que no crean complicaciones. Lo mismo cabe decir para los platos.

-La bebida nunca ha de ser alcohólica, y menos entre niños o aficionados. Hay bebidas refrescantes de todos los colores para representar vinos, licores, güisqui o café, sin los riesgos que implica consumir estos productos en escena.

-Los ceniceros han de ser hondos y contener algo de agua para que las colillas queden bien apagadas y no sigan dando humo cuando no deben; los paquetes de cigarrillos han de ser fáciles de abrir; tanto en paquetes como en botellas de licor, periódicos y revistas no deben leerse las marcas y rótulos desde el público, salvo cuando se pretenda así por exigencias de la obra; de lo contrario actúan como elementos divergentes.

-Ninguno de los objetos que se han de usar en escena o aparecer en ella deben usarse fuera de ella. Por ejemplo un martillo o un encendedor o una linterna, si han de usarse como utilería, han de estar en la mesa correspondiente. Si los utilizan a la vez los tramoyistas, cuando llegue el momento de emplearlos, no estarán donde han de estar. Todo olvido o despiste produce nerviosismo.

-El recurso a elementos de desecho -botes, cajas, trozos de madera- es muy recomendable en utilería. Pero debe tenerse en cuenta el estilo interpretativo. En unos casos será mejor que se utilicen tal cual, que

aparezcan como son. Pero en otros exigirán transformaciones para que comuniquen lo que han de aparentar. En este segundo caso hay que conseguir que la apariencia tenga la dignidad que requiere el caso y que nunca se dé la impresión del quiero y no puedo.

La ortofonía

La ortofonía debería despertar mucho interés tanto para actores como para directores de teatro y profesores en general. En el teatro profesional se tiene muy en cuenta, y es deseable que la preocupación sobre el particular se extienda a los grupos de aficionados y al teatro infantil.

La ortofonía debe proponerse dos objetivos fundamentales:

-El dominio de la voz

-La recta pronunciación de todas las letras, sílabas y palabras.

El dominio de la voz

Parece ofrecerse como una meta técnica que implica respiración adecuada, impostación, y regulación en cuanto a la potencia, la altura, la duración y el timbre de las emisiones de voz.

Evidentemente todo esto requiere conocimientos y técnicas que no podemos explicar extensamente aquí, por razones de brevedad. Pero si llamamos la atención para que los responsables de grupos de aficionados o infantiles atiendan al problema, que no tiene solución difícil, y, por el contrario, es altamente productivo a la hora de la puesta en escena. La comunicación que establece con el público un actor con una voz hermosa, flexible y dominada, siempre es superior a la alcanzada por quien no posee el dominio de este instrumento.

La pronunciación correcta

La pronunciación correcta exige vocalización y articulación adecuadas.

También aquí existen técnicas y procedimientos específicos que los profesionales han de conocer. Pero también aquí hay que insistir en la necesidad de que todo aquel que pise un escenario ha de intentar la mayor corrección posible y ésta se puede conseguir con algún esfuerzo y atención.

Se suele proceder en este campo más por vía negativa -corrección de defectos notorios-, que por vía positiva -consecución de timbres y perfección no afectada de articulaciones-.

Entre los defectos más llamativos están:

-Algunas pronunciaciones regionales que van desde la pastosidad de timbres y el velar de Cataluña, hasta la elisión de vocales y pérdida de consonantes de todo tipo y aspiraciones de eses y jotas de Andalucía, por señalar dos muestras de pronunciaciones defectuosas.

Ante la imposibilidad de referirnos minuciosamente a muchas pronunciaciones incorrectas, destacamos algunas con su corrección oportuna, representadas de forma muy sencilla:

EvitarTender a
akdicarabdicar
aztuaraktuar
aspeztoaspekto
dotordoktor
abcederakceder
ojebto, okjeto, ojetoobjeto
caridá-, caridaz, caridatcaridad
azmiraradmirar
ajetivoadjetivo
majnomakno
dijnodikno
sintajmasintakma (sintagma)
mehormejor
cabayocaballo
annesiaamnesia
annistíaamnistía
alunnoalumno
máximunmáximum
acektaracceptar
bicesbíceps
tasitaxi
esamenexamen
sielocielo
rasaraza

Recitación y declamación

Recitación y declamación participan de un fenómeno común que es la entonación. Recitación y declamación, bastante descuidadas en la educación actual, siguen teniendo vigencia en el teatro y en él encuentran aplicación.

El término recitación parece aludir concretamente a un modo de elocución que persigue la claridad y ordenación en la exposición. La declamación, por el contrario, supone mayor aproximación al lenguaje artístico y al concepto de interpretación.

La expresión oral en el teatro participa de ambos conceptos, sobre todo en

el teatro actual en el que predominan objetivos de identificación con el personaje hasta el punto de dar la impresión de que se habla como en la conversación ordinaria. Pero esto es sólo una impresión y no una realidad. La distancia a que hablan los actores, la necesidad de hacerse oír por todos íntegramente, la exigencia de que no se pierda una sílaba y de que se capten todos los matices de entonación, la superación de las distorsiones de los micrófonos, etc., reclaman la asistencia de la ortofonía en las dos vertientes que hemos señalado de dominio de la voz y de correcta pronunciación.

Para darse cuenta, basta analizar las pausas que se introducen en la conversación y su oportuna colocación; observar los finales de frase, generalmente levantados o sea en anticadencia; captar la forma cómo el gesto o la mirada preceden a la emisión de la frase...

Efectos vocales

Tradicionalmente el actor ha de hacer frente a determinados efectos tales como el grito, el llanto, los gemidos, las voces desgarradas, la entonación gangosa, los susurros, la risa y la carcajada, la elocución contenida o reprimida, el canto y la expresión semitonada, la capacidad para las onomatopeyas y las imitaciones... Cada vez se le exige mayor gama de recursos en cuanto a voces graves y agudas, timbres poco corrientes, voces guturales, cavernosas, infantiles, cascadas... Y la necesidad de expresividad oral variada y multiforme es tendencia creciente hasta el punto de que algunas escuelas interpretativas, como Royal Hart, han hecho de la voz su especialidad distintiva.

Por otra parte la integración de formas procedentes del teatro oriental «EL NO», y otras manifestaciones ponen de relieve la necesidad de cultivar cada vez más la voz y la entonación.

La expresión en el teatro

Las representaciones teatrales, en realidad, son representaciones de hechos de vida. Estos hechos pueden ser reales o fantásticos, históricos o inventados, pasados o futuros, pero en definitiva, siempre con alguna conexión con la realidad. De ahí que los recursos expresivos de que tiene que echar mano el autor dramático al crear su obra, el director al encauzar a sus actores, y éstos al interpretarla, tengan que ser los mismos que existen en la vida real, que son:

- la expresión lingüística,
- la expresión corporal,
- la expresión plástica,

-la expresión rítmico-musical.

Y estos tipos de expresión además, se producen de forma coordinada, circunstancia que no puede pasar por alto.

La palabra y el gesto

La expresión lingüística se refiere a la palabra en toda su extensión y en todos sus registros. La palabra aparece en el teatro, como en la vida real, en uso oral y escrito. Y, por supuesto, con toda la capacidad expresiva de sus matices, que radica en la entonación, en la selección de vocablos y frases, según las posibilidades o exigencias del caso.

La expresión corporal se apoya en el gesto, en los visajes, en la postura, en la mirada... Por supuesto hay que distinguir entre expresión corporal propiamente dicha y mimo. El mimo se refiere a la manifestación gestual en la que está ausente por completo la palabra y, por consiguiente, ha de constituir un lenguaje, evidentemente codificado. La expresión corporal aparece mucho más suelta. A menudo está al servicio de la palabra a la que subraya con sus gestos, no codificados, que, en consecuencia, por sí solos, no constituyen un lenguaje.

Dicho de otra forma, en el mimo, a cada gesto le corresponde un significado concreto, porque cada uno de ellos se convierte en un signo lingüístico, como pasa en las lenguas con las palabras, que cada una tiene su significado preciso. La expresión corporal no está codificada ya que lo fundamental del mensaje lo lleva la palabra, y el gesto tan sólo matiza.

Es lógico, por tanto, que los gestos varíen de una persona a otra, aunque sirvan para subrayar frases idénticas; varían también de unos países a otros; y varían de unos niveles sociales y culturales a otros. Baste comparar los gestos tan diferentes, por ejemplo, de un actor norteamericano de cine con los de un actor italiano, para darse cuenta de la influencia que sobre los gestos tienen los factores culturales y de temperamento.

En cambio, si cada uno de ellos tuviera que relatarnos mediante el mimo, por tanto sin palabras, el mismo cuento, Caperucita roja, por ejemplo, sus gestos coincidirían mucho más, porque, al integrarse en un lenguaje, tienen que codificarse para que puedan entenderlos todos. En este caso diríamos que el resultado de este cuento mimado sería una pantomima. Sin duda hay manifestaciones, pertenecientes al mimo o a la expresión corporal, que las entendemos todos y son de gran utilidad en el teatro: llorar, reír, ponerse colorado o pálido. Como hay gestos, totalmente tipificados: estrecharse las manos, saludar agitando la mano, hacer una genuflexión, una reverencia, dar un beso, dar una palmadita al hombro. Por otra parte los actores tienen que aprender a realizar con perfección y elegancia acciones tales como sentarse y levantarse, dejarse caer sin hacerse daño, morir por causa natural o airada. Todo esto se ha de lograr con verosimilitud, pero tal como se hace en el teatro. Igual que tienen que aprender a adoptar posturas de desprecio, de alegría, de odio, de satisfacción, de miedo, de rechazo, de duda, de astucia, de pasión, de simpatía, de asco... El dominio del gesto es fundamental. El actor que

sólo se expresa por el gesto recibe el nombre de mimo.

El mimo, además, tiene que «crear», mediante el gesto, los objetos que usa. Así, un ciego que camina apoyado en un bastón no lo llevará. Pero el público ha de tener la sensación de «verlo».

Las aportaciones de la plástica

En el ámbito de la plástica se sitúan aspectos tan decisivos para el teatro como la escenografía, el vestuario, la iluminación, el maquillaje y las máscaras, la utilería, y hasta el propio ámbito escénico, ya descritos. Todo lo referente a luz, color, volumen, línea y forma pertenece al mundo de la plástica o por ella está modelado. Poco especial hay que destacar respecto a ella aquí, salvo añadir que una manera de efectuar composiciones plásticas es contando con todo lo anterior y también con la ayuda de la expresión corporal de los actores en escena. La combinación de los cuerpos humanos, con sus posturas y atuendos y con sus diferentes gestos, logra de por sí composiciones plásticas. Y en ellas puede haber variedad y riqueza de forma y de color.

La composición plástica de la escena, gracias a la movilidad de los actores, adquiere realidad cambiante. Una experiencia notable se llevó a cabo en la puesta en escena de *El Sócrates*, obra dramática sobre textos del famoso filósofo griego, recreados por Enrique Llovet, con la dirección e interpretación de Adolfo Marsillach. Cada actor, al salir a escena, portaba un cubo blanco. Los mismos actores iban colocando los cubos en distintas posiciones: unas veces para construir un muro que los separaba; otras veces podían servir de asiento; otras se amontonaban caprichosamente. El resultado era siempre la sorpresa y el deseo de contemplar la composición resultante que iba a dar paso pronto a otra. El teatro kabuki, japonés, nos ofrece el particular uso del vestuario. Al aparecer el actor lleva sobre sí, superpuestos, todos los vestidos que va a usar en escena. Van colocados en orden inverso a su exhibición. Al despojarse, en escena, de uno, aparece el siguiente y así sucesivamente hasta llegar al último que es el primero que se vistió.

Aportaciones rítmico-musicales. Coordinación

Las aportaciones rítmico-musicales encuentran su realización más brillante en la presencia de la música y la danza en escena. Conviene añadir que estos aspectos expresivos no se dan separados de los demás recursos. Se ha apuntado que la palabra y el gesto se completan; se ha sugerido que la expresión plástica se sirve también de la expresión corporal; es evidente que la expresión rítmico-musical, por lo que tiene de danza, conecta con

la expresión corporal y plástica; y por lo que tiene de música, enlaza directamente con la expresión lingüística. Toda frase tiene su entonación que podemos traducir en una línea melódica. Desde el punto de vista interpretativo, se pueden dar entonaciones variadas que se acerquen al canto, que busquen efectos sonoros valiéndose de distintos timbres -voces guturales, cascadas, cantarinas, de animales...- y diversidad de juegos que no sólo participan de la expresión, sino que se integran en el argumento.

Cuando la realización musical en escena se consigue mediante un conjunto instrumental que actúa a la vista del público, es indudable que su realidad material se incorpora a la composición plástica de la escena, que así suma un atractivo más. Cuando los músicos intérpretes, con sus instrumentos a cuestas, se lanzan a la actuación escénica, como sucede en algún espectáculo cómico-taurino-musical, es evidente que se da un paso más en la coordinación de los distintos recursos expresivos. Creemos que el ejemplo es ilustrativo y, por comparación, sugiere posibilidades escénicas.

En cualquier caso, las posibilidades de los distintos recursos expresivos no se agotan aquí. Tanto considerados aisladamente como en su natural coordinación, su estudio reviste decisiva importancia para el teatro: en el campo de la interpretación y en el de la creatividad.

Efectos especiales

Además de los efectos sonoros, que se relacionan con la música, en el teatro se recurre a otros muchos que reciben el nombre de efectos especiales.

También aquí hay que dividirlos en dos grupos:

- los que pertenecen al ámbito del teatro realista-naturalista, que obviamente pretenden dar la impresión de fidelidad a la realidad;
- los meramente expresivos, que intentan preferentemente llamar la atención sobre lo que se dice, subrayar lo que sucede, y, a menudo, provocar efectos tales como el absurdo, la crítica, la sorpresa, el desencanto, el ridículo.

Cualquiera de los sistemas es válido, si responde al tratamiento que se da al texto en la puesta en escena. Los meramente expresivos, con frecuencia caen en la pírueta, en la broma, en lo grotesco; pero también se recurre a ellos cuando se quiere destacar, por ejemplo, la protesta contra la opresión o la injusticia, contra la miseria, el hambre, el lujo excesivo.

En realidad, los meramente expresivos, al igual que la caricatura cuyos procedimientos imitan, pretenden que situaciones que normalmente pasan por alto, por lo acostumbrados que estamos a ellas, recobren toda su importancia ante el espectador y que así se dé cuenta de la verdadera dimensión de los hechos que no tienen por qué pasar desapercibidos.

Algunos efectos especiales

Para tener cabida en escena los efectos especiales han de cumplir tres requisitos:

-facilidad para su realización;

-seguridad en su ejecución, es decir, ausencia de peligro;

-efectividad, es decir que han de dar la sensación de lo que se propone.

Si su efectividad es escasa o no producen la impresión deseada, vale más suprimirlos. El público tiene que entender fácilmente cuanto se le quiere decir en escena por el medio que sea.

Descartados los efectos sonoros, señalemos otros.

Muebles que se rompen

Si hay que simular una pelea en la que uno le da a otro un golpe con un bastón o una silla, es muy espectacular que tal objeto se rompa. Para ello basta que el objeto sea de madera de balsa, que es un tipo de madera aparentemente como cualquier otra, pero muy suave. Se asegura así que un golpe a otro en la cabeza, por ejemplo, no le cause ningún daño, y el objeto se rompa. El daño tendrá que fingirlo el actor agredido.

Puñales que se clavan

Los puñales tienen que ser siempre de plástico o de goma. Y no tienen que clavarse nunca. Hay dos soluciones: la primera es que al fingir clavarlos se inclinan y se coloca la hoja paralelamente al cuerpo del agredido, a la vez que se tapa la acción con el brazo del agresor; la otra es recurrir a puñales de utilería que se pueden «clavar» ostensiblemente, pues la hoja, en cuanto tropieza con el cuerpo del agredido, echa para atrás y se esconde en el mango. Hay que procurar que el público no descubra la trampa, si no se desea. Si se quiere cometer la truculencia de sacar la hoja del puñal ensangrentada, hay que recurrir a la bolsita de plástico con pintura roja que revienta el agresor.

Armas que disparan

Los disparos en escena suelen ser muy espectaculares. Por eso hay que prevenir la situación preparando a los espectadores psicológicamente. De hacerlo de sopetón, se pueden causar sobre saltos y, si los espectadores

son niños, puede cundir el pánico. Los disparos se limitan a las detonaciones.

Si el actor apunta y simula disparar y, entre bastidores, el regidor produce la detonación, hay que acoplar bien el gesto con el sonido. Para ello lo mejor es que el gesto esté ligeramente escondido -por ejemplo disparando de espaldas al público- y tapando el actor el arma con su cuerpo. Se puede disparar hacia los laterales, pero nunca al público. Hay pistolas detonadoras cuyo disparo en escena no entraña dificultad de ajuste.

