

cuadernos de investigacion teatral

**MANUAL de
TEORIA
y PRACTICA
TEATRAL**

FERNANDO MEDINA FERRADA



Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes
Dirección Nacional de Artes Escénicas
CENTRO DE INVESTIGACION Y DESARROLLO DEL TEATRO



Cuaderno 1 — **Manual de Práctica y Teoría Teatral** - Fernando Medina Ferrada.

Cuaderno 2 — **Lectura del Drama** - Alba Lya Barrios.

Cuaderno 3 — **La creación colectiva ¿moda o necesidad?** - Enrique Izaguirre.

Cuaderno 4 — **La Dirección escénica:** Strehler.

Cuaderno 5 — **Discusión sobre Teatro.** Traducciones de Alba Lya Barrios.

Cuaderno 6 — **La expresión del actor** Eduardo Gil.

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES Y FORMACIÓN DEL TEATRO
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN Y FORMACIÓN DEL TEATRO

cuadernos de investigacion teatral **1**

**MANUAL de
TEORIA
y PRACTICA
TEATRAL**

FERNANDO MEDINA FERRADA

CENTRO DE INVESTIGACION Y DESARROLLO DEL TEATRO
DIRECCION NACIONAL DE ARTES ESCENICAS / INCIBA



Carbón de Investigación Teatral

MANUAL de
TEORÍA
Y PRÁCTICA
DEL TEATRO

MANUEL MEDINA FERRADA

Propósitos

Este manual no pretende otra cosa que servir de ayuda en el primer paso para la organización de un conjunto teatral. El material ha sido redactado de la manera más sencilla, procurando orientar, dentro de lo posible, a la solución de los problemas prácticos previsibles en un grupo sin mayores conocimientos de la materia escénica.

Tenemos la esperanza de que el aficionado se convenza que ningún problema que se le presente es prácticamente difícil de solucionar y que, en este caso, lo más importante es su deseo de hacer teatro.

Para ello, naturalmente utilizaremos como base todos los elementos convencionales que se requieren para la iniciación en la técnica del montaje teatral. Teniendo en cuenta que la experiencia irá enfrentando al aficionado a la necesidad de mayores búsquedas, las próximas publicaciones de esta serie ampliarán gradualmente los materiales teóricos de técnica escénica.

SUMARIO

Introducción histórica

	Pág.
PRIMERA PARTE: Teoría del Teatro	7
I.—Teatro primitivo	8
II.—Teatro griego	9
III.—Edad Media —El Renacimiento— Epoca de Oro del teatro español	11

Planteamientos teóricos

IV.—Teatro: sus elementos componentes	11
V.—Verbo Activo: literatura dramática	13
VI.—Construcción Dramática: la unidad	15
VII.—Carácter Dramático	16
VIII.—Diálogo Dramático	17
IX.—Los géneros dramáticos	19

SEGUNDA PARTE: Técnica Escénica

X.—Capacidad del actor	21
XI.—El trabajo del actor	24
XII.—Técnica de actuación	27
XIII.—Dirección escénica	31
XIV.—Proceso de dirección	34

TERCERA PARTE: Práctica escénica

I.—¿Cómo organizar su propio conjunto teatral en el barrio, en el sindicato, en el liceo?	39
(Testimonio: En un barrio de Caracas)	
II.—Consejos prácticos:	

Luminotecnia
Escenografía
Vestuario

SUMARIO

Introducción Histórica	1
PRIMERA PARTE	
TEORIA DEL TEATRO	
Introducción Histórica	1
El teatro primitivo	15
El teatro clásico	35
El teatro renacentista	55
El teatro barroco	75
El teatro neoclásico	95
El teatro romántico	115
El teatro realista	135
El teatro naturalista	155
El teatro simbolista	175
El teatro expresionista	195
El teatro surrealista	215
El teatro existencialista	235
El teatro del absurdo	255
El teatro contemporáneo	275
Segunda Parte	
Historia del teatro	
El teatro en Grecia	1
El teatro en Roma	15
El teatro en el Renacimiento	35
El teatro en el Barroco	55
El teatro en el Neoclasicismo	75
El teatro en el Romanticismo	95
El teatro en el Realismo	115
El teatro en el Naturalismo	135
El teatro en el Simbolismo	155
El teatro en el Expresionismo	175
El teatro en el Surrealismo	195
El teatro en el Existencialismo	215
El teatro en el Absurdo	235
El teatro en el Contemporáneo	255