Fuego

La producción de llamaradas, fuego y similares entraña muchos peligros. Si se trata de fuego permanente suele hacerse con procedimientos eléctricos con resistencias o bombillas recubiertas con papel celofán rojizo que imitan las brasas. Si se trata de producir llamaradas como las que acompañan el paso del demonio por la escena en las tradicionales representaciones navideñas de pastores, entonces se recurre a llamas de verdad. Se provocan mediante una pipa que se carga de polvo de resina. Se sopla por la pipa y se lanza el polvo sobre la llama de una vela e inmediatamente salta la llamarada. Cuando se desea que salte una chispa, por ejemplo de una piedra que se toca con la varita mágica, se recurre a hacer un cortocircuito dejando un solo hilito al descubierto. Al contacto salta la chispa que se puede reforzar con un poco de pólvora negra que se coloca al lado.

Hay otros muchos efectos como producción de humos con productos especiales, caída de nieve con confeti; relámpagos, por procedimientos eléctricos. Todos los efectos deben ensayarse con anterioridad. Si no se consiguen a la perfección, es mejor suprimirlos o intentar otro tratamiento. A los riesgos del ridículo se suman los del siniestro, a veces. Y, en cualquier caso, el nerviosismo que engendra estar pendiente del resultado de un intento así condiciona el resultado de la puesta en escena.

En casas de bromas y baratijas especializadas en material para teatro se encuentran muchos productos para efectos y además proporcionan las explicaciones oportunas.

Los efectos visuales como el fuego o la nieve se refuerzan con efectos sonoros adecuados: crepitar para el fuego, ráfaga de viento suave para la nieve...

Caballos en escena

Con recursos procedentes de la plástica se puede conseguir, sobre todo para representaciones infantiles, cómicas o grotescas, la presencia de convencionales caballos en escena.

Cuando se quieren muchos caballos, es muy útil el procedimiento de la escoba: un palo entre las piernas es un caballo, si el niño se pone a trotar y a relinchar. Si a este palo se le coloca una cabeza en la punta y al actor una minifalda que deje aparecer por debajo sus piernas, tendremos un jinete y un caballo, todo en una pieza. Si los caballos son muchos, no es fácil que el espectador ingenuo se entretenga en contar las patas que aparecen por debajo de los faldones, y con la algarabía, menos. Y, si las cuenta, que se ría, que el teatro es un juego.

El procedimiento de la colcha es más vistoso: se colocan dos chicos, uno erguido y otro inclinado con las manos apoyadas en la cintura del anterior. Se cubre el conjunto con una colcha que sirve de gualdrapa... y luego, a trotar y a relinchar, que aquí sí que hay cuatro patas.

Con ligeros aditamentos -cabezal, orejas, cuernos, trompas- pueden salir caballos, burros, vacas, cabras y hasta elefantes. La jirafa es más difícil por su cuello interminable, pero no imposible. Y el ciempiés o cualquier monstruo imaginario con una docena de patas es sencillísimo. Basta con multiplicar los chicos, alargar la colcha y luego aprender a marcar el paso. Y si es tan largo, tan largo que no cabe en el escenario, pues que desfile por el patio de butacas, que tampoco es tan difícil.

¿Que no basta con una colcha? Pues se ponen varias.

¿Que son de distintos colores? Anda ya, será un monstruo muy moderno como los de los vaqueros esos con retales de colorines.

Cualquier tipo de aditamento o disfraz para estos menesteres ha de resultar cómodo para el usuario. Y ha de ser fácil de quitar y poner, y quedar bien sujeto.

Títeres y marionetas

Los títeres vienen de la más remota antigüedad. No está muy claro el origen de su nombre, que parece onomatopéyico, ya que se relaciona con el sonido de los pitos, -ti, ti, ti- que emitía el cómico escondido tras ellos y que por ellos habla.

La palabra marioneta ya es cristiana. Es un diminutivo del nombre de la Virgen María. Se debe al relato de un peregrino, Henri Maundrell, que durante la Edad Media visitó el Santo Sepulcro de Jerusalén y nos contó sus impresiones por escrito. En ellas describe una representación de la pasión y muerte de Jesús realizada por medio de figurillas, es decir, títeres. Aunque salían muchos personajes, la atención de los fieles se fijó sobre todo en la figura de María, cuyo diminutivo se generalizó para designar a todas las figurillas.

Guiñol es palabra de origen francés con la que originariamente se designó

un teatro de títeres de mano de Lyon. Se llamó así por alusión a los guiños de los títeres. Guiñol, o teatro de guiñol, se reserva para nombrar al teatro de títeres.

Estos muñecos pueden ser de varias clases:

-Sombras chinescas. Son figuras planas, recortadas en cartón, pergamino, metal o cuero. A veces van provistas de varillas para poderlas accionar. Se colocan entre un foco de luz y una pantalla sobre la que se proyectan para su contemplación desde el otro lado de la pantalla.

-El títere de mano o de guante consta de cabeza y manos acopladas a un vestido que se adapta como un guante a la mano del operador. El dedo índice de éste se introduce por un agujero en la cabeza del títere. El pulgar y el dedo corazón, o bien el meñique, se embuten en sendos tubos unidos a las manos del muñeco. Estos títeres pueden disponer de piernas, cuerpo modelado y facciones movibles pero sencillas. Sus acciones preferidas consisten en recoger y manejar objetos, luchar, bailar y accionar rápidamente.

-El títere de varilla se mueve sobre la cabeza del operador mediante una varilla de metal o madera que atraviesa su cuerpo de arriba a abajo. Los brazos y piernas se accionan con otras varillas, solas o combinadas.

-Las marionetas son figurillas accionadas por hilos que mueve el operador situado en la parte superior del escenario, siempre oculto al público. Aunque las hay sencillas, suelen ser de una construcción más complicada que los éteres. Danzan con gracia, vuelan por los aires, realizan trucos e interpretan papeles dramáticos a la perfección.

En cuanto a la forma, todos los muñecos pueden ser realistas o fantásticos. Abundan los personajes estereotipados, y, sobre todo los títeres, tienen la horrible costumbre de chillar y pegarse. Aunque generalmente tienen el tamaño de 30 ó 40 cm, los hay mayores. A veces alcanzan la talla normal de un hombre e incluso más. En estos casos se crean espectáculos en los que los títeres y actores comparten la acción dramática.

En cuanto a las proporciones de sus cuerpos, tanto pueden seguir los cánones naturales, como estar sujetos a exageraciones expresivas para conseguir efectos teatrales superiores. Las facciones de su rostro suelen estar simplificadas y acentuadas en sus rasgos característicos para facilitar su contemplación a distancia. Las marionetas admiten mayor variedad de modelos. A las figuras humanas añaden las de animales, gusanos, monstruos, jinetes montados en sus caballos.

Su construcción

Aunque se pueden adquirir en el comercio, es muy útil construir sus propios títeres y marionetas. Es un trabajo que puede realizarse en las clases o talleres de plásticas. Con materiales muy sencillos y con imaginación se logran resultados sorprendentes: una cuchara y un tenedor de madera nos dan dos excelentes cabezas. La cuchara, la del hombre; el tenedor, con unos mechones de pelo -lana, esparto- entre sus púas la mujer. Plantillas de zapatos o de zapatillas proporcionan la base para

unos rostros alargados, ciertamente, pero reconocibles. También tapones de corcho dan cabezas. Y en botes de plástico de desecho, se pueden moldear cuerpos. El cuello de las botellas se presta para sostener las cabezas.

Los brazos se pueden articular a la altura del arranque del frasco. Tubos de rollos de papel higiénico pueden ser los brazos.

Retales de ropa, recortes de papel pinocho, madejas de lana de colores -para pelucas- virutas para rellenar cuerpos y brazos de trapo, varillas de paraguas para sostenerlos, cordeles.

A menudo el punto de partida es un solo elemento que proporciona una parte del muñeco. Por ejemplo una pelota de tenis rota que se transforma en cabeza. Hay colecciones de títeres hechas con calabazas o cocos; otras, con cartón ondulado enrollado en cilindros; otras, con tacos de madera. Y se les pueden dar rostros variadísimos: caras de farol, cabezas de pepino, pelucas de erizo, barrigas de sandía, cabeza de patata o de berenjena.

Variedad e historia

En tanto el teatro oriental los títeres han tenido gran importancia. Sus figuras casi siempre han sido más estilizadas que realistas.

Los muñecos japaneses son conocidos ya en el siglo XI y probablemente tienen origen religioso. Se hacen de piel de búfalo que se perfora y pinta para simular la indumentaria y los rasgos faciales. Se proyectan en una pantalla. Y mientras las mujeres, situadas a un lado, sólo ven las siluetas oscuras de las sombras, los hombres, por el otro lado, ven las figuras accionadas por el operador, con todo su colorido. El operador acciona los muñecos, realiza los efectos sonoros, canta y dirige la música. Los personajes son supuestas imitaciones de dioses, héroes, demonios y bufones.

En Japón los muñecos han estado relacionados siempre con los actores de verdad. Tanto unos como otros tienen sus orígenes en el siglo XVII y se influyen mutuamente. En el siglo XVIII rivalizan en calidad y se idean entonces artificios escénicos muy complejos, así como muñecos de 90 a 120 cm. de altura, con grandes posibilidades artísticas. Tanto, que su manejo requiere un aprendizaje que dura hasta siete años.

En Europa los títeres van unidos a los acróbatas, volatineros, teatros mecánicos, retablillos navideños, autómatas y otros ingenios que manejan los titiriteros ambulantes, y que inmortaliza Cervantes en el Quijote con la presentación del Retablo de Maese Pedro. Polichinela es un personaje de origen italiano que se extiende por toda Europa. En Inglaterra pasa a ser Mr. Punch; en Francia, Polichinelle; y en España se disfrazó de Don Cristóbal Pulichinelo. Pese a sus múltiples versiones en Rusia, en Alemania, en Checoslovaquia y en Turquía, en todas partes conserva su aire bonachón y simpático.

Antes de conocer al hombre blanco en América los indios utilizaban títeres en sus ceremonias religiosas. Pero los títeres modernos llegaron a Méjico en 1524 con un titiritero que figuraba en el séquito de Hernán Cortés. A

finales del siglo XVIII había cinco teatros permanentes en títeres en la ciudad de Méjico, y uno en Canadá.

Actualmente los títeres han sido relegados a funciones para niños y a la participación esporádica en otros espectáculos, especialmente de variedades. No obstante en Méjico, en Rusia, en los Estados Unidos se cuenta con teatros estables de títeres, algunos de ellos de renombre justamente merecido por la calidad e innovación de sus espectáculos. En el cine y en la televisión han encontrado excelente acogida y variaciones interesantes.

Máquinas y trucos

La tramoya se define como la máquina o conjunto de máquinas que sirven para realizar transformaciones o casos prodigiosos en escena. Se da el nombre de máquina a toda construcción móvil capaz de cambiar decorados, producir efectos especiales, consabidos o nuevos, transportar actores, y realizar los hechos prodigiosos a que tan aficionado era el teatro en otras épocas: apariciones y desapariciones súbitas, vuelos... El manejo de las máquinas está al cuidado de los maquinistas o tramoyistas, que, aunque no aparezcan en público, son artífices anónimos de lances muy atractivos dentro del espectáculo teatral.

Condiciones

Condición indispensable es que la máquina permanezca oculta a los ojos del espectador y mejor que ni siquiera sospeche éste de su existencia: el factor sorpresa aumenta el asombro del público y acrecienta los méritos de las maravillas conseguidas.

Otro principio que rige la tramoya es alcanzar el efecto deseado con el menor gasto posible de energía y sin ruidos. De aquí que, aunque actualmente la madera haya sido sustituida por el acero, y la fuerza humana -o la hidráulica del siglo XIX- por los motores eléctricos, todavía en algunas partes se prefieren los listones de madera y la fuerza de los brazos porque resultan más silenciosos en sus efectos. Para aligerar el esfuerzo hay un sistema de pesas y contrapesos de compensación y los tramoyistas toman decisiones totalmente artesanales como marcar, en las cuerdas o en las varas, el punto en que han de detenerse en cada caso.

Historia

La existencia de máquinas en el teatro se remonta a sus comienzos. En las antiguas tragedias griegas se usaban artilugios para hacer aparecer y desaparecer a los dioses. También para imitar el trueno y hasta la luz de los relámpagos; de la misma forma que también los griegos utilizaron ya bastidores giratorios pintados y movidos por máquinas.

En el teatro de la Edad Media existía un tramoyista llamado conductor de secretos, que era el encargado de manejar las máquinas para realizar trucos. Los trucos eran, y son todavía, los elementos sorpresa que tienen lugar durante la representación. Tales como los carros celestes que se mueven por el aire, o los barcos que, contruidos por decorados, se deslizan por el suelo del escenario. También existen trampas o escotillones cerradizos por las que se obran las misteriosas apariciones y desapariciones de actores y de objetos. Del mismo modo que hay juegos de espejos que permiten a veces efectos sorprendentes.

Dada su condición de hallazgos personales, casi siempre inventados por tramoyistas, éstos guardan celosamente su secreto para que no trascienda al público cómo se realizan estos trucos

El teatro actual con otra concepción del espectáculo prescinde de muchos de ellos y, en consecuencia, decrece el número de especialistas, cuya acción queda relegada para determinados espectáculos conmemorativos o de ambiente antiguo e incluso para algunas sesiones de circo o de magia. Es posible que el cine, con su capacidad mecánica para el truco, haya contribuido también lo suyo a la decadencia de estas ingeniosidades.

En las representaciones del Misterio de Elche, que se celebran en el templo de Santa María de dicha ciudad, cada vez sube y baja la mangrana o granada con unos cuantos intérpretes montados en ella y cantando mientras las maromas, probadas y seguras, se deslizan con precisión. En Marruecos, en un espectáculo para turistas denominado Fantasía puede verse cómo vuelan alfombras por el aire transportando a algún personaje, como en los cuentos orientales. Y en los grandes musicales, en los Estados Unidos, el concurso de la maquinaria es importantísimo.

Funcionamiento

Las máquinas actúan en escena desde cualquier parte. Pueden descender del techo, es decir del telar, y pueden imprimir al personaje que vuela marcha vertical u oblicua, según convenga.

Las llamadas carras se montan sobre plataformas movidas por maquinistas ocultos entre cajas que utilizan ingeniosos sistemas de tracción. Así se consiguen no sólo apariciones y desapariciones inesperadas, sino que, por medio de plataformas giratorias, trasladan todo un decorado con los actores en acción. Desaparecen en unos segundos -en un abrir y cerrar de luces, envueltos en una nube o bajo una luz especial- para dar paso a otro decorado con otros actores también en acción, con la consiguiente impresión cuasimilagrosa.

En los siglos XVII y XVIII, en las comedias de santos, eran frecuentes las

apariciones, las resurrecciones y las elevaciones al cielo. Para ello contaban con unas máquinas denominadas glorias que prestaban buenos servicios y fueron muy empleadas para las apoteosis finales de las óperas clásicas. Pendían de los telares, de ellos bajaban y hacia ellos se escondían al subir.

La granada o mangrana del Misterio de Elche es una plataforma móvil en forma de granada en la que viajan los infantillos recogidos tras la corteza de la granada cerrada. Al alcanzarla altura de la escena, se abre la granada y aparecen los niños intérpretes. Este caso no hace más que proseguir dentro de una tradición medieval muy arraigada en la Corona de Aragón y en particular en el Reino de Valencia. Eran los artilugios empleados en los llamados entremeses también conocidos como rocas.

En las grandes festividades, para amenizar los banquetes de los reyes, aparecían en el comedor, unos grandes armatostes con apariencia de rocas que se estacionaban cerca de los comensales. De pronto el armatoste abría sus trampas, y de sus entrañas salían unos cuantos niños que cantaban y bailaban ante los comensales maravillados, entre plato y plato. De ahí su nombre de entremeses. Cumplida su misión, los niños volvían a esconderse en el interior de la roca que cerraba sus puertas y desaparecía.

Los intérpretes eran siempre niños para aprovechar su menor peso y tamaño. Esta predilección por los niños se extiende también a los ángeles que volaban en las representaciones callejeras de los milagros, así como hemos visto que aparecen en gran número por cierto, en el Misterio de Elche. Su liviandad y los papeles de ángeles favorecían su elección. Pero había otra. En el teatro sacro medieval la mujer no tenía cabida. Los niños interpretaban sus papeles.

Estas rocas se transformaron en carros que trasladaban su cargamento humano en las procesiones, especialmente en la procesión del Corpus. Los actores iban montados en la roca, que tenía forma de carroza; éstas se detenían ante los altares distribuidos a lo largo del trayecto, descendían los actores y representaban su entremés, que ahora se trataba de una pieza de teatro religioso. Terminada la representación, proseguía el desfile. En realidad esta forma de representar en distintos puntos de la ciudad guarda alguna relación con otra manifestación de teatro medieval: las mansiones.

De estas carrozas denominadas rocas, todavía existe una colección que se guarda en Valencia como recuerdo del auge que tuvieron en el pasado. Las conservadas datan del siglo XVII y todavía se sacan todos los años a la calle durante la fiesta del Corpus.

Si la máquina actualmente reserva su función para la espectacularidad en un teatro cada vez más desmitificado, está claro que en el pasado la máquina tenía mucho interés para el truco. Además de todo lo dicho, en los siglos XVI y XVII, abundaron en España los volatineros que hacían volatines. Eran acróbatas que daban vueltas y saltaban por aros, danzaban en la cuerda y se comportaban como una mezcla de juglares y de artistas de circo. Eran los famosos saltimbanquis. Y con ellos también hay que recordar a los autómatas, que eran muñecos articulados con movimiento propio.

Los ensayos

Los ensayos tienen un doble objetivo: probar todos los lances que han de integrarse en la puesta en escena de una obra y aprenderla en todos los aspectos.

Antes de empezar los ensayos el director debe responsabilizarse de la fijación del texto. Es frecuente que un texto dramático deba recortarse algo o suprimir alguna frase superflua. Fijar el texto no quiere decir cambiarlo sustancialmente. Esto sería hacer una adaptación. Y lo mejor en este caso, e incluso cuando se proceda a la fijación, es hacerlo de acuerdo con el autor, si es posible.

Fijado el texto, empiezan los ensayos, que pasan por distintas fases:

Lectura completa

Se hace una lectura completa del texto estando presentes todos los actores, los jefes de la tramoya, decoradores, electricistas, utileros, responsables del vestuario, figurinista, maquilladores, regidor... Tras esta lectura, el director expone el plan general de la puesta en escena y tanto actores como el resto de personal tienen opción para aportar sus puntos de vista, que el director hará bien en estudiar e incorporar, si conviene.

Los actores tienen que descubrir el carácter de sus personajes y el director ha de observar las disposiciones de los actores. Es también el momento de aclarar dudas de lenguaje, unificar la fonética de nombres propios y extranjeros, llamar la atención sobre vocalización y pronunciación y establecer el ritmo de la obra.

Ensayo de movimiento

En el siguiente ensayo se empieza por «marcar la obra», es decir señalar los movimientos y posiciones en la escena. Se empieza por el primer acto. Los actores, libro en mano, toman nota de las posiciones que les señala el director. Se señala en el suelo la posición del decorado y el mobiliario y a ellos se ajustan los movimientos. Este ensayo se repite varias veces y luego el mismo proceso se sigue con los demás actos. En algunos teatros existe un escenario para ensayos idéntico al del espectáculo, incluso con sus mismas condiciones acústicas. Por lo general hay que recurrir a una sala cualquiera.

Memorización

Si los actores no aprenden la obra al mismo ritmo, los ensayos se vuelven lentos e ineficaces. No se puede trabajar estando más pendientes del apuntador que del director que ha de matizar la recitación. Basta un remolón para complicarlo todo y mantener a todos en vilo hasta el estreno.

Ensayos a la italiana

La solución a este problema consiste en los ensayos a la italiana. Los actores, sentados cómodamente, recitan en común la obra repetidas veces. No hace falta que se dé la entonación completa, pero sí deben acostumbrarse a darse el pie con precisión. Y han de convencerse todos de que hasta que no se domine el texto, es inútil intentar ponerlo en pie.

Ensayo de caracterización

Aunque muchas veces movimiento, caracterización y ritmo son objetivos trabajados en todos los ensayos, es frecuente separarlos para insistir progresivamente en estas fases fundamentales. Para la caracterización a veces hay que recurrir a ensayos particulares, incluso personales, en diálogo entre director y actor hasta la compenetración. Tras esta labor, hay que intentar el ensamblaje con todos para evitar que alguien sea sorprendido.

Ensayo de ritmo

En los ensayos de ritmo se representa la obra de cabo a rabo sin interrupción. El director no interviene. Se sitúa en distintos lugares de la sala y anota las observaciones pertinentes sobre audición, visibilidad, interpretación y cuanto crea oportuno. Durante estos ensayos se prueban las caídas de telón, luces, efectos sonoros... Se debe intentar a toda costa mantener el ritmo para que éste cree hábito en los actores. Al final el director señalará a actores y tramoya las observaciones oportunas. Pero no debe interrumpir.

Ensayo de líneas

Se denominan así los últimos ensayos para corregir defectos y reforzar puntos débiles. Hay que eliminar toda inseguridad y limar asperezas. Cuando la obra requiere vestuario de época, es conveniente un ensayo de vestuario. Aunque no se recite, se hacen los movimientos y se observa la incidencia de las luces sobre el vestuario y en el conjunto.

Ensayos generales

Se denominan también ensayo general con todo, y es mejor contar con dos que con uno. El ensayo este tiene carácter de representación pública. El director no interviene directamente ni corta. La máxima autoridad en el escenario es el apunte o traspunte que prevé y ordena salidas, caídas de telón, cambios de luces... El director está en la sala con su ayudante. Y entre bastidores no tiene que haber nadie que no pertenezca a la obra. Los actores no deben salir a la sala cuando no actúen. Su puesto está entre cajas o en los camarines, y siempre atentos a la obra.

Tras el ensayo general con todo el director ha de jugar la baza de la sagacidad. Es preferible dejar sin corregir algunas nimiedades que sembrar la desconfianza en los actores. Introducir modificaciones en el último instante suele tener malos resultados. El público por otra parte, no capta ciertos pormenores, si no hay dudas en el actor.

Observaciones complementarias

El ensayo es momento de trabajo y no de tertulia. El director ha de inspirar e imponer seriedad desde el primer momento. Esto es fundamental cuando se ensaya con aficionados o adolescentes.

Los ensayos, para profesionales, no deben durar más de tres horas.

No hay que permitir que ningún actor interrumpa la obra cuando se equivoque algún compañero o él mismo. Hay que aprender a salir adelante.

Tampoco debe consentirse que los actores, al equivocarse, vuelvan sobre lo dicho. Hay que seguir.

Los libros de los actores han de tener el texto completo de la obra. No es bueno que sólo tengan los parlamentos propios y los pies.

Cada actor es responsable de su posición durante la representación. Si el compañero se equivoca, tiene que modificar el otro su posición. Pero no llamarle la atención durante la puesta en escena. Debe recordárselo luego.

En situaciones jocosas, por mucho que ría el público, el actor no debe reír. Se expone a salir de situación y perder el carácter del personaje.

Los actores han de concentrarse en su papel y situación antes de salir a escena. Así se entra en la obra sin esfuerzo.

Cada actor tiene que estar convencido de que toda palabra o gesto que haga en escena será interpretado como perteneciente a la obra.

Los actores han de estar convencidos de que las «morcillas» son perniciosas para la obra. Sobre todo entre aficionados.

Los actores han de saber esperar cuando el público ríe y no cortarles la risa.

Hay que evitar anacronismos tales como salir con reloj de pulsera cuando no se debe, por época. O las actrices con las uñas pintadas...

Todo el tiempo que el actor está en escena está actuando, aunque no intervenga personalmente. Hay que evitar la actitud del actor «ausente».

El texto dramático

Lo primero que hay que recordar respecto a textos dramáticos para niños es su escasez y, a menudo, su falta de calidad. Por consiguiente, el problema de selección que se plantea es doblemente grave. Hay que dejar bien claro que si el texto no es bueno desde el punto de vista dramático, es preferible no intentar representarlo. A la vez hay que urgir para que estos textos aumenten en cantidad y en calidad.

El estudio del texto

La determinación de la calidad de un texto dramático es difícil. Por ello hay que centrarla en su viabilidad dramática y ha de ser objeto de estudio. Tratándose de textos para ser representados por niños y para niños, este estudio le corresponde, en primer lugar, al director, como es lógico.

Tres puntos fundamentales han de ocupar su atención:

- el encuadre histórico del texto;
- su estructura dramática;
- la adecuación a los niños a los que va destinado.

Parece oportuno recordar que el texto mejor elegido no siempre será el escogido inmediatamente antes de la determinación de ponerlo en escena. A este respecto, quien haya de elegir un texto es bueno que actúe como la persona que en algunos teatros extranjeros recibe el nombre de dramaturgo. Esta persona, que muy bien puede coincidir con el director, dispone de abundante bibliografía teatral y va leyendo y estudiando obras. Entre las mejores de éstas propone al director las que parecen más adecuadas para el momento apetecido. Entre éstas se elige la definitiva.

Encuadre histórico

A este respecto puede considerarse que hay textos dramáticos de marcado carácter histórico, pasado, es decir de época; los hay contemporáneos y los hay intemporales.

Salta a la vista que en los textos referidos a épocas pasadas debe cuidarse con esmero el marco histórico. Este marco histórico siempre se reproduce de forma convencional mediante el empleo de los recursos expresivos (ver n.º 11 de esta colección). Es decir, que si tenemos que representar, por ejemplo, un pasaje de la vida de Don Quijote de la Mancha, o algo que haga referencia a él, la huella histórica tendrá que reflejarse en su expresión lingüística, en la expresión corporal, en su traducción plástica y en la contribución rítmico-musical.

La aplicación adecuada de estos recursos a los personajes consigue la caracterización de los mismos. Aplicados a todo el conjunto produce la ambientación pertinente. Esto debe estudiarlo detenidamente el director y hacer que lo estudien a su vez los decoradores, tramoyistas, utilero, regidor y cuantos intervengan en la puesta en escena. Naturalmente, también los actores para impregnarse del carácter de los personajes. Lo dicho vale también para las obras de carácter contemporáneo, y no es menos difícil. El encuadre histórico comporta especialmente aquí rasgos sociológicos y etnológicos determinantes.

En cuanto a las obras temporalmente indefinidas, es evidente que el director tendrá que prestarles una definición que puede responder a ambientación histórica o contemporánea. O puede pretender precisamente ambigüedad, proyección hacia el futuro, hacia situaciones fantásticas o irreales y hasta intemporales.

En cualquier caso el texto exige que se respete su intención y que no se caiga en anacronismos siempre negativos para la educación del niño. A este respecto hay que denunciar una tendencia extendida en demasía que identifica toda ambientación de lo pasado con una confusa mezcla de elementos y signos pretéritos sobre todo en el vestuario; mixtura preferente de aportaciones barrocas y medievales poco afortunada. Ante las dificultades es preferible la caracterización indicativa, sobria e incompleta, pero significativa, a la carnavalada que sólo tópica y confusamente consigue distanciar de la realidad actual, pero que no ayuda a situar temporalmente.

La estructura dramática

El estudio de la estructura dramática no puede separarse de los géneros, ni de las unidades dramáticas, ni de los estilos, que se consideran en otros temas. Pero de forma genérica hay que recordar que la estructura de la obra dramática es distinta de la del cuento y de la del poema. Esto es capital en la elección de una obra dramática para representar. En el teatro infantil, sobre todo.

Puede suceder que la historia contenida en el texto sea excelente, interesante y que guste por sí misma a los niños. Pero si no está adecuadamente vaciada en el molde dramático, constituirá, sin duda, un mal texto, y como tal debe ser desechado.

Sucede esto a menudo entre versiones dramáticas de cuentos y adaptaciones realizadas por quienes desconocen las características del texto dramático, las exigencias de la puesta en escena y la carpintería teatral. No basta con que al niño le guste lo que se representa para él. Si queremos educarlo de verdad, hemos de dar al cómo se representa toda la importancia que tiene. Tan convencido está de esto Georges JEAN que rechaza muchas adaptaciones de cuentos que «sólo permiten a los niños el lamentable ejercicio de muecas pueriles». Para evitar este riesgo prefiere que en su dramatización se interpreten los personajes por medio de marionetas o sombras chinescas. Por supuesto que existen excelentes versiones y recreaciones dramáticas de cuentos, pero no todas las que se presentan como tales merecen el esfuerzo de su puesta en escena.

La adecuación al niño

La adecuación al niño plantea una cuestión muy vidriosa, cuya respuesta, siempre aproximada, hay que relacionarla con el contexto de la literatura infantil en general (ver nuestra *La literatura infantil en la educación básica*. Editorial Cincel, págs. 53 a 62. Cuanto allí se dice para la lectura tiene aplicación, en parte, para el teatro).

De forma genérica hay que recordar que la adecuación de un texto a los niños está marcada por la medida en que responde a sus necesidades íntimas. Esto es fácil de formular, pero difícil de comprobar. Lo que plantea como exigencia inmediata que quien debe escoger textos dramáticos para niños ha de tener cualidades y conocimientos propios del educador. Peter SLADE lamenta que quienes se dedican al teatro para niños piensen en sus propios problemas antes que en los de los niños.

Las dificultades emanadas de esta exigencia y el afán escapista ante el problema han conducido demasiadas veces a un teatro para niños que se

limita a provocar su carcajada, a menudo de forma grotesca y elemental, como si los niños no fueran capaces de gustar de la poesía, ni tuvieran sentimientos ante el dolor, la injusticia, el bien y el mal.

Parece como si no tuviéramos para con ellos otra obligación que la de entretenerlos. Aquí la función selectiva le corresponde al director, aunque antes que a él a los autores.

Si creemos realmente en el niño como un ser con vida y exigencias propias, y si creemos que el teatro ha de responder a este supuesto, la necesidad de adecuación pide el estudio de ambos. Por eso con frecuencia la adaptación de textos dramáticos para adultos que, tras mutilaciones y retoques se ofrecen a niños, no sólo no sirven, sino que, a menudo, caen en la órbita del ridículo.

Sin embargo hay que tener presente que aspectos de la vida presentes en los cuentos y en la narrativa en general, sin llamar excesivamente la atención del niño lector, necesitan tratamiento especial en el teatro. No tiene el mismo efecto sobre la mente del niño la palabra leída que la acción presentada ante él con su imagen real. Esta consideración es patente para escenas de sexo y violencia.

La estructura dramática

La estructura de la obra dramática reclama consideraciones concretas para su descubrimiento y análisis. En primer lugar debemos distinguir entre la estructura externa y la estructura interna.

La estructura externa

La estructura externa de la obra dramática está señalada por los actos, que, por lo general, son tres, frente a las jornadas del teatro clásico que eran cinco. Pero también hay obras que cuentan con un solo acto o con dos actos. En general la obra en un acto suele ser una obra menor.

Los actos, a su vez, se dividen en escenas, aunque éstas no suelen estar marcadas en las ediciones modernas.

Mientras los actos están marcados en la puesta en escena por las caídas de telón con interrupción de la representación, las escenas se desarrollan sin interrupción de la representación, puesto que se cambia de escena cada vez que se altera el número de personajes presentes en el escenario. O sea que cada entrada o salida de un actor supone una escena nueva.

La división en actos no es arbitraria. De ordinario cada acto recoge una fase de la acción que constituye una unidad dentro del desarrollo de la misma. El acto termina cuando la acción agota una situación o serie de situaciones que en el siguiente serán reemplazadas por otras o adquirirán una intensidad emocional distinta.

Hay autores que a cada uno de los actos de la obra le dan un título

adecuado. Cuando no sucede así, es conveniente que el director invente un epígrafe para cada uno de ellos. Así se centra mejor la atención de los actores sobre el contenido del acto.

Cuando se presentan cuadros distintos dentro del mismo acto, es interesante hacer lo mismo. De esta manera se consiguen varios objetivos:

- fijar puntos de referencia que faciliten los ensayos,
- favorecer la comprensión del texto y la profundización en la obra;
- dar a cada escena la entidad que le corresponde dentro de la estructura general de la obra.

En la actualidad muchas obras se presentan con una sola interrupción hacia la mitad. Esta interrupción sirve de descanso entre la primera y la segunda parte.

La estructura interna

Actos y escenas se integran en la estructura exterior, tan visible, que casi se podrían calificar como divisiones mecánicas. La estructura interior, en cambio, está constituida por el planteamiento, el nudo y el desenlace. Esta estructura interior es la que marca la dinámica de la obra. El planteamiento está vinculado a la presentación de datos que nos permiten entender la acción. Lógicamente está inserto en la acción y se logra por ella. El nudo constituye lo fundamental de la acción y hasta la acción misma. Y el desenlace es su final, tras la culminación de fuerzas que dan vida a la acción.