PRIMERA PARTE

TEORIA DEL TEATRO

Introducción Histórica

"Puede decirse que en todas sus formas y modalidades de expresión, el teatro permite al hombre poseer una medida de su propio desarrollo, le invita a buscar la verdad en la distracción. No sólo le muestra, como en un espejo, lo que es la humanidad actual, sino que deja entrever los cambios eventuales que habrán de sufrir en un futuro próximo, el conjunto de nociones morales y los conceptos de la ética".

Marc Connelly

EL estudio de la historia del teatro nos conduciría a la aurora misma de la humanidad. En la vida del hombre primitivo hallaríamos las fuentes originales de la expresión teatral. En los rituales primitivos, costumbres y festividades, encontraríamos las formas ancestrales de las cuales ha estado emergiendo, en el transcurso de milenios, el arte teatral. Descubriríamos que en cada período de su desarrollo histórico el teatro se hallaba entrelazado con la vida del hombre, reflejaba su concepción universal, su manera de ver el mundo y sus relaciones ambientales, como así mismo influía sobre ellas como un río que se nutre de distintas corrientes y de ocultas fuentes subterráneas; así, la cultura teatral absorbió toda especie de acciones e influencias de diversos lugares, pueblos y culturas, a través de los milenios de la historia y pre-historia humanas.

El teatro moderno es descendiente del teatro griego de hace 25 siglos, influido por toda especie de circunstancias históricas, sociales, económicas y religiosas.

En cada etapa de la historia del teatro, cambia el punto de vista de su auditorio con respecto a la representación teatral. Hoy se acepta el teatro como una "diversión". El drama griego surgió del ceremonial religioso, y aún cuando más tarde se encontró separado del servicio divino, conservó el carácter festivo de sus espectáculos y la actitud del espectador siguió siendo muy respetuosa, tanto ante el contenido como ante las formas tradicionales de la representación. Después que el teatro se hubo interrumpido en Europa, por varios siglos, como institución organizada, volvió por sus fueros en forma de drama litúrgico cristiano, con los ulteriores "Milagros" y "Misterios". También esta clase de drama fue un ceremonial religioso que requería y obtenía del espectador un tratamiento diferente.

I.—Teatro primitivo

Para remontarnos a los albores mismos de la "representación" y obtener una idea de los primeros pasos y ademanes dramáticos del hombre, tendremos que acudir a las imágenes que el estudio de la historia nos va sugiriendo. Así, cuando aún no existían ni síntomas de teatro, ya el hombre primitivo expresaba sus dramáticas experiencias vitales mediante gritos y movimientos rítmicos.

El cazador relataba a sus congéneres cómo mató al oso en un bosque. Posiblemente aún no poseía los medios lingüísticos para expresar su relato dramático. Posiblemente, en aquella etapa del desarrollo humano, el verbo aún no poseía formas nítidas y tan sólo era un grito "salvaje". Pero ingeniándose para "representar" a sus congéneres, junto a la hoguera o dentro de la caverna, su combate con el oso, "interpretaba" el acontecimiento dramático tal como ocurrió en la realidad. Mostraba, mediante movimientos, cómo estuvo acechando al oso, cómo lo atacó, cómo el animal se lanzó sobre él y casi lo mata. Y cómo, finalmente, obtuvo la victoria y venció al oso. Para ello *repetía* sus propios movimientos así como *imitaba* los movimientos y gruñidos del oso.