A todo esto conviene añadir el argumento y el tema. El argumento es la selección ordenada de escenas que, ensambladas, nos transmiten la sensación de estar presenciando un relato completo cuando sólo se nos ofrecen algunos fragmentos de la acción.

El tema traduce la intención final del autor a la que el espectador cree ver en la obra. El tema no se capta hasta ver el desenlace.

Argumento y tema no son elementos superpuestos al planteamiento, nudo y desenlace, sino que están enterañados en ellos. A veces el análisis de estos elementos resulta difícil, pues mientras la acción dramática acumulada en el argumento se compone de hechos tangibles y verificables, su significación general y conjunta -tema- no siempre se adivina a primera vista.

A menudo en el teatro se emplea el término trama, en vez de argumento. En realidad es lo mismo. Sólo que trama parece aludir preferentemente a las líneas determinantes de la estructura interna que se cruzan y entrecruzan en el desarrollo de la acción.

El argumento es lo que nosotros contamos, por ejemplo, de una película, cuando alguien nos pregunta qué sucede en ella. El argumento le sirve al autor para revestir corpórea y artísticamente una idea que quiere comunicar al lector o al espectador. La idea, de formulación general, que debe descubrir el espectador, es lo que llamamos tema.

Así, por ejemplo, en *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, es evidente que el

argumento es el conjunto de peripecias y discusiones en torno al precio a que deben vender las aceitunas que se recojan de un árbol que todavía no se ha plantado. El tema es la crítica que hace el autor de lo absurdo de las ilusiones humanas cuando no sólo rozan la irracionalidad, sino que impiden la realización de los mejores propósitos.

El problema de las tres unidades

El estudio de la estructura interna de la obra dramática no quedaría completo sin una alusión al conocido pleito de las tres unidades: de tiempo, de lugar y de acción.

Una abusiva interpretación de la Poética, de Aristóteles, por parte del clasicismo, sobre todo del neoclasicismo francés, llevó a concluir que toda obra dramática tenía que estar presidida por la unidad de lugar, la unidad de tiempo y la unidad de acción.

Según esta interpretación, la unidad de tiempo exigía que la acción se desarrollara no sólo en la misma época, sino que en ella tenían que coincidir la duración real de la peripecia dramática con la de su representación. O, a lo más, el tiempo originario de lo representado no debía superar el plazo de las 24 horas del día.

La unidad de lugar demandaba que la acción no debía traspasar los límites de un solo lugar. No se podía empezar la acción en una ciudad, por ejemplo, para saltar luego a otra, y terminar en otra distinta de las anteriores.

Según esta concepción exagerada también la unidad de acción imponía una sola.

La aplicación de estos principios nunca se llevó a rajatabla más que en el teatro clásico francés, y no siempre de forma absoluta. Con esta excepción y la de algunos de sus seguidores más serviles, el teatro nunca se ha sometido a tales exigencias que restringen la capacidad de fabulación, crean monotonía y restan interés.

El teatro barroco español, por el contrario, además de rechazar la unidad de lugar y la unidad de tiempo, recurre a la contaminación en la acción.

La contaminación en una vieja tradición romana por la que se fundían en una sola obra latina dos griegas. Merced a la contaminación, que no encierra ningún matiz peyorativo, los autores del Siglo de Oro, paralelamente a la acción principal colocan otra secundaria. Así, por ejemplo, a la vez que se presentan los lances amorosos del galán y la dama, se cruzan con ellos los de una pareja de criados u otros personajes de menor categoría.

Por lo que respecta al teatro infantil, y en la actualidad, es lógico que las clásicas unidades no tengan ninguna influencia, aunque a veces la brevedad y la sencillez de la acción de algunas piezas puedan dar la impresión contraria.

Cuando se trata de versiones dramáticas de cuentos, más bien suele suceder que la amplitud del tiempo, entendido como duración, plantee alguna

dificultad, tanto para la elaboración del texto como para su puesta en escena. Por otra parte la contaminación, si se puede hablar así, es la de la fantasía y la realidad, que pese a las libertades que ofrece, ha de presentar un conjunto presidido por la coherencia.

Los géneros dramáticos

Es sobradamente conocida la distinción entre tragedia, drama y comedia. Es asaz notorio también que la pureza de tales géneros es difícil de mantener en muchas obras.

Aristóteles definía la tragedia como el poema dramático que encarna una acción grandiosa en la que, por medio de la lucha heroica con el destino o del choque de la voluntad contra las pasiones, se suscita en el espectador la impresión de temor y de compasión. El desenlace es fatalmente funesto. Fatal, por inevitable; funesto, por las malas consecuencias para el protagonista. En la tragedia el hombre ha de plegarse a las exigencias del destino sin solución. Características fundamentales de la tragedia son la calidad literaria del verso o de la prosa poética. Ante todo ello el espectador ha de recibir el impacto artístico de la catarsis que actúa como purificación de sus emociones.

Como es lógico, en su conjunto, no puede decirse que la tragedia sea un género dramático especialmente apto para los niños cuya literatura exige, como alimento de su esperanza, el final feliz. Pero no cabe negar que algunas representaciones religiosas, tal la Pasión de Cristo, crean momentos en los que aflora el sentimiento trágico, a la vez que se produce de algún modo la catarsis. En estos casos el final feliz, por lo menos esperanzador, de la Resurrección, rompe, sin duda, el esquema de la tragedia clásica.

La comedia

La comedia desarrolla una acción ordinaria que refleja incidentes de la vida humana a través del prisma festivo, en busca de la alegría y la risa del público. El desenlace ha de ser feliz.

Esta observación de la realidad, aparentemente superficial, puede realizarse desde los ángulos severos de la crítica y del ridículo, pero también desde el ángulo benevolente de la indulgencia y del entretenimiento. Destacar las aristas cómicas de la realidad es una manera de manifestar su disconformidad con ella. Y la risa del público ha sido calificada por Bergson como castigo.

Tratándose de teatro infantil en el que la ironía necesita la oportuna dosificación, provocar la sonrisa del niño es, a menudo, el medio ideal para inspirarle simpatía hacia el personaje amable o hacia la situación, así como suscitar sus iras hacia el personaje malvado es afirmar la

conciencia del niño en el rechazo del mal.

La presencia de niños en escena mezclados con actores adultos suele crear dificultades a la hora de la puesta en escena. Por eso, a menudo, más que el niño protagonista de una obra de teatro, que la condiciona sobremanera, se insiste reiteradamente en el niño partícipe y testigo de la acción, modelo de vicisitudes ante la misma y, en definitiva, objeto de identificación por parte del niño espectador, que sufre, llora, lucha y triunfa con él. Las reacciones externas e interiores del niño espectador ante los hechos que presencia son la máxima garantía de la participación del niño en el teatro, anhelo siempre perseguido por autores y directores. Hay casos de textos añejados en su conjunto con la pretensión de acercar a los niños temas elevados. Sus resultados son de lo más grotesco y lamentable que se haya dado en la historia del teatro infantil.

El drama

Con frecuencia se le ha negado al drama entidad independiente de la comedia y de la tragedia. Con poca lucidez lo han considerado a veces híbrido de los otros dos géneros e incluso como posible subgénero de cualquiera de los dos.

Desde el punto de vista etimológico, drama significa acción y como tal aparece en denominaciones genéricas como arte dramático, interpretación dramática, dramaturgia... sin matices hacia la tragedia o hacia la comedia. Incluso el término drama aparece vinculado a la bibliografía del texto infantil y de la dramatización, sobre todo por influencia de las versiones angloamericanas.

Su uso fácilmente se justifica por la posibilidad de calificación determinante: así tenemos el drama lírico con fusión equilibrada de poesía, música y escenografía, que en su máxima expresión constituye la ópera; el drama religioso, cuya determinación debe buscarse en el tema, y nos da el auto, el auto sacramental, los milagros, los misterios y las moralidades. De la misma forma podemos hablar de drama histórico y drama psicológico por no multiplicar los ejemplos.

La preceptiva dramática moderna le atribuye al drama posición equidistante entre la tragedia y la comedia. Su desenlace, fundamental para su clasificación, puede ser funesto o feliz, pero por medios naturales, sin intervención de fuerzas superiores insuperables, como sucede en la tragedia, en la que es fatalmente funesto.

La admisión del drama en el repertorio del teatro infantil no sólo libera de la exclusividad de lo cómico, sino que permite ampliar la gama de los temas y de los tratamientos dramáticos propiciados por los textos. En definitiva, se enriquece el panorama del teatro infantil, y, aunque la exigencia del final feliz limite la aportación del drama como género, introduce estímulos para la variedad y la matización.

Otros géneros

Especialmente aptas para su puesta en escena por niños son otras obras de carácter menor en cuanto a la extensión y de características lúdicas y expresivas con presencia de danza y canto. La ligereza suele ser su nota más destacada y la corta extensión va pareja. Estas ventajas son determinantes para jóvenes intérpretes: pasos y entremeses, así como sainetes, evocan reminiscencias clásicas; juguetes cómicos, zarzuelitas, estampas figuran entre los que a la brevedad unen la amenidad y la variedad temática.

La base argumental de estas obritas muchas veces no pasa de ser un chiste, un cuentecillo, una fábula o una situación sorprendente oportunamente escenificada. En cualquier caso habrá que distinguir entre lo que tiene calidad literaria y ofrece buenas perspectivas para la puesta en escena y esas absurdas piezas en las que se alarga la acción con diálogos innecesarios, o se rellena con tópicos y recursos manidos y vulgares. Una valoración crítica, con la vista puesta en la representación por niños, ha de presidir siempre las lecturas de obras con intención selectiva realizadas por el director. Es sabido que la contemplación de una puesta en escena no siempre da la verdadera dimensión de un texto. Ciertos trucos de la dirección y la habilidad o simpatía de actores profesionales verdaderamente experimentados salvan textos, insalvables cuando no se cuenta con idénticos recursos y, por supuesto, con niños intérpretes.

Por el contrario la experiencia acredita que determinados textos clásicos -tales los pasos de Lope de Rueda o algunas farsas francesas del siglo XV, por no citar más-, aunque a primera vista ofrezcan dificultades, son excelente escuela para la iniciación de actores infantiles y juveniles. De todas formas si el teatro para niños, representado por adultos, tiene que aumentar su repertorio, el repertorio de teatro breve para que lo puedan representar niños y adolescentes no está en mejores condiciones de número.

Actualmente algunos directores aficionados de teatro infantil o juvenil a menudo intentan montar textos que proceden del teatro comercial o de piezas representadas por televisión. El sistema no es el más adecuado para que los actores juveniles procedan con naturalidad, y tampoco para que no se desanimen ante los resultados obtenidos por los profesionales. Siempre será mejor trabajar con textos que los niños no han visto representar que hacer malas copias o parodias.

Dramatización de textos no dramáticos

La escasez de textos dramáticos para niños aboca a menudo a los directores

no sólo a adaptaciones, sino a la creación de textos dramáticos a partir de otros que no lo son. Evidentemente nos referimos a aquellos casos cuya intención es producir textos para representar en el teatro, es decir para producir espectáculo, y no a la instrumentalización del teatro y de la dramatización en pos de material didáctico o didáctico-moral, tan invocada como mal realizada por lo general. Por otra parte, está bastante extendida en el teatro infantil la práctica de escribir textos el propio director. El resultado es pobre cuando éste no sabe escribir. Igual que es pobre cuando el escritor se lanza a escribir teatro con desconocimientos de la carpintería teatral y las exigencias de la puesta en escena. En cualquier caso hay que distinguir dos términos que, a nuestro juicio no son plenamente sinónimos: dramatizar y escenificar.

Dramatización y escenificación

La dramatización exige que el texto o guión resultante cuente con los elementos fundamentales del drama, a saber: personajes, conflicto, espacio, tiempo, argumento y tema. Estos son imprescindibles para que el texto final tenga estructura dramática. En particular el conflicto, que al definirse como la relación establecida entre, por lo menos, dos personajes, se convierte en el motor de la acción (Ver Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años. Cincel. Madrid).

La escenificación, en cambio, adopta tan sólo las formas exteriores de la puesta en escena. En el texto resultante de la elaboración no se dan en plenitud los citados elementos fundamentales del drama; en particular suele faltar el conflicto entendido como motor de la acción.

La escenificación es, sin duda, tan legítima como la dramatización. No obstante le es inferior en calidades dramáticas, y, por consiguiente, da lugar a textos planos, lineales, y sobre todo narrativos, en los que las fases integrantes del conflicto -planteamiento, nudo y desenlace- no tienen su plasmación escénica como resultante de las fuerzas desencadenadas por la acción. La escenificación, en definitiva, resulta ser como una narración entre varios.

Transformación fundamental

La dramatización de un texto no dramático exige una serie de transformaciones. Así en un cuento, por ejemplo, la acción es presentada por un narrador que, sirviéndose exclusivamente de la palabra, lo cuenta. Por mucho que enriquezca su relato, por ejemplo, con imitación de voces distintas o con visajes e incluso gestos y posturas, queda claro que el resultado final es una forma convencional de transmitir la acción, pero nunca será la acción misma o su reproducción como acción. En cambio en la dramatización habrá que someter la historia mejor que el texto a una serie

de operaciones que va a permitir que la acción sea producida ante el espectador, para lo cual no basta la palabra, sino que hay que echar mano de los recursos de la expresión lingüística, la expresión corporal, la expresión plástica y la expresión rítmico-musical que se producen simultánea y coordinadamente.

El resultado final es, sin duda, una acción convencional, pero acción y no narración. La directe de la acción ante el espectador supone desarrollo de la misma en su presencia y no evocación como en el caso de la narración. La convencionalidad es distinta en cuanto al grado y determinante.

Estudio previo del texto

Si seguimos con el ejemplo del cuento, lo primero que hay que hacer para dramatizarlo es leerlo atentamente y asimilar todos sus extremos.

Inmediatamente descubriremos algunos elementos que pueden conservarse sustancialmente tal como están, como, por ejemplo, ciertos diálogos; aparecerán otros elementos, como algunas acciones, que en el cuento se relatan de palabra y en la dramatización habrá que reproducirlas, y finalmente se hallarán otros elementos que, aún formando parte de la acción, son irrepresentables, sobre todo en un tipo de teatro sencillo y sin grandes recursos como es el infantil. En estos casos se recomienda suprimirlos o aludir a ellos en los nuevos diálogos. Naturalmente este recurso es más narrativo que dramático y no conviene abusar de él.

Por poco que se piense se verá que la presencia del narrador es una de las soluciones que conviene evitar. Esta sencilla afirmación no implica ignorancia del llamado teatro épico, ni de la función que la narración desempeña en él.

Formación de partes

El aprendizaje del contenido del texto del cuento tiene que dar como resultado en la mente del dramatizador la historia sucinta de los hechos narrados. En esta historia, cada vez más reducida a lo sustancial, quedarán patentes los elementos tradicionales de planteamiento, nudo y desenlace, integrantes del conflicto. Debe recordarse que el planteamiento no es sólo el arranque del cuento, sino la presentación de datos o elementos que intervienen en la acción que han de ser ofrecidos por la acción misma y no por vía de explicación.

El nudo, ciertamente, comprende el desarrollo de la propia acción que, en todo caso, ha de adoptar la forma de progresión.

El desenlace es la culminación de la progresión de la acción, de forma que claramente queda terminada.

Estas fases del conflicto quedarán más patentes en el texto dramatizado que en el primitivo narrado. Naturalmente las distintas acciones que se suceden a lo largo de la obra tienden hacia el desenlace y no pueden distraerse fuerzas que aparten del camino trazado, lo que no significa que el argumento tenga que ser forzosamente lineal.

Importancia de la simplificación

Esta recomendación en favor de la simplificación del texto narrativo que se dramatiza tiene como objetivo desprenderse del lastre literario del cuento para conseguir que la acción se produzca de nuevo y se presente por ella misma y no con la ayuda del narrador. Esto es fundamental para conseguir un texto dramático con posibilidades de ser puesto en pie. De paso se verá si elementos tradicionales del cuento infantil, como la triple repetición de hechos, la abundancia de personajes o la presencia de elementos inaprensibles debe mantenerse o no.

Por este procedimiento el cuento primitivo puede quedar bastante alterado. Pero es lógico que del relato oral de un hecho a su reproducción haya diferencias motivadas por los propios recursos expresivos en juego.

Nos estamos refiriendo exclusivamente al caso en que se quiera conservar el espíritu del cuento originario y no al hecho, frecuente también y con vario resultado, del cuento utilizado como materia prima para construir otras fabulaciones con notable alteración de su contenido primitivo.

Es conveniente que quien acometa por primera vez la tarea de dramatizar cuentos, lea primero algunos cuentos originales y luego sus versiones dramáticas acertadas, que las hay. Así podrá comparar los resultados y descubrirá cuanto aquí se dice y algunos datos más.