Sus "espectadores" se hallaban arrebatados por esta "representación". Involuntariamente se colocaban en el pallejo del narrador. Era una representación teatral y el actor venía a ser tanto el autor del "drama vivido", como su ejecutor.

Puede ser que este actor hubo de "representar" su drama más de una vez; anteriormente, ante un grupo reducido de cazadores de la zona, después, ante toda la tribu. El cazador representó con tanta frecuencia este episodio, hasta que sus movimientos y vociferaciones tomaron una forma determinada, un

determinado diseño, un tono que podía ser imitado por otros, que relataban a su vez la hazaña del cazador, convirtiéndose así, en otros tantos ejecutantes. Aun la reacción de los oyentes y de los espectadores se hizo "estandarizada"; cada vez que esta historia fue representada, el "público" reaccionaba más o menos con los mismos gritos de alegría, temor y triunfo; y cada vez los espectadores se sobresaltaban y —tal vez instintivamente— remedaban los movimientos del actor. Es probable que en el transcurso del tiempo se hizo costumbre ejecutar este relato en ciertas oportunidades; quizá se estableció un tono determinado, una forma fija de movimientos que adquirieron el carácter de una danza-cacería. De generación en generación fue transmitida esta danza. Se hizo tradición, se convirtió en parte del ceremonial colectivo, una danza popular.

Repito que el anterior relato es sólo una presunción, aceptable, acerca del desarrollo de las danzas populares dramáticas en las épocas pre-históricas.

II.—Teatro Griego

La civilización antigua, antes de Aristóteles, nos legó uno de esos grandes mitos —el de Dionisios— para ilustrarnos acerca de los orígenes del arte dramático.

"Dionisios era dios de la embriaguez. Su madre, Semele, fue seducida por Zeus; pidió ella entonces al dios que se le mostrara en el esplendor de toda su gloria, pero el rayo y los relámpagos que lo circundaban fulminaron a Semele. Así nació Dionisios, envuelto desde su primera hora en el inexplicable horror de una venganza divina, advertido ya desde su primer vagido de que los favores del cielo se nos dan medidos; que el amor y el odio serán su destino y que el mundo del conocimiento intelectual le estará vedado para siempre.

El dios del arte dramático es, pues, ante todo, un dios del exceso, el dios de la poesía frenética, de la liberación vertiginosa de los sentimientos.

Ernesto Bayma (1) amplía sobre este tema: "Dionisios —Baco es su nombre popular— organiza la primera compañía teatral: el Tiaso. Nada les falta a esos prístinos comediantes: trajes lujosos, directores de escena, palabras ardorosas, y, por sobre todas las cosas, un público ávido de ver. Las representaciones, estimuladas por el vino seductor, son una serie interminable de contorsiones. La carátula puesta en el rostro alcoholizado del actor —una inmensa careta de rasgos impresionantes lo inhibe para realizar el gesto, por lo que debe darle al cuerpo toda la fuerza de la descripción. Estos efectos rústicos pero promisoros, se ensayan celosamente durante un tiempo prolongado, para evitar después, con mucho criterio, los males de la improvisa-

ción en un espectáculo que debía, antes que nada, parecer absolutamente improvisado. En fin, las primeras paradojas de un entretenimiento que empezaba a dar vagidos".

El primer gran comediante, el actor, según nuestro actual concepto, fue también autor de las obras que interpretaba. Era "alguien" que se dejaba arrastrar por las fuerzas sagradas de Melpómene —musa de la tragedia—, representando varios personajes al mismo tiempo, con un magnífico sentido de la imitación.