Acotaciones y caracterización

Los textos dramáticos antiguos carecían de acotaciones. Esto les daba gran flexibilidad y ambigüedad que permitían mayores libertades a sus intérpretes. En la actualidad las acotaciones siempre están presentes en el texto. Y, por su distinta función, podemos distinguir entre las introducciones o notas y las acotaciones propiamente tales.

Llamamos introducciones o notas a las que se colocan al principio de un acto o escena para indicar cómo debe organizarse el escenario. En realidad son descripciones pormenorizadas que el autor destina al director. Pero otras veces las introducciones figuran entre las intervenciones de los actores con el fin de situar acciones que se realizan independientemente del actor o que debe realizar el mismo actor fuera del parlamento.

Las notas de introducción suelen ser muy esquemáticas. Por ejemplo se

pone: «Bosque. Aparece un leñador manejando el hacha con lentitud y desgana...». Otras veces hacen referencia a la música o a los efectos especiales.

Las que van entre dos intervenciones sucesivas de actores, por lo general se refieren a acciones que se realizan en silencio o suceden paralelamente a los parlamentos. Por ejemplo: «Lanza con fuerza un taco de madera al aire. Abre la fiambreira y se dispone a comer».

Las acotaciones, por el contrario, le indican al actor lo que tiene que hacer mientras habla o cómo tiene que realizarlo. Así, por ejemplo: «Sacando la nariz entre los árboles». «Con voz ronca y gangosa». Otras veces indican gestos o movimientos con que tiene que acompañar la elocución; y, a menudo, le señalan las características que ha de dar a la entonación.

Las introducciones se distinguen por ir en letra cursiva o de menor tamaño y sangradas, o sea, con mayor margen que el resto del texto. Las acotaciones van en cursiva y siempre aparecen entre paréntesis, antes de iniciar su parlamento el actor, o bien en medio del parlamento para matizar la frase o para designar la acción que la acompaña.

El aparte

El aparte es un recurso dramático que permite convencionalmente que un actor diga en voz alta algo que está pensando. Es como la transmisión de su pensamiento que llega al público, pero que no llega a oír su interlocutor o el resto de actores en escena. Mediante el aparte se busca la complicidad de los espectadores, creándose una situación equívoca en escena. Por consiguiente se propician así lances imposibles de otro modo. Tipográficamente el aparte se solía encuadrar entre paréntesis, como una acotación cualquiera precediendo al párrafo que entra en esta convención. El actor marca el aparte bajando el tono de la voz, de forma que destaque en el discurso.

Por lógica el aparte suele ser breve, y frecuente en el teatro cómico. Pero si se prodiga en exceso, llega a producir cansancio en el auditorio.

Importancia de estos recursos

La presencia de introducciones, acotaciones y apartes en los textos dramáticos debe ser estudiada cuidadosamente por el director y en el caso de que éste decida introducir modificaciones, cosa muy legítima, procurará mantener la debida coherencia del conjunto para no incurrir en contradicciones, pues en la mente del autor hasta la menor acotación tiene su razón de ser.

Para ejercicios de teatro leído, práctica bastante generalizada en ambientes estudiantiles, conviene a veces eliminar aquellas acotaciones

que la propia lectura vuelve redundantes, sobre todo las relativas a la entonación. El resto, así como las introducciones y notas se confían a un lector que desempeña el papel de narrador. Se consigue así la continuidad de la acción transmitida por la lectura y la comprensión de situaciones que, de contar sólo con los diálogos, resultarían incomprensibles.

La caracterización

La creación de caracteres es misión importantísima del dramaturgo. Constituye el mejor patrimonio de los grandes autores. Algunos, como Shakespeare, a ello deben buena parte de su merecida fama. Ahora bien, aunque la caracterización está implícita en el texto dramático hasta el punto de poder considerar que forma parte de su estructura interna, el autor concreta algunos aspectos de la misma mediante las acotaciones y las notas.

Por todo ello hay que leer repetidamente todo el texto para descubrir la verdadera caracterización de los personajes. Y, a menudo, como es lógico, ésta aflorará progresivamente en los ensayos hasta llegar a resultados plenos.

La verdadera caracterización de un personaje no se consigue solamente por medio del vestuario, el maquillaje, los postizos y demás aditamentos externos como erróneamente se pudiera creer. Los citados recursos se integran dentro de lo que hemos llamado expresión plástica. Pero además existen otros recursos caracterizadores como la expresión lingüística, la expresión corporal, y la expresión rítmico-musical, cuyas aportaciones son determinantes para el diseño de caracteres. De la conjunción de todas ellas resultará la imagen externa del personaje sobre las tablas y condicionará su comportamiento.

Comportamiento e imagen han de estar de acuerdo con lo que constituye el verdadero carácter, que es la plasmación dramática del interior del personaje, o sea la traducción corpórea de su psicología.

Caracterización y puesta en escena

En la pieza dramática bien construida van incluidos todos los elementos no sólo para definir los caracteres, sino para que éstos estén de acuerdo con el desarrollo de la acción, que no es otra cosa que la consecuencia de todo ello. Es esencial que el director, tras su descubrimiento, sepa relacionarlos entre sí y al servicio de la acción. Para ello el director ha de tener suficientes conocimientos de la vida y sus circunstancias. Cuando se trate de teatro para niños, habrá de tener suficiente conocimiento de éstos, de su psicología y sus necesidades y problemas.

Cierto que los niños no tienen el desarrollo de la persona adulta; pero nada más equivocado que tratarlos como si fueran seres inferiores para los cuales cualquier cosa sirve.

Para los niños muy pequeños se recurre con frecuencia a la caracterización exagerada: en el vestuario, en el colorido, en las voces... Pero siempre dentro de la oportuna coherencia, sin que llegue a los extremos de lo gratuito o de lo tópico. Debe evitarse lo que sea de mal gusto, igual que todo lo que sea facilón. Y tras el estreno ante los niños, observar sus reacciones para ir descubriendo lo que verdaderamente les conviene. Conviene recordar que entre el abuso de recursos plásticos y el cuidado de las voces, los gestos y demás actitudes, los mimos han escogido lo segundo. Y los efectos que consiguen son admirables. Hay que tener en cuenta esta circunstancia, que potencia la imaginación de los niños.

Tendencias (I)

Surrealismo

El surrealismo abrió un amplio horizonte a los impulsos creadores. En todos los ambientes artísticos se respiraba el aire de rebeldía cuyo nacimiento favorece la decadencia. En los años 20 el surrealismo impulsa hacia numerosas manifestaciones artísticas difícilmente separables del movimiento Dadá. No obstante, el surrealismo, directamente en teatro, tiene poca aportación. Sus manifestaciones más afines fueron las películas de Salvador Dalí y Luis Buñuel, «Un perro andaluz» y «L'Age d'Or», Antonin Artaud estuvo un tiempo asociado a este movimiento.

La influencia del surrealismo en el teatro llegará, por tanto, de forma indirecta y más como resultado del ambiente que por propósito deliberado y específicamente buscado.

Teatro del absurdo

La supervaloración de lo subjetivo que supone la reacción frente al naturalismo y que completa el surrealismo trae consigo la revalorización de lo absurdo, lo caricaturesco y lo arbitrario.

Esta vanguardia teatral incurre en actitudes desmitificadoras e innovadoras cuyos principales ataques apuntan a la moral burguesa, a las leyes de la lógica vigente, a la tradición dramática y hasta al mismo lenguaje teatral.

Desde Apollinaire podemos rastrear los precedentes cada vez más significativos de la explosión que estalla en 1950 con el estreno de «La cantante calva», de Ionesco.

En el intermedio Bernard Shaw, Pirandello y Kafka harán avanzar al teatro hasta esta meta a pasos agigantados. Beckett, Ionesco, Schéadé, Adamov, Genet y Harold Pinter significan la plenitud de un movimiento -el teatro del absurdo- cuya vitalidad desbordará en busca de infinidad de fórmulas. El teatro del absurdo distorsiona el significado lógico del lenguaje, provoca situaciones límite, en busca de sentido nuevo para la imagen propuesta, y explora nuestra intimidad por nuestros temores, nuestras necesidades y nuestras más profundas convicciones. No respeta los tradicionales valores literarios. No obstante, no pretende derribar nada, sino poner de manifiesto lo absurdo de la existencia humana.

El procedimiento tiene ventajas y limitaciones. La mayor parte de los autores han tenido dificultad para mantenerse a lo largo de una obra de duración normal sin comprometer el resultado. Ionesco es, en sus obras largas, cada vez más alegórico. Adamov ha abandonado el teatro del absurdo para pasarse al épico. Y Pinter se inclinó hacia la fusión del teatro del absurdo con la alta comedia. A partir de 1962 el movimiento perdió fuerza, aunque continúa manteniendo su influencia.

La puesta en escena de obras de esta línea, como sucederá con el «Living Theatre» pide libertad extraordinaria y dominio de la técnica. Los directores han de exigir maestría en todos los métodos de representación para que las obras resulten efectivas, porque el actor normalmente no cuenta con el apoyo de la anécdota ni con la coherencia del diálogo. Por el contrario, tiene que dar significado a su actuación a base de sus propias experiencias. Con frecuencia las obras de este género han nacido al socaire de una idea, de un carácter o de una situación; e impulsos de distinto tipo le han dado forma bastante incompleta.

Puede analizarse el texto desde el punto de vista de la lógica y de la emoción. Con certeza se encontrarán los actores con una lógica diferente de la tradicional, con expresiones que aparentemente carecen de toda conexión y más bien semejan impresiones o sentimientos yuxtapuestos o simples datos informativos.

Si el método tradicional recomienda al actor concentración, imaginación y observación, para este tipo de obras el actor debe esforzarse por conseguir aproximación subjetiva y objetiva.

La caracterización sigue proceso diferente al trabajo individual. Debe empezarse por ejercicios que supongan un precalentamiento en el cual los actores intentan penetrar en sus vidas y luego en las situaciones que se van a representar, como en una puesta en común de experiencias y sensaciones. Adoptar sonidos y gestos comunes, que pasan a formar parte de su lengua, y coordinarlos dentro de movimientos que pueden ser inspirados por un coreógrafo. La clase de lenguaje, sonidos y movimientos tiene que estar en relación con los objetivos propuestos.

Teatro épico

Bertolt Brecht ha sido profundo renovador de la dramaturgia actual. Sus innovaciones van revestidas del carácter social que le preocupa enteramente en su labor como poeta, autor dramático, director y teórico de la dirección escénica.

Aunque elaboradas en parte con anterioridad, el desarrollo de sus teorías puede fijarse principalmente entre los años 1940 y 1950, pero la influencia de Brecht sigue ejerciéndose todavía y con mucha amplitud en el ambiente teatral. La preocupación pedagógica de Brecht le lleva a descubrir que el público permanece pasivo ante la obra realista y acepta los hechos presentados como realidades inmutables. Por tanto, empieza por presentar los acontecimientos no como hechos pasados sin más, sino considerándolos desde la situación actual de manera que el público se percate de que pueden cambiar, y así incitarle a la reforma social. Desde su ideología marxista pensó que la finalidad del teatro es instruir y no por vía emotiva, sino intelectual.

Para aumentar la responsabilidad del público y su toma de conciencia Brecht intenta evitar la «alienación» del espectador. Esta se produce en el teatro tradicional, o bien porque uno se considera ajeno al hecho que se está representando, o bien porque la acción le gana de tal manera que deja de ser uno mismo, porque dominado por la emotividad disminuye su capacidad de pensar y de juzgar.

En consecuencia, Bertolt Brecht persigue el «distanciamiento». Este tiene una doble dimensión, como técnica de interpretación por parte del actor y como técnica literaria.

Como técnica interpretativa Brecht, influido por el también director alemán Erwin Piscator, recurre a las canciones, proyecciones fílmicas, coros, comentarios, presentadores, grabados, caricaturas gigantes. Respecto a la anécdota literaria rescucita la parábola del teatro medieval y del teatro de los jesuitas.

El «distanciamiento» produce, por tanto, el efecto psicológico y moral apetecido. Este «distanciamiento» no pretende alejar al espectador, sino colocarlo a suficiente distancia para que pueda analizar el hecho que se le presenta, de forma que se acerque responsablemente al tema.

Bertolt Brecht creó así lo que él denominó «teatro épico», que se diferencia del llamado teatro aristotélico o dramático -las formas anteriores a él- por una serie de características que él mismo contrapuso.

Forma dramática del teatro. Forma épica del teatro.

Es acción. Es narración.

Envuelve al espectador en la acción escénica. Hace del espectador un observador.

Absorbe su actividad. Despierta su actividad.

Ocasiona sentimientos. Obliga a adoptar decisiones.

Ofrece experiencia vivida. Ofrece visión del mundo.

El espectador se encuentra en medio de la acción. Se coloca al espectador frente a la acción.

Sugestión. Argumento.

Las sensaciones se conservan como tales. Las sensaciones llevan a una toma de conciencia.

El espectador simpatiza.El espectador estudia.
El hombre se da como algo conocido de antemano.El hombre es objeto de investigación.
El hombre es inmutable.El hombre es cambiante.
Cada escena está en función de la siguiente.Cada escena es para sí misma.
Crecimiento orgánico.Montaje.
Sucesos lineales.Sucesos en curvas.
El pensar determina el ser.El ser social determina el pensar.
Sentimiento.Razón.

Los grupos juveniles de teatro

Los grupos juveniles de teatro han de tener como base un grupo natural. El grupo natural puede ser anterior o posterior a su dedicación al teatro, pero en todo caso tiene que existir. Al tratarse de grupos juveniles, lógicamente no profesionales, para su mantenimiento y el desarrollo de sus funciones, hay que contar con un elemento aglutinador, que, forzosamente, ha de ser su amor al teatro. Esto es absolutamente indispensable por cuanto la dedicación al teatro, y más en plan de aficionado, siempre exige mucho espíritu de sacrificio. Más cuando no sólo no se cuenta con la compensación económica, sino cuando tampoco la preparación es excesiva y, por ello, el trabajo se multiplica.

El problema de la independencia

Un grupo de teatro muchas veces nace en el seno de un colegio o de una organización juvenil. A menudo en los inicios del grupo existe una persona -profesor, directivo- que se encarga de dirigir al grupo. Si esta persona pretende conseguir que el grupo continúe actuando, ha de cuidar no sólo los aspectos dramáticos, sino también los aspectos humanos que garanticen la unión entre los componentes del grupo, para que la continuidad sea fácil.

Un grupo en el que haya enfrentamientos y rivalidades, o en el que los intereses de sus componentes sean dispares es difícil que se mantenga unido durante mucho tiempo. Un grupo teatral en el que para cada obra elegida haya que recurrir a mucha ayuda de muchachos ajenos al grupo tampoco puede durar. Esto no significa que el grupo tenga que ser totalmente autosuficiente. Pero sí que ha de tener un grado de suficiencia bastante elevado, de lo contrario no se pueden ni siquiera programar los ensayos.

Por consiguiente, la continuidad del grupo está en gran medida condicionada por la facilidad de convivencia. Por eso, a menudo, los

grupos más estables son los que funcionan en los colegios, y de éstos, los internados son los que ofrecen mayores ventajas.

La independencia del grupo es relativa. Un grupo de teatro necesita un local para ensayar. Los ensayos son lentos, largos y pesados. Un grupo de teatro necesita, para la puesta en escena, un local que reúna determinadas condiciones. Si es un teatro, mejor que una sala cualquiera. Y, en todo caso, dicho local ha de contar con facilidad para el acceso del público, así como reunir un mínimo de comodidad para los asistentes, sin aludir a las exigencias legales que habitualmente no permiten reuniones de público en cualquier lugar.

Si a todo esto se añade la existencia de un director o coordinador adulto, la verdad es que la independencia del grupo queda en el terreno de la relatividad y, consiguientemente, es difícil tomarla como condición para el funcionamiento del grupo. La falta de realismo en todo esto hace que muchos intentos de formar grupos juveniles de teatro no pasen del mero propósito.

Objetivos

Si como objetivo de la constitución del grupo se propone la satisfacción de la afición al teatro de los miembros del mismo, puede parecer que se trata de un planteamiento egoísta. Pero indudablemente es el atractivo más fuerte y con mayor capacidad para mantener unido al grupo. Su proyección cultural, benéfica o social serán motivos interesantes que actuarán como ayuda en momentos difíciles. Pero no hay que olvidar que en cualquier caso están supeditados a la práctica del teatro. Por consiguiente, éste ha de ser el motivo inicial y la causa permanente de la fidelidad del grupo. Por otra parte, una representación teatral requiere larga preparación y la puesta en escena se esfuma en corto espacio de tiempo. Si la representación tiene resultado brillante, es decir, constituye lo que llamamos un éxito, los componentes del grupo se animan y son capaces de emprender nuevos sacrificios. Si la representación tiene resultado gris, o, lo que es peor, termina en fracaso, el grupo cuenta con muchos riesgos de disolución.