El nombre de este precursor fue Tespis, "quien daba a la interpretación, como primera medida, una rara textura impersonal". Sus antecesores, "los comediantes del Tiaso se personifican a ellos mismos, sin crear lógicamente, mediante la imaginación, personajes". Tespis se presenta en un rústico escenario callejero —lo limita con plantas y ramas olorosas— y a su alrededor se apiña una multitud alborozada. El Coro ayuda a Tespis en el diálogo. Este interpreta, ora el papel de un dios, ora el papel de un filósofo, ora el papel de un mercader, ora el papel de un harapiento. Cambia de ropas y de máscaras con extraordinaria rapidez. Pero lo que más llama la atención es su sentido de metamorfosis, no sólo en el plano material, sino en lo interpretativo. Cuando la palabra no alcanza a dar el tono dramático deseado, su cuerpo se contorsiona hasta el paroxismo "hinchando el pecho y dándole al vientre todas las gamas trágicas de que éste es capaz". Subrayan estos efectos, los trajes que usa Tespis, rellenados a propósito para destacar y aumentar las formas y poder así ser advertidas desde largas distancias, ya que el improvisado "teatro" no tenía límites en su extensión.

El arte imitativo de Tespis, sus borracheras y el paulatino alejamiento de los dioses provoca la reacción de Solón, el estadista griego, cuando lo acusa de ser un hipócrita. Solón tiene razón, pues Tespis mismo confesará más tarde: "He sido, en verdad, un gran actor, pero también un hipócrita. Mis dioses, mis mercaderes y mis pobres no eran más que pedazos de mi alma endurecida. Me hizo bastante bien esta limpieza".

Empero, al reconocer así sus faltas, "Tespis no era tan hipócrita, y si bien enseñaba al pueblo a respetar menos a los dioses y a "simular amores, rencores, pasiones y dolores que no sentía", no por eso dejó de darle al teatro ciertas bases formales, por las que se hizo merecedor del epitafio que Dioscórides, el médico, le dedicó más tarde: "Aquí descanso yo, Tespis. Antes que todo imaginé el canto trágico, cuando Baco guiaba el carro de las vendimias, y cuando aún se ofrecía como premio un lascivo macho cabrío, con una cesta de higos áticos. Nuevos poetas han cambiado la forma del canto primitivo, andando el tiempo vendrán otros a embellecerla más todavía. Pero el honor de la invención me pertenece".

Con Esquilo, Sófocles y Eurípides, cuyas obras eran representadas en el teatro de Dionisio, y a quienes se debe la introducción de un segundo y tercer actor, la reforma de la tragedia y el análisis psicológico de la pasión, culmina esta etapa de la Grecia glorificada en sus tragedias.

III.—La Edad Media, el Renacimiento y la Epoca de Oro español

En la Edad Media se mantiene el interés por el teatro, aunque las representaciones no son más que procesiones religiosas. En las iglesias, con sus escenarios empotrados cerca del altar, se exhiben obras sacras.

El advenimiento renacentista opera un cambio general y las iglesias, automáticamente, dejan de ser lugares de representación. Los locales cerrados comienzan a proliferar. En las postrimerías de la Edad Media y principios del Renacimiento, Inglaterra vive una época de turbulencia y desenfreno, en el que se van modelando sus artistas que, a diferencia de los griegos, no pertenecen a castas privilegiadas, sino que se entroncan en las clases más "repudiadas". Es el año de 1560. Los dramaturgos son: Ben Jonson: hijastro de un albañil. Marlowe, hijo de un zapotero. Shakespeare, hijo de un mercader.

En Francia, 40 años más tarde, un hombre llamado Baptiste Poquelin, comediógrafo que firma con el seudónimo de Moliere, tiene el privilegio de hacer una vida de cortesano feliz bajo el amparo del rey Luis XVI, cuyo aprecio fue la causa del enconado odio de un autor que antes que Molière, creaba para la escena francesa y se llamaba Pedro Corneille. Son estos dos nombres los que junto al del clásico Jean Racine, vendrían a marcar una época en la historia del teatro universal.

A su vez, entre los años que van de 1547 al 1681, se han rebasado los cien años de la Epoca de Oro del teatro español, que, cronológicamente, naciera con Cervantes, pasando por Lope de Vega, Tirso de Molina, para cerrar en Calderón de la Barca.