El director del grupo ha de tener sagacidad suficiente para no permitir el estreno de la obra hasta que ésta esté bien preparada y tenga grandes posibilidades de éxito. Es más, es recomendable que se tengan previstas varias representaciones sucesivas en corto espacio de tiempo. Así los actores se van afianzando más en sus papeles, adquieren mayor soltura para representar ante públicos distintos y ven compensado el largo trabajo de preparar una obra con la diversidad de aplausos. Si sucede así, el grupo recibe una inyección de optimismo que le permite acometer la preparación de nuevas obras y su afianzamiento como grupo.

El teatro, posibilidad creadora

Uno de los anhelos más deseados por los jóvenes es el ejercicio de la creatividad. Una de las formas de actuación que más entusiasmos suscita es la actividad colectiva. Cuando se dan estas dos circunstancias, el muchacho no trabaja, disfruta.

De ahí que el teatro, pese a sus dificultades, para quien lo descubre y se entrega a él, llega a constituir un verdadero veneno que le comunica una afición tal que alcanza casi a la adicción.

El joven sabe que cualquier actividad creativa requiere apoyos económicos notables, y, aún así, tiene que superar muchos obstáculos para producirse y llegar a que otros la admiren. El teatro, pese a las limitaciones a la independencia que hemos señalado, supera fácilmente ambos escollos. Es más, puede presentarse en la calle, con vestuario de escaso coste o de producción propia; y puede incluso encontrar apoyos sociales y económicos que le den viabilidad.

Frente a la presión omnímoda que se ejerce sobre el hombre de hoy a través de los medios de comunicación y de la masificación, el teatro supone una exaltación de la libertad y un grito por el individualismo. La inteligencia y el ingenio tienen campo donde ejercitarse y, por encima de todo, el teatro es juego.

Los muchachos que en algún momento de su adolescencia o de su juventud han practicado el teatro adquieren una serie de experiencias y de puntos de vista que los acompañan para el resto de sus días. Su visión de la literatura, del arte y hasta de la vida suele quedar marcada por estas prácticas.

Por otra parte consiguen inconscientemente formas de hablar, de presentarse en público, de razonar o de discutir que les servirán beneficiosamente en muchas circunstancias.

Además de todo esto, contribuyen a la difusión cultural y a la creación y divulgación de obras. Aunque sólo fuera por estas razones, conviene que cuantos tienen responsabilidades educativas, administrativas o sociales se tomen con empeño el cuidado y difusión del teatro infantil, que es el primero que hay que promover.

El movimiento de grupos

Al decir movimiento de grupos no se quiere señalar al grupo en que cada uno de los actores tiene su papel, sino al conjunto de figurantes o comparsas que actúa a la vez sin desempeñar papel personal o individual, sino colectivo.

Vamos a distinguir dos casos que requieren tratamiento diferente: los grupos de comparsas y los coros.

Grupos de comparsas

Los grupos numerosos en escena, sobre todo si son aficionados y estudiantes, necesitan tratamiento delicado. En estas circunstancias siempre se da la presencia en el grupo de algunos elementos que tienen muy desarrollado el sentido del ridículo y tienden a esconderse tras sus compañeros o a comunicarse con ellos como mecanismos de descarga de su tensión.

El director tratará de convencerlos a todos para que asuman su responsabilidad y tengan en cuenta que todo el tiempo que permanecen en escena están actuando.

Superado este escollo, conviene sacarle al grupo todo el partido posible desde el punto de vista interpretativo y desde el punto de vista plástico. Ambos aspectos, lejos de ser independientes, están íntimamente ligados. Para lo interpretativo es fundamental que el grupo esté perfectamente compenetrado con el espíritu de la obra, con la puesta en escena y con el desarrollo de cada una de las escenas en que interviene.

El grupo puede intervenir por su masa, real o simbólica, puede imprimir determinados movimientos a la escena, y puede subrayar la acción no sólo por su volumen, sino también por los juegos de voces, sonidos, efectos sonoros especiales y por el canto.

En cuanto a lo plástico está no sólo el volumen, sino la constitución de masas cuya forma va cambiando; y tiene suma importancia el colorido. Por otra parte, la multitud en escena puede tratarse de distintas maneras. Se puede tratar a cada componente individualmente y darle movimiento escénico propio, o se pueden asociar los elementos en grupitos de tres o cuatro que operan conjuntamente. Este fraccionamiento en grupitos tiene la ventaja de que cada uno de ellos puede tener un jefe responsable del movimiento y la actuación. Con lo cual el conjunto adquiere una diversidad que tiene fácil manejo y produce efectos variados.

Es frecuente marcar posiciones simétricas en escena, a los individuos o a los grupitos. De esta manera, si actúan sometidos a movimientos rítmicos, el resultado se asemeja a una danza.

Cada uno de los tratamientos ha de obedecer a exigencias de la obra y es fundamental que esto se sepa descubrir.

El coro

En la tragedia griega y en el teatro épico la presencia del coro es imprescindible, aunque las técnicas que se apliquen a su tratamiento suelen ser diferentes. El teatro épico admite mayor variedad, de acuerdo con las intenciones que se pretendan destacar.

Se puede tratar al coro como si fuese un personaje único. Se consigue así acentuar su carácter arcaico y ritual en las intervenciones: los

componentes del coro visten de forma idéntica, realizan los mismos gestos a la vez y pronuncian las mismas palabras a un tiempo y en idéntico tono. Por este procedimiento se huye del naturalismo y se tiende a la coreografía. La monotonía y la falta de flexibilidad son los mayores riesgos de este procedimiento, ya que el resultado queda falto de viveza y variedad.

También puede tratarse a cada componente del coro como individuo. Para lo cual se le invita a que gesticule y proceda de acuerdo con la personalidad prefijada a cada uso. Así se puede intentar desglosar las voces y hacerles hablar distintamente para indicar variedad de personajes, intenciones o situaciones.

En cualquier caso hay que proceder con sagacidad, para evitar la caída en lo grotesco y en lo gratuito.

Debe estudiarse en cada caso el sistema de salidas y entradas y la manera de coordinar cada parlamento, desde su sílaba inicial. La claridad en las voces es fundamental en las intervenciones corales para que el público pueda entender todas las palabras sin esfuerzo. Así se mantiene la conexión entre el coro y el resto de la obra.

Si en el repertorio se tienen varias obras con intervención de coros, hay que estudiar cada una de ellas para no caer en lo estereotipado. Sobre todo si la puesta en escena de tales obras está próxima en el tiempo.

Indicaciones generales

A todo lo dicho conviene añadir algunas normas que deben tenerse en cuenta en la dirección de grupos:

- a) Si no es posible convencer al grupo de que ha de cumplir una misión y operar en conjunto, es mejor prescindir de él y buscar otro montaje en el que el grupo no haga falta.
- b) Para establecer la relación entre los demás actores y los comparsas o los componentes del coro, entre éstos y el decorado, deben realizarse los ensayos en presencia de los decoradores, figurinistas y luminotécnicos. No basta con asegurar el movimiento adecuado. Hay que aprovechar también el colorido y plasticidad de las escenas.
- c) Hay que señalar claramente la postura que han de adoptar todos, la posición de la mirada, los sentimientos que han de expresar y los gestos que han de realizar.
- d) Conviene que cada salida a escena quede recogida en un plano del escenario y hasta en un apunte de la actuación conjunta, con el fin de mantener con exactitud las posiciones. Para ello deben enumerarse para evitar confusiones y variaciones de un ensayo a otro.
- e) Las entradas y salidas de los grupos deben ensayarse con todo rigor, fijando con precisión el acceso para ellas y el momento de hacerlas. Es bueno señalar el número de pasos que tendrá que dar cada uno para obtener posiciones fijas. La improvisación sobre el particular suele producir desconcierto, desorden e inexactitud.

f) Debe estudiarse con seriedad el tratamiento de escenas, de acuerdo con el espíritu y momento de la obra. No hay que confundir lo naturalista con lo simbólico, o lo expresionista con lo realista. Lo contrario suele tener resultados nefastos y dar la sensación de mezclas inoportunas.

La dirección de actores

La dirección de actores es la principal tarea del director. Muchos actores profesionales suelen confesar lo mucho que han aprendido de los directores que los han dirigido. Aunque el actor tenga buena formación anterior o haya cursado estudios de interpretación dramática, no puede olvidar que en cada obra el responsable de la puesta en escena es el director que no sólo ha de inspirar y trazar las líneas del trabajo conjunto, sino ha de atender a todos los pormenores y, por consiguiente, ha de descender a la dirección individual de cada uno de los que intervienen.

El haber cursado estudios de arte dramático o tener gran experiencia de interpretación hacen que el actor sepa realizar con facilidad lo que se le ordene. Pero las órdenes y orientaciones del director tienen que marcar la coherencia de toda la obra en su puesta en escena.

El director tendrá que dejarle muy claros al actor algunos puntos que han de presidir toda actuación:

1.º La confianza entre actor y director tiene que ser mutua y grande. Si uno mira al otro como enemigo o rival, el trabajo se vuelve difícil y la relación, insostenible. Ambos deben estar convencidos de que existe una meta común: la calidad de la puesta en escena.

2.º El director convencerá a todos los actores de que mientras estén en escena están actuando. Aunque deben estar en silencio y no intervengan en la acción, están actuando. Por consiguiente cualquier gesto, mirada, sonrisa o ademán será interpretado por el público como parte de la escena. En consecuencia todo tiene que estar controlado por la dirección. Esto es particularmente importante recordarlo a los actores juveniles y aficionados.

3.º Cuando los actores estén entre bastidores, fuera de la escena, tienen que estar pendientes de ésta. Deben evitar cualquier ruido, susurro o movimiento, porque existe el riesgo de que trascienda a la escena. Los mutis tienen que realizarse de acuerdo con la acción hasta que el actor haya desaparecido totalmente de la escena. Y las entradas deben producirse con naturalidad y no ir precedidas de movimientos que las delaten.

4.º El director dejará que el actor en los primeros ensayos interprete la escena según él la entienda. Luego, sobre la marcha, irá completando este trabajo del actor y retocándolo, según convenga al conjunto de la puesta en escena. Pero es bueno que el actor aporte sus iniciativas, controladas.

5.º En el ensayo individual el director tiene que descubrir las cualidades del actor para aprovecharlas, a la vez que ha de reducir y disimular sus deficiencias. Deberá conducir el papel por la vía de sus cualidades y evitar, en lo posible, aquellos rasgos de interpretación que más le

cuesten al actor.

6.º Determinadas deficiencias de un actor no han de corregirse en los ensayos, sino que deben superarse en un ámbito más amplio de formación del actor. Y sobre todo se ha de prever que las deficiencias aparezcan por el cuidado puesto anteriormente en el reparto de papeles. Muchos de los defectos de los actores juveniles y no profesionales pueden superarse con algún curso de expresión corporal, de voz, etc.

7.º Hay algunos recursos y trucos muy conocidos que a veces pueden prestar buenos servicios: el cigarrillo que ocupa una mano, o el vaso que se mantiene, el apoyo de las manos en el respaldo de una silla, la realización de la acción escondiendo el rostro... Esto se les perdona a los principiantes y aficionados. Pero no puede repetirse en todas las obras. Hay que enseñar al actor qué tiene que hacer con sus manos mientras recita.

8.º Es fundamental que el actor sepa moverse por el escenario con seguridad y equilibrio: andar, sentarse y levantarse, mantenerse en pie sin oscilaciones... En todo ello conviene que se adiestre el actor aficionado fuera de los ensayos, de manera que cuando tenga que ejecutar estas acciones en la representación las haga con naturalidad. En la misma línea de seguridad entran actuaciones tales como caerse sin hacerse daño, quedarse convenientemente «muerto», dar la espalda adecuadamente, doblar la rodilla que convenga, mover el vaso apropiado según la posición, reírse, llorar, etc.

No son menos importantes las consecuencias derivadas del dominio de la voz, así como los efectos que con ella puedan conseguirse. Debe empezarse por la correcta entonación y la cuidada pronunciación. Una forma agradable de hablar es fundamental y la acomodación al papel, también.

De la misma manera que se recomienda algún curso de expresión corporal hay que recomendar al actor aficionado cursos de ortofonía.

La dirección del grupo

La puesta en escena no es la suma de las actuaciones individuales de todos los actores que intervienen en la escena, sino la conjunción adecuada de las funciones que cada uno de ellos han de desempeñar en cada momento. Por ello la dirección del grupo también tiene sus normas y sus secretos.

Algunos de ellos se deducen fácilmente de todo lo que se viene diciendo. Pero vale la pena destacar otros:

Es importante que se fije la posición de cada actor en la escena en cada momento. Para ello hay que marcar la obra y conseguir que los actores respeten lo marcado.

Conviene que las posiciones de los distintos actores vayan formando composiciones plásticas distintas que se suceden en la escena. Para ello hay que tener en cuenta no sólo la posición corporal de cada uno respecto de los otros, sino el vestuario de cada uno que, en contraste o afinidad con los telones y con el vestuario de los demás puede dar lugar a composiciones diversas de gran originalidad. El juego de luces y su uso tienen función determinante para matizar, para corregir, para

resaltar, para conseguir efectos especiales y conseguir formaciones plásticas de calidad.

En la recitación del papel es muy importante el ritmo. El contraste de voces evita la monotonía y despierta el interés. No hay que olvidar que la voz y la forma de hablar de cada personaje es uno de sus elementos caracterizadores.

Para conseguir el ritmo adecuado, y variarlo cuando convenga, es importante saber dar el pie, saber cortarse, saber retrasar la réplica o adelantarla, según el caso.

No se trata de reproducir solamente una conversación natural, sino efectista. Sin los abusos del efectismo retórico y campanudo, pero con la debida dosificación de tonos que recalquen las palabras, destaquen las más significativas y no se permita en ningún momento que se pierda alguna o decaigan los finales hasta hacerse inaudibles.

El teatro infantil: penas y gozos

De tanto en tanto le requieren a uno para que se pronuncie sobre la situación del teatro infantil. Es casi como una de esas consultas rutinarias que se aconsejan acudir al médico, por si acaso. A fin de cuentas no puede dolerle a uno que así sea, aunque sólo fuera parte del precio justo que uno tiene que pagar por haber alcanzado su doctorado con una historia crítica del teatro infantil español y haber dejado testimonio de ello en un libro de quinientas páginas. ¡Imperdonable! ¿Cómo pueden llenarse quinientas páginas sobre teatro infantil español, impunemente, si no lo hay? Sencillamente, porque haberlo, haylo.

Y éste es quizá el primer dolor: creer que no lo hay, y, lo que es más grave, que no hace falta que lo haya. Pero lo cierto es que en el pasado lo hubo, que en el presente lo hay y que esperamos que en el futuro siga habiéndolo, incluso con mayor vitalidad.

Sin pretender remontarnos al pasado, ahora hay teatro infantil, aunque se ignore su existencia. Es más, se están poniendo las bases para su pervivencia y aumento en el futuro.

Uno de los problemas más acuciantes que siempre ha tenido el teatro infantil en España se centra en la necesidad de textos. Cuando alguien, con muy buena voluntad, decide montar una obra para niños, tropieza inmediatamente con una cuestión algo más que inquietante: -Pero, ¿qué monto?

Pues bien, una colección ambiciosa y bien presentada ha superado ya treinta números. Por sorprendente que parezca es así, porque estamos hablando de FUENTE DORADA, que patrocina generosamente CAJA ESPAÑA de Valladolid, y dirige con prestigio y acierto José González Torices.

Uno no puede olvidar un grupo entusiasta de Pamplona, El lebril blanco, compuesto por una peña de matrimonios amigos del teatro infantil. Se reunían, ensayaban y representaban -¿por qué estoy escribiendo en pretérito? ¿existe todavía el grupo, amigo Redín?- todos los domingos por

la mañana en el Teatro Gayarre. A la representación le seguía la comida alegre en la que se comentaba el éxito y se planeaban futuros proyectos. La dificultad era siempre la misma: -¿Cuál será la próxima obra?

Colecciones del pasado, como Bambalinas, o todavía vigentes, como Edebé, salían a su paso para ofrecerles soluciones. Pero la mejor solución, sin duda, está en el refuerzo de la aparición constante de textos, y FUENTE DORADA significa precisamente esto.