IV.—Teatro: sus elementos componentes

Para indagar en el arte teatral, es menester aprender a hacer la "autopsia" de sus elementos componentes y, para crear un espectáculo teatral viviente, hemos de saber cómo ligar esos elementos que lo componen, en una nueva unidad, en un nuevo ser artístico. Nuestro deseo es abarcar el arte teatral aprendiendo a desmembrarlo para investigar su anatomía, así como para descubrir el secreto de su armazón orgánica.

En este intento, nos abriremos camino a través de testimonios que por la experiencia, coinciden entre sí, cuando señalan que en el teatro hallamos la fusión de diversas artes y diversos

"transmisores" materiales, que son lo específico y característico del arte teatral.

El teatro, entonces, es una fusión de varias artes: Gordon Graig dice: "El arte del teatro no es ni el trabajo de los actores, ni la obra, ni la escenificación, ni la danza; está formado por los elementos que componen todo esto: del gesto, que es el alma de la acción; de las palabras, que son el cuerpo de la obra; de las líneas y los colores, que son la existencia misma del decorado; del ritmo, que es la esencia de la danza".

En esta fusión de artes, en esta síntesis de toda clase de elementos artísticos, existe, empero, un elemento que es específico para el teatro, que es el actor. Podemos imaginar el teatro sin literatura, sin música, sin decorados. Pero no es posible imaginar el teatro sin actor; es su rasgo característico: el hombre en estado de elevación emocional.

Por lo tanto, el arte teatral posee una envergadura más amplia que cualquier otro arte. Ningún problema humano le es extraño al teatro, como ningún problema universal le es extraño al hombre. Justamente, porque el arte teatral fusiona en sí toda clase de artes independientes, con diversos medios de expresión y diversos "transmisores" materiales, se torna un instrumento más rico, con mayores posibilidades de expresión humana que cualquier otro arte. Y su elemento viviente, el hombre, el actor, en estado de elevación emocional, es quien fusiona las diversas artes en una *unidad nueva*, en una comunión creadora, llamada teatro.

Este momento de fusión creadora, de síntesis, es el más importante en todo el proceso de la creación teatral. No hemos de olvidar jamás que una representación teatral no es una acumulación mecánica de obra literaria, de decorados pintados, de grabaciones musicales, y del arte del actor, sino una nueva combinación viva de todos estos elementos, que influye sobre el espectador de un modo diferente de como lo haría cualquiera de estos elementos por separado.

En esta combinación creadora de elementos, el actor resulta el más importante instrumento de la expresión teatral. Es el mediador directo entre el escenario y la sala espectadora; es el representante de las emociones e ideas humanas que forman la base de la representación.

Sin embargo, resulta importante separar de la representación al actor. El actor es, al fin y al cabo, el instrumento de la expresión teatral y no su contenido. Ayuda a completar las diversas partes componentes de la representación; estos elementos tienen, no obstante, una importancia propia, aislada de la maestría del actor.

Andre Villiers, amplía al respecto, diciendo que "el carácter del decorado" —así como los demás elementos— "cambiará se-

gún los casos", pues "como el teatro juega a la vez con presencias concretas y evasiones imaginarias, permite infinidad de combinaciones de lo concreto con el ensueño, de la representación objetiva con la pura evocación".

Concluimos citando a Henri Gouhier: "El teatro, síntesis de artes, exige un arte de la síntesis".

V.—Verbo Activo: Literatura dramática

El texto es la acción en espera de representación.

Encararemos ahora la investigación de los materiales básicos con los cuales se crea el teatro. Gastón Baty, dice: "El texto es la parte esencial de un drama. El papel del texto en el teatro es el de la palabra en la vida". Entendemos, entonces, que el tipo de literatura que se emplea en el teatro se denomina drama; sobre sus rasgos originales trataremos a continuación.

"El teatro no nace del movimiento —dice el mismo autor—, sino de la voluntad, que es pensamiento y acción... La palabra no es solamente una moneda de cambio. Su función es espiritual antes de ser social: antes de enunciar, significa. Por medio del lenguaje, el espíritu habla al espíritu".

El poeta ha concebido una obra, pero sólo puede poner en el papel lo que puede reducirse a palabras. La tarea del director de escena, entonces, será restituir a la obra del poeta lo que se ha perdido en el camino que va del sueño al manuscrito. Para hacerlo, dirigirá la acción, no sólo en lo que respecta a los diálogos, sino también en lo que está más allá de ellos; armonizará el conjunto de la interpretación, dará ritmo al movimiento de cada escena. Por los trajes, por la escenografía, por la iluminación y, si hay lugar, por la música y por la danza, creará en torno a la acción el ambiente material y espiritual que necesita; el ambiente indescriptible que actuará sobre los espectadores para ponerlos en estado de receptabilidad y aproximarlos a los actores para hacerlos vibrar al unísono con el poeta.

Una representación teatral no es captada por el espectador parcialmente, sino como una unidad viviente.

El público en el teatro no reacciona aisladamente ante el texto literario o ante el actor y la escenografía. La emoción de la representación es una sola y una representación tiene autenticidad y unidad tan sólo en la medida en que todos sus elementos creadores se han fusionado en una viviente entidad orgánica.

Sin embargo, volveremos a destacar el lugar del drama en la representación teatral, pues antes de haber el dramaturgo escrito su obra, resulta imposible a los demás colaboradores de la representación escénica —director de escena, actores, escenógrafos, músicos, etc.— poner manos a la obra.

El carácter específico de la literatura dramática se expresa en la misma palabra "drama", cuya traducción es "acción", "suceso". Tal es el rasgo común que liga todos los géneros de la literatura dramática de diversas épocas; desde la tragedia griega de hace veinticinco siglos hasta las obras dramáticas contemporáneas.

En nuestros días, ya es una norma establecida que la acción física por sí sola *no es* precisamente dramática. En el escenario puede haber una auténtica batahola de corridas y caídas, gritos y llantos, y sin embargo, la representación *puede ser pobre* en acción dramática. Al revés, en una obra puede haber poco movimiento físico y sin embargo, la obra puede ser rica en acción dramática.

El punto de partida de una acción dramática es el conflicto. Ningún suceso, por más conmovedor que sea, es dramático si no existe el conflicto, y si el desenlace, "el final de la fábula", no es el resultado del conflicto.

Pero ¿qué es el conflicto dramático?

No es simplemente el debatirse, ni simplemente el choque de dos fuerzas. Cuando dos personas luchan en el escenario, en el sentido físico, esto no es precisamente una acción dramática.

Puede ser dramática si ofrece al espectador algo más que una lucha. Algo más, que es la voluntad del hombre que conscientemente trata de alcanzar algo a través del conflicto. Por lo tanto, la acción dramática es una expresión activa de la voluntad humana consciente; el conflicto dramático es el proceso que trata de solucionar la dificultad que encuentra en su camino la consciente y activa voluntad humana.

Esto, en cuanto a la naturaleza de la acción dramática se refiere. Porque, para que el drama exprese el conflicto a través de la acción, ha de existir previamente un objetivo para la acción, y una orientación para el conflicto. Dicho de otro modo, es menester que haya una cadena de sucesos, que lleven adelante la acción y realicen el conflicto. Esta cadena de acontecimientos y el modo de entrelazarlos en el drama, constituye la fábula, el argumento.

El drama es una forma literaria donde se desarrolla un relato mediante la acción (y no mediante descripción y narración) y donde el relato mismo es la acción con objetivo.

El objetivo de la acción es la idea central del drama. El dramaturgo que escribe su drama sin idea central, carece de objetivo.

VI. Construcción dramática: la Unidad

Entremos en este aspecto, por el camino que nos señala Henry Gouhier: "La posición del texto no crea ninguna soberanía en su provecho. La única soberanía de acuerdo con la esencia del teatro es la del todo respecto a las partes.