El teatro infantil se ha visto casi siempre más en manos de aficionados que de profesionales. Los profesionales conocen su oficio, pero están condicionados por las dificultades económicas. Los aficionados son capaces de cualquier sacrificio, pero a menudo dominan bastante menos los secretos del arte de Talía. ¿Para cuándo la especialidad de teatro infantil en las Escuelas de Arte Dramático? Pues bien, este gozo ha llegado ya. En la de Madrid y en la de Murcia se ha creado ya esta especialidad.

Si se tienen textos y se tienen personas preparadas para ponerlos en pie, dos realidades que empiezan a ser algo más que promesas, ¿qué más hace falta para que el teatro infantil en España alcance la plenitud y exuberancia que se merecen los niños españoles?

Seguro que alguno responderá que lo absolutamente indispensable y determinante es el dinero, subvenciones económicas, estímulos e incentivos que hagan rentable esta actividad. Puede ser, no lo niego. Pero el dinero sin voluntad y sin creatividad, tampoco hace milagros, al revés es más fácil.

Allá en el recuerdo el IV Congreso Mundial de Teatro Infantil y juvenil cuyas sesiones se desarrollaron entre Canadá y los Estados Unidos en junio de 1972. Allí, junto a las poderosas formaciones representantes de los Estados Unidos y de la URSS y compitiendo con la brillante del Canadá, hubo un grupo, modesto y sencillo, el rumano, que se ganó la simpatía de todos. Lejos de la fastuosa e ineficaz representación soviética, lejos del variado, inquietante y ejemplar repertorio americano, los rumanos, sólo podían exhibir su pobreza material y su talento creativo. Y así fue. Su obra se titulaba Cuentos con máscaras, y se debía a los escritores Ion Lucian y Virgil Puicea. Pobreza más que sobriedad era la característica más saliente de su montaje material. Pero el ingenio, la creatividad y la gracia daban vida a un texto que recogía una serie de tradiciones populares en torno a la figura de Pacala, famoso personaje del folclore rumano, especie de contaminación de Till Eulenspiegel y de Arlequín. La trapisonda, la pirueta, el golpe inesperado, la chispa fluente sin interrupción eran suficientes para entretener y encandilar a grupos de niños que ni siquiera entendían la lengua en que representaban los experimentados actores rumanos.

El reparto de papeles

Cuando se trata de teatro profesional, el reparto de papeles se limita a escoger a los actores que más convienen dentro de las condiciones impuestas por la oferta de actores disponibles y de las posibilidades económicas de la compañía. En los grupos de aficionados el reparto de

papeles, al tener que realizarse entre los componentes del grupo, afecta no sólo a la futura puesta en escena, sino también a la vida del propio grupo.

Si se trata de escoger actores infantiles, el reparto puede guardar relación con lo dicho para el grupo de aficionados, aunque las condiciones del ambiente escolar o del grupo juvenil, que puede ser de diverso tipo, pueden introducir circunstancias especiales.

En cualquier situación el director ha de tener mucho tiento para evitar las preferencias y los compromisos. La objetividad ha de ser su guía, entendiendo como tal, el deseo de conseguir que cada actor responda lo mejor posible a las exigencias de cada personaje.

Pero también tiene mucha importancia la forma de hacer la asignación definitiva.

En primer lugar el director tiene que estudiar muy bien los personajes, como tiene que conocer muy bien las posibilidades y disponibilidad de su grupo de actores. Cuando el director esté seguro de dominar estas dos circunstancias, puede organizar la lectura de la obra en común, desempeñando cada uno su futuro papel. Pero si hace esto, tiene que tener la certeza de que este reparto previo ha de ser definitivo, de lo contrario, si tiene que empezar entonces a cambiar papeles, se expone a herir susceptibilidades y a crear tensiones. En modo alguno puede andar probando a los actores del grupo e ir cambiándolos de papel, sin riesgo de dejarlos a todos descontentos.

En el caso en que no se pueda proceder a esta lectura previa con seguridad, es mejor que, en pruebas individuales, pruebe a cada actor para diversos papeles, sin confirmar a ninguno hasta haber terminado las pruebas de todos. Entonces la adjudicación para todos ha de ser definitiva. Si las susceptibilidades son grandes, incluso será bueno realizar pruebas sobre distintas obras, aunque el director ya tenga decidido cuál es la obra escogida. Entre actores infantiles y juveniles es necesario prever y evitar los casos de divismo.

Exigencias físicas y de edad

Es fundamental que el actor dé el tipo del personaje que se le confía. Hay tipos extraordinariamente claros: el gordo, el alto, el pequeño. Es interesante incluso que el director procure que los distintos personajes ofrezcan tipos bien contrastados, para evitar la monotonía y prever los riesgos de confusión en escena. Para el espectador cada personaje ha de aparecer como distinto de los demás. Los recursos de caracterización ayudarán mucho a conseguir este objetivo. Y es particularmente urgente recalcar las diferencias sobre todo con actores infantiles, todos más o menos de la misma edad y, a veces, de muy parecido tipo físico.

En cuanto a la edad de los actores que con las actrices. Un galán, a los ojos del público, admite distintas edades. Su oponente femenino, no obstante, ha de tener la edad que aparenta.

En cualquier caso se acepta con facilidad que actores jóvenes interpreten papeles de viejos. Lo contrario, en cambio, suele ser rechazado.

Al tratarse de grupos infantiles y juveniles, lógicamente, muchos actores tendrán que aceptar papeles que representen personajes de mayor edad. En estos casos es conveniente que la caracterización no se limite a aspectos puramente externos como vestuario y postizos, sino que hay que cuidar mucho la voz y los ademanes.

Actualmente, a menudo, en grupos de aficionados y jóvenes se prescinde del maquillaje convencional y de aditamentos caracterizadores para transformar el rostro y acomodarlo a la edad. Se prefiere huir de la mascarada que suele ser el resultado habitual en muchos casos. Esta debe evitarse, salvo cuando sea intencionada por motivos de expresión. Cada vez se busca más la caracterización apoyada sobre todo en la interpretación.

Cuando se necesite la presencia de un niño pequeño es preferible buscar uno que reúna estas condiciones, aunque sea peor actor, que recurrir a un zangolotino, que tendrá que adoptar actitudes visiblemente ficticias a lo largo de todas sus intervenciones. Aunque tradicionalmente el teatro haya recurrido mucho a los zangolotinos, son mejores las soluciones naturales. En la actualidad afortunadamente ya no se presentan casos en que un niño tenga que interpretar papel femenino; o una niña, papel masculino. El travestido sólo se da en algún tipo de teatro oriental como el Kabuki, en Japón.

El grupo infantil o juvenil

La práctica del teatro entre niños y jóvenes tiene escaso éxito. Una de las causas de este retraimiento hay que buscarla en la falta de continuidad de su práctica.

Ciñéndonos al ambiente escolar basta comparar el éxito de los equipos deportivos con la penuria de las representaciones teatrales. ¿Por qué no obrar con el teatro como se hace con los deportes?

Hay que pensar que la iniciación en la práctica del teatro es más difícil que la del deporte. Por eso no estaría mal que en cada colegio donde haya interés por el teatro -¡ojalá fueran todos!- hubiera varios grupos de teatro desde los grados inferiores a los superiores. Dos o tres representaciones teatrales por curso no serían difíciles. Y el grupo constituido en un curso con algunas variaciones -refuerzos e incorporaciones- podría actuar en cursos sucesivos. Esto supondría acumulación de experiencias y reducción de esfuerzos. Por otra parte, la constitución de un grupo así proporciona soluciones lúdicas y de convivencia que hacen más agradable el pesado trabajo de los ensayos. El trabajo que da preparar una obra es otra de las razones por las que se hace poco teatro en los centros de enseñanza.

Esta formación de grupos que continúan representando juntos durante varios años sucesivos no significa iniciación profesional, aunque tampoco excluye que algunos de sus miembros opten luego por la profesionalidad.

Por eso el director de un grupo así no olvidará su fundamental condición de educador y tendrá presentes muchas de las sugerencias hechas

anteriormente sobre el reparto de papeles.

Conviene que no se encasille a los miembros del grupo en papeles o en funciones. Si es poco recomendable que se cultiven las estrellas, tampoco es bueno que algunos muchachos queden relegados a funciones meramente auxiliares como responsables exclusivos de la tramoya o de tareas de menos lucimiento. Dado que no se trata de formar actores, conviene que todos estén en disposición de compartir los aplausos como los sacrificios. Será bueno que los actores juveniles estén en condiciones de practicar la danza, el canto y los recursos interpretativos. El director cuidará que, en lo posible, todos compartan estas habilidades.

Estilos y tendencias (II)

Durante el siglo XX el arte, y con él el teatro, experimentan fuertes y frecuentes cambios. De forma que hay muchas maneras de proceder -escribir textos, ponerlos en escena- que coexisten; se entremezclan, cruzan y hacen su aparición en distintas obras. Aunque, por lo general, ejercen poca influencia directa sobre el teatro infantil, conviene hablar de ellas, como antes se ha hecho del surrealismo (n.º 25). Ahora reseñamos someramente algunas más como ilustración, como queda dicho.

Teatro independiente

El teatro independiente nace en la última década del siglo XIX. Como se verá luego en su evolución a lo largo del siglo XX, bajo este nombre no se cobija tan sólo una forma de hacer teatro que se emancipa de los circuitos comerciales habituales. El teatro independiente es el caldo de cultivo donde germinan y crecen nuevas formas que se inventan, así como se importan las de otros países, hasta el momento, poco o nada observados por las naciones europeas. Los autores rivalizan así en aportaciones novedosas. Y, partiendo del realismo y del naturalismo, surgirán nuevas técnicas cada vez más distantes entre sí.

El constructivismo

En Rusia Evreinov defendía la renovación del teatro buscando la simplicidad primitiva y el alejamiento del realismo. Evreinov sostiene que si el teatro es mentira y en ello radica su esencia, nada tiene que ver con la forma realista de presentar la vida.

También Meyerhold se pasó en Rusia a las tendencias no realistas de

producción. Intentó contactos con el simbolismo de Maeterlinck y otros experimentos más atrevidos. Para él, el actor es el núcleo de la representación dramática y el director ocupa la posición más importante. El actor, según sus directrices, es un ejecutante con opción al ejercicio pleno de toda habilidad atlética. Otro ruso, Tairov, siguiendo los pasos de Meyerhold, llenará los escenarios de plataformas, andamios y escalas para destacar el aspecto mecánico de la vida, que por eso recibirá el nombre de biomecánica. Con todo ello, se da al actor posibilidad para lucir sus habilidades atléticas en arriesgadas acrobacias. El conjunto es lo que recibe el nombre de constructivismo.

El teatro del absurdo

La supervaloración de lo subjetivo con el fin de alejarse de la pretendida objetividad del realismo y del naturalismo conduce a la revalorización de lo absurdo, caricaturesco y arbitrario.

De esta forma el teatro del absurdo pretende atacar a la moral burguesa y a las leyes de la lógica presentes en la tradición dramática.

Aunque se pueden rastrear algunos antecedentes, el teatro del absurdo estalla en 1950 con el estreno de «La cantante calva», de Ionesco.

Beckett, Ionesco, Schéadé, Adamov, Genet y Harold Pinter significan la plenitud de este movimiento.

El teatro del absurdo distorsiona el significado lógico del lenguaje, provoca situaciones límite e intenta explorar nuestras necesidades y nuestras más profundas convicciones. Más que pretender derribar el orden existente, persigue poner de relieve lo absurdo de la existencia humana.

El teatro del absurdo, incluso en sus creadores, tiene escasa duración. Y fácilmente ellos mismos derivan, en su producción dramática, hacia otros derroteros. Su influencia en otras obras es casi siempre parcial y no afecta a su totalidad.

El teatro épico

El teatro épico se denomina así porque en su construcción echa mano de recursos épicos, es decir narrativos, frente al teatro tradicional que se limita al empleo de recursos dramáticos, es decir aquellos que intentan reproducir la acción.

Entre los años 1940 y 1950 puede situarse el desarrollo del teatro épico, sobre todo por la producción de su creador y principal representante, Bertold Brecht.

Brecht quiere combatir la actitud pasiva del público que asiste a las representaciones del teatro realista-naturalista. Estas, según Brecht,

llevan al espectador a aceptar los hechos presentados como realidades inmutables. Lo más intentan producir en él el sentimiento de catarsis; pasado el cual, el espectador se tranquiliza frente a realidades injustas que considera que no pueden mejorar.

Brecht, por el contrario, pretende que el público tome conciencia de que las situaciones que se le presentan en el teatro pueden suceder de otra forma, o sea que se pueden alcanzar soluciones distintas. Así pretende que el público piense que las cosas pueden cambiar a mejor e intenta incitarlo a la reforma social. Brecht cree que el público, ante el teatro realista-naturalista, por la fuerza de los hechos presentados queda alienado, es decir, pasa a pensar y sentir como el autor y los actores. Para evitar este riesgo de alienación, Brecht propone el distanciamiento que hará que el espectador se coloque ante el espectáculo como investigador que se sitúa ante una preparación recogida en la platina del microscopio. Así el distanciamiento se traducirá, más que en sentimientos, en toma de conciencia que le hará ver la injusticia de la situación y pensar fórmulas para cambiar la realidad.

Como recurso literario Brecht se sirve a menudo de la parábola que es el relato de los hechos distanciado y paralelo, fácil para provocar la analogía con la realidad que quiere criticar. Trata, por tanto, de presentar hechos pasados como si fueran actuales o guardaran alguna relación con los hechos actuales. Esto suscita en el espectador mecanismos de reflexión y de juicio.

Como recursos interpretativos o de puesta en escena, recurre el teatro épico a medios que no son estrictamente dramáticos: la narración, la aparición de presentadores que actúan individualmente o a coro, las caricaturas gigantes, las canciones, las proyecciones fílmicas o de diapositivas, los grabados alusivos o simbólicos... Con estas novedades en el tratamiento, se pretende aumentar la capacidad de reflexión del público, ya que se habla más a su razón que a sus sentidos y todo ello favorece el distanciamiento.

Este teatro le denominó Brecht épico, frente al teatro «aristotélico» conocido por sus formas estrictamente dramáticas.

El teatro épico utiliza muchos elementos de puesta en escena que guardan relación con los juegos dramáticos infantiles. Así se puede representar un río en escena mediante dos cuerdas paralelas sobre el suelo. Cada una de ellas significa un orilla y, convencionalmente, los personajes que se encuentran a uno y otro lado, están separados por la corriente. Un círculo de cartón dorado, puesto en el extremo de una pértiga, puede representar el sol; otro, plateado en idéntica posición, la luna. La aparición de uno u otro significa el amanecer o el anochecer.

Existen otras corrientes de teatro como el «teatro de la crueldad», de Antonin Artaud, o el «teatro pobre», de Grotowski, o el Living Theatre, americano... pero no se reseñan aquí porque su posible relación con el teatro infantil es muy escasa.

La formación para el teatro

La formación para el teatro es uno de los grandes olvidos que se padecen en los planes de educación. Esta formación debería, no obstante, abarcar dos aspectos: la iniciación cultural al teatro y la iniciación en la práctica del mismo.

Comoquiera que ninguna de las dos se realiza en la escuela, salvo en contadas excepciones, vale la pena exponer algunas ideas en torno a la iniciación cultural, que, además, tendría que alcanzar a todos los alumnos y ser paso previo para la segunda fase, que comprende la iniciación en la práctica del mismo.

La dramatización como fundamento

La dramatización tendría que ser práctica extendida desde la educación preescolar a lo largo de toda la educación primaria. A través de ella el niño aprende más que a reproducir escenas, a crearlas, a acoplar los recursos expresivos entre sí y a valorar la acción como signo de comunicación.

Todo ello debe enmarcarse en el cultivo oral de la lengua. Evidentemente, para conseguirlo gradualmente y con validez pedagógica, el educador ha de tener conocimiento de la dramatización y sus técnicas, y tener voluntad de hacer actuar según ellas a sus alumnos.

Estos, a medida que vayan realizando los ejercicios oportunos, irán adquiriendo una serie de conocimientos y de destrezas a través de sus vivencias y creaciones. Estos conocimientos y destrezas, poco a poco, los irán utilizando para la valoración del hecho teatral en sí. Con lo cual se habrá conseguido darles una preparación previa, viva y activa, de lo que es el teatro. Nótese que toda esta preparación es posible y recomendable iniciarla antes que el niño sea introducido en el estudio de la literatura. La dramatización, concebida como juego, facilita lo dicho.

La lectura de textos dramáticos

A la vez que se inicia al niño en la lectura de cuentos o de novelas infantiles es conveniente que sea iniciado en la lectura individual de textos dramáticos sencillos escritos para él. La lectura de estos textos, siempre más esquemáticos que los narrativos, obligará a trabajar más a su fantasía. Al tener que imaginar personajes, acciones y situaciones, que sólo están sugeridos en el texto dramático, aprenderá a ver la realidad reflejada de otra forma. Si estas lecturas se realizan después de haber practicado la dramatización, el fruto tendrá que ser forzosamente más copioso.

A la vez, el contacto con este tipo de textos lo conducirá a valorar otros

-los narrativos y poéticos- de forma distinta. Sobre todo tenderá a esquematizar los textos narrativos, con lo cual se operará en su forma de pensar una aproximación al descubrimiento de lo dramático. Esto puede lograrse sin necesidad de introducciones y explicaciones que desborden el marco del currículo general, harto pobre siempre que se trate de referencias dramáticas.

Convendrá que el educador seleccione muy bien estos textos dramáticos, y convendrá también que el alumno, como lector al que se inicia en la selección de los libros que ha de leer individualmente, tenga a su alcance en la biblioteca algunos textos dramáticos entre los que escoger. Aunque esto resulte difícil en el panorama bibliográfico español, por la escasez de textos, no es imposible. Y cuanto más buscados sean los textos dramáticos, más y mejores se publicarán.

El teatroforo

En el teatroforo o teatrofórum debemos distinguir dos partes. La primera es el ejercicio de la lectura; la segunda, el comentario.

Como ejercicio de lectura, el teatro leído colectivamente es cosa que se produce cuando se cuenta con tantos lectores como personajes y además se añade otro lector que lee las acotaciones fundamentales y adquiere así carácter de narrador.

Su realización es muy sencilla. Los lectores, provistos de sus copias, se colocan en una larga mesa cara al público o en una serie de pupitres. El narrador puede colocarse en el centro o en un extremo. Y cada lector se identifica con el personaje mediante un cartelito que ostenta su nombre. Es conveniente que estas sesiones se preparen un poco para dar fluidez y entonación a la lectura y, si es posible, que los lectores adopten alguna forma de caracterización por medio de la voz. Puede ilustrarse la lectura con música apropiada, ya como incidental ya como introducciones o intermedios. Aunque es mejor la sencillez y cuidado de la palabra que recurrir a montajes que se aproximen a lo radiofónico, sobre todo cuando se corre el riesgo de conseguir malas imitaciones de la radio que pueden distraer del objetivo fundamental que es el contacto con el texto dramático.

En ambientes escolares se recurre a menudo a la lectura semiescenificada. En ella los lectores intentan los movimientos como si fueran actores, aunque siguen leyendo su papel. De este modo se evita la presencia del narrador y se aligeran un poco los riesgos de monotonía y frialdad de la lectura.

En cualquier caso se tiene que intentar que las obras escogidas sean cortas y estén al alcance de los niños. Obras largas o excesivamente complicadas conducen a inutilizar el sistema. No hay que olvidar que el teatro está hecho para su representación, no para su lectura.

El comentario

Por lo que se refiere al foro o comentario de la obra, puede ir desde la formulación de unas cuantas preguntas que aseguren la comprensión elemental del texto, hasta la penetración en la intención del autor y la valoración de su texto en un contexto cultural más amplio.

Es evidente que el despertar del espíritu crítico del niño, sobre todo cuando empieza la adolescencia, es importante. Pero en cualquier caso ha de plantearse este ejercicio en los límites de lo estimulante para la edad en que se encuentra y en la respuesta a sus problemas.

Como se comprenderá, estas sesiones de teatroforo suponen ya una iniciación en la literatura y deberían convertirse en una de las prácticas encuadradas en el estudio de la misma.

Posibilidades del teatroforo

El teatroforo, por supuesto, no es teatro y no sustituye a la puesta en escena de las obras leídas. Evidentemente una lectura matizada, e incluso semiescenificada, no reemplaza las vivencias que proporciona el teatro. En cambio, la facilidad con que se monta y la participación de los alumnos contribuyen a vivificar las clases de literatura, cosa, a menudo, muy necesaria, sobre todo cuando se incurre en una formación excesivamente libresca y teórica.

Por otra parte, el teatroforo y la formación para el teatro en general no deben disociarse de la formación literaria. De la misma forma que ésta no debe guardar silencio sobre el teatro o limitarse al estudio histórico del mismo modo con que lamentablemente se trata a la novela o a la poesía.

Estilos y tendencias (III)

Pretender reunir en corto espacio los estilos que aparecen en el teatro es exponerse a dejar fuera muchos aspectos interesantes e incurrir en simplificaciones que rozan la inexactitud. No obstante, emprendemos la tarea porque es necesaria alguna consideración que pueda hacer referencia al teatro infantil.

Huyendo de la extensión imposible, nos vemos en el trance de juntar elementos que atañen a la obra con otros que se refieren a la puesta en escena.

Así, en términos generales se pueden dividir las obras teatrales en dos

grandes grupos, en los que se sitúan:

-Las que pretenden dar impresión de realidad mediante la imitación de la naturaleza.

-Las que pretenden lo contrario, dando rienda suelta a la imaginación.

En el primer caso, nos encontramos con el teatro realista y naturalista, en el que pueden hallarse los dos extremos fundidos o con predominio de uno de ellos.

En el segundo caso, tenemos genéricamente el teatro irrealista o teatralista, valga la redundancia.

El realismo

La realidad en arte no se puede reproducir con exactitud. Sin embargo, la obra realista se empeña en reproducir la realidad lo más fielmente posible, dentro de las convenciones propias de cada manifestación artística. A pesar de los efectismos y condicionamientos de la obra de arte, el autor realista intenta crear un clima y una trama en los que se inserten los personajes y sus acciones con todos los visos de realidad a su alcance. Rigor, precisión, imparcialidad son notas características de este teatro. Y, en consecuencia, tienen que producir en el espectador la ilusión de encontrarse ante la realidad. Este realismo admitirá a menudo adjetivos que intentarán matizar el punto de vista del autor o del tratamiento.

El naturalismo

El naturalismo se asemeja mucho al realismo con el que con frecuencia aparece asociado, pero deja de lado la imparcialidad, que es una de las características del realismo. Por ello el naturalismo se dedica a copiar los aspectos más crudos y sórdidos de la realidad y busca en lo natural y biológico las causas originarias de las situaciones presentadas. Suele decirse que si en el realismo el autor procede como el notario que levanta acta de la realidad, en el naturalismo obra como el juez que dicta sentencia.

A menudo la obra teatral naturalista más que en el argumento estructurado insiste en el ofrecimiento de un friso de personajes en el que cada uno vive su propia acción dramática dominada por el ambiente. Los personajes destacan así por la verdad e intensidad de sus vidas. Las conexiones que se establecen entre ellos no se producen de forma arbitraria. El ambiente es decisivo.

El impresionismo

El impresionismo no aspira a reproducir directamente la realidad, sino a reproducir las impresiones que ella comunica. En consecuencia, la visión que nos transmite del mundo y de las cosas es preferentemente subjetiva y momentánea.

El término impresionismo procede del estilo pictórico que intenta captar escenas de la naturaleza con su propia luz y atmósfera circundantes. Esto obliga lógicamente a buscar los rasgos esenciales y a difuminar los contornos.

Por lo que se refiere al teatro, los impresionistas, aunque guardan gran parecido con los naturalistas, difieren de ellos en la suavidad de los temas y del retrato. La visión fragmentaria de cada uno de los personajes y de las situaciones cobra coherencia en la mente del espectador.

En el impresionismo predomina la espontaneidad en el reflejo de lo captado frente a la lógica del realismo y a la intención del naturalismo. Por eso tiene el valor de pretender representar la vida real sin prismas deformadores.

El irrealismo o teatralismo

Bajo estas denominaciones, imprecisas, se cobijan las tendencias que no pretenden representar la realidad tal cual es, sino deformarla por diversos sistemas con el fin de atraer más la atención del espectador, o que así queden patentes aspectos que habitualmente le pasan inadvertidos. El resultado artístico de estos tratamientos debe valorarse más a la luz del arte y de la imaginación que a la luz de la realidad. Se incurre, por tanto, en un convencionalismo que no acerca a la realidad, sino que parte de ella y la extorsiona.

Apuntamos aquí algunas de estas tendencias:

- la imaginación,
- el simbolismo,
- el expresionismo,
- el surrealismo.

La fantasía, que lleva a potenciar la imaginación, más que un estilo podemos decir que constituye un tratamiento que se incorpora con frecuencia a distintos tipos de puesta en escena. Poco importa que la situación planteada responda a la realidad; basta con que sea coherente dentro de nuestra imaginación. Por consiguiente, el primer efecto de la imaginación es que amplía los límites de la realidad o las formas de interpretarla. Las obras de ciencia-ficción y de carácter futurista caen dentro de este grupo.

El simbolismo se ha definido como la fórmula de «revestir una idea con una forma sensible». El simbolismo reacciona contra los aspectos crudos del naturalismo. Devuelve al teatro su capacidad poética frente a lo

misterioso y fantástico. El poeta y dramaturgo belga Maeterlinck representa el triunfo del simbolismo en el teatro.

El expresionismo no es sólo una tendencia artística, sino una actitud que se manifiesta reiteradamente en distintos momentos de la historia del teatro. Concebido como movimiento, el expresionismo se opone al realismo. Por ello, en vez de reproducir las cosas y la vida como un espejo, penetra más profundamente en ellas y pretende transmitir las realidades íntimas más que las apariencias físicas. Para los expresionistas la caricatura es más fiel que el retrato. Esta caricatura, a menudo se sirve de la exageración en el maquillaje, de la mecanización del movimiento, del falseamiento de la voz. La farsa, tan antigua, es una forma de expresionismo.

El surrealismo es un movimiento muy importante en el siglo XX. Ha extendido su influencia a la pintura y la escultura, a la poesía, al cine, al teatro y a la moda. André Bréton, fundador del mismo, lo definió como «automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, prescindiendo de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral».

Aunque no es fácil que en puestas en escenas por y para niños se recurra a algunas de estas tendencias, es conveniente que el director las conozca, no sólo para saber el terreno en que se mueve, sino también porque pueden aparecer algunos elementos de ellas en montajes más sencillos.

Existencia del teatro infantil y juvenil

El teatro infantil y juvenil, aunque no muy cultivado, tiene larga historia. Antes de llegar a su forma actual, ha experimentado diversos cambios y ha pasado por situaciones variadas.

En la antigüedad no hubo teatro infantil propiamente tal; hubo, eso sí, momentos en que los niños participaron en el teatro como actores. Pero se trataba de un teatro dedicado a los adultos, o, para ser más exactos, del único teatro que existía en el momento, que no tenía en cuenta al niño.

La participación del niño en la Edad Media

Durante la Edad Media e incluso durante el Renacimiento el niño tenía cabida en el teatro como actor en sustitución de la mujer, cuya presencia en el teatro estaba vetada.

En la Edad Media, y en el seno del teatro sacro, la participación del niño se intensifica y se especializa en sus diversas manifestaciones. Así, los llamados tropos dan lugar a los Autos del Nacimiento, cuando se centran en torno a la Navidad. En ellos los niños o jóvenes ocupan lugar preferente, sobre todo como cantores. Se celebraban primero en el interior de las

iglesias y luego en el atrio o ante la puerta del mismo templo. Naturalmente los niños que intervenían eran monaguillos o niños adscritos a la escolanía. Nótese que se habla siempre de niños, nunca de niñas. Por lo que se refiere al Canto de la Sibila, que se populariza en España a partir del siglo XI, el niño aparece también en sustitución de la mujer. En realidad se trataba de una representación litúrgica perteneciente al ciclo de Navidad en la que varios personajes del Antiguo Testamento -Isaías, Jeremías, David, Moisés- proclamaban la divinidad de Cristo. A ellos se añadía el testimonio del mundo pagano en la persona de la Sibila Eritrea. Todos los personajes eran representados por clérigos. El que desempeñaba el papel de Sibila Eritrea también era al principio un clérigo vestido de mujer, con la cabeza coronada de hiedra. Pero luego pasó a ser un niño quien desempeñó este papel.

También en el teatro hagiográfico intervenían los niños. Principalmente eran escolares de las escuelas catedralicias y monásticas. Y los santos, cuya vida era más a menudo objeto de dramatización, eran San Nicolás, San Pablo y Santa Catalina.

La fiesta del obispillo, en cambio, era una farsa. En los monasterios donde había niños, como miembros de la escolanía o estudiantillos, en torno a la fiesta de San Esteban, de los Inocentes o de San Nicolás, según los casos, se organizaba una ceremonia que no tenía nada de litúrgica. En ella se elegía a un niño que, durante un tiempo prefijado, ejercía las funciones de obispo o abad. De ahí su nombre de obispillo o abadillo. Al obispillo que tenía mando -suponemos que figurado- sobre los monjes o clérigos durante dichos días, lo acompañaba una corte también de niños que lo ayudaban en sus funciones de gobierno. Aunque algunos críticos opinan que el rito del obispillo tenía más de fiesta que de teatro, está clara la participación especial del niño.

La presencia de los niños en el teatro sacro medieval es un hecho innegable. Todavía en la actualidad en el Misterio de Elche, muestra de teatro medieval que ha sobrevivido superando el paso del tiempo, entre los 58 actores que intervienen, nada menos que 14 son niños, uno de los cuales desempeña el papel de Virgen María.

El teatro escolar

Con el nombre de teatro escolar se conoce un tipo de teatro que durante los siglos XVI y XVII se desarrolla en ambiente estudiantil, principalmente en los colegios de los jesuitas. En realidad, este teatro se forja a imitación del teatro universitario, pero escoge preferentemente temas religiosos. En principio las obras están en latín. Pero luego queda en latín lo fundamental de la obra y se intercalan entremeses en lengua española. De ahí que estas obras hayan sido conocidas como comedias hispano-latinas. Las obras tienen predominante interés apologético. Y los entremeses, en lengua española, se conciben como un entretenimiento para distraer a los alumnos que, cada vez más jóvenes, lógicamente no entendían

el latín o lo entendían escasamente.

No podemos decir que este teatro fuera infantil o juvenil en el sentido actual. Pero la presencia de los niños como únicos intérpretes y de sus compañeros, como destinatarios, supone ya un acercamiento a lo infantil presente sobre todo en los entremeses en los cuales se introducen danzas y juegos propios niños. Así, se resolvían dificultades de interpretación y se atraía la atención de los más jóvenes.

Durante el siglo XVIII

A lo largo del siglo XVIII se opera una transformación sobre el teatro escolar que llegará a convertirlo en el primer teatro infantil que habrá que situar a finales del siglo XVIII o a principios del siglo XIX.

El escolapio aragonés P. José Villarroya de San Joaquín (1714-1753) tiene obras de teatro que destina a los niños, pero desde una perspectiva de adulto o de educador. Junto a éstas tiene cuatro entremeses, lamentablemente perdidos, de los que tenemos sólo referencia literaria, cuyos argumentos se centran en el niño, el pastelero, el rocín y el cochino. Uno de éstos, el niño, será utilizado posteriormente por otro escolapio, el valenciano P. José Felis. Aquí es donde se rastrea la transición. Ya no es un teatro como el escolar al servicio de una idea, sino un teatro que busca al niño.

Suele citarse al francés Arnaldo Berquin (1749-1791) como el iniciador del teatro infantil. No se trata de dilucidar quién fue primero, si Berquin o el español Villarroya. Lo importante es notar que si Berquin representa el paso de la narración y de las revistas al teatro, Villarroya representa la anterior transformación del teatro escolar por la independencia que da al entremés. Más festivo Villarroya, a juzgar por las noticias, más moralizante Berquin, que, en 1828, fue traducido al español por José Ulanga Algocín, seudónimo de Juan Nicasio Gallego. El hecho fundamental es que el teatro para niños había nacido ya con carácter propio.

Posteriormente, a lo largo del siglo XX, el teatro infantil, como toda la literatura infantil, experimentará otra transformación. Y ésta a cargo de Jacinto Benavente en 1909: el teatro para niños pasa a interesar a los profesionales del teatro. Ciertamente el intento de Benavente fue un fracaso a juzgar por su corta duración. Pero el milagro se había operado ya: había nacido la conciencia literaria del teatro infantil en España. Dado este paso, nada debe sorprender que luego el teatro infantil logre su institucionalización al recibir apoyos estatales y que sea objeto de incursiones por parte de diversos autores para ponerlo al servicio de sus respectivas ideologías.

Una nueva perspectiva se abre para el teatro infantil en la segunda mitad del siglo XX. Es su regreso a la escuela, pero ahora sí, bajo la forma de dramatización más que de teatro. En ella se fija la atención del legislador y de los educadores, si bien, por ahora ni con la intensidad ni con la eficiencia que serían deseables.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