Pero, ¿qué es el todo?

El todo es el drama totalmente ideado por el dramaturgo: eso parece evidente. Por tanto, la representación es la "realización, lo más fiel posible, de ese mundo interior, y el director de orquesta indudable será el autor..." Además, "entre la obra creada y el pensamiento creador la relación no es de reproducción, sino de expresión... La primera, reproducción, no tiene interioridad alguna; la segunda, expresión, tiene un sentido, tan profundo como el alma, hecho de nociones claras y de intenciones, de placeres aceptados y de sentimientos contenidos, así como de ideas que caminarán solas, de sentimientos cuya lógica se desarrollará más tarde, de intuiciones simples y misteriosas como la luz".

El carácter peculiar de la literatura dramática exige no tan sólo una materia prima especial, sino una manera especial de organizar esta especial materia prima, de suerte que el "relato" puede desarrollarse en el escenario en el transcurso de dos o tres horas. El problema de la condensación del material se torna por lo mismo, problema de selección de lo más necesario, y rechazo de lo superfluo.

Como en todo arte, también en el teatro vale la norma de la *selección artística*. Precisamente, por la selección de sus materiales, por su juicio acerca de lo importante y de lo que es de valor menor, el escritor, el artista, a veces demuestra su personalidad artística y su percepción de la vida en general.

Por lo común, el dramaturgo sabe su objetivo, sabe lo que se propone con su drama desde el principio; y precisamente este objetivo le sirve de piedra de toque al seleccionar su material, y de clave para el plan arquitectónico de su drama.

Cuando hablamos de unidad de acción en un drama, no pensamos que un drama tan sólo puede soportar un acción única, sino que todas las acciones aisladas están unidas, atadas en una acción central única, y que todo el drama representa el desarrollo y una conclusión de esta acción central por intermedio de acciones auxiliares.

Acercándonos al problema de la construcción dramática, aclaremos que para dicha construcción no existen ni normas ni dogmas que se puedan acatar firmemente.

Es el contenido el que señala la forma, y ¿cuál es el contenido del drama sino la vida misma? Pero ni aun así podemos fiarnos del dogma de "fidelidad a la vida". En la vida no ocurren dramas confeccionados y al dramaturgo le corresponde una tarea

más dura que la simple reproducción sobre el papel de una serie de sucesos en el mismo orden que su transcurso en la realidad.

"El principio dramático del naturalismo —una especie de fotografía de la realidad— sólo ha servido temporalmente: que en el escenario la realidad puede únicamente fingirse, es cosa que han comprendido siempre los escritores —dice Melchinger. Como posibilidad creativa en el teatro, el naturalismo está definitivamente superado".

Todo esto nos da como resultado el que la construcción de una obra no puede ser aislada de su contenido, y que los conceptos generales de la construcción dramática no deben ser comprendidos en el sentido de dogmas o de formas estáticas, sino en el sentido de medios para realizar la idea básica y destacar la acción central de la representación.

Cabe aclarar que los principios señalados hasta aquí sobre la construcción dramática, no son una regla; pero sí pueden ayudar al que se inicia, ahorrándole búsquedas trabajosas y tal vez inútiles.

VII.—Carácter dramático

En la Poética de Aristóteles, leemos que: "sólo mediante las acciones se adquiere carácter... El carácter es lo que pone de manifiesto el estilo de la decisión... No se da carácter donde nada queda de elegible o evitable". Traduciremos entonces que: "el elemento activo del texto dramático es el personaje". Al respecto, Castagnino nos ilustra ampliamente: "El personaje de teatro no será sólo máscara; sobre todo ha de ser carácter, comportamiento frente a una situación. Carácter y situación están ligados por la voluntad, cuyo decidir se traduce en conducta. Un personaje teatral, pues, resulta de la integración de varios factores: carácter determinado, conducta, voluntad y situación, es decir, enfrentamiento con la conducta y la voluntad..."

En el momento de clímax, el héroe se revela del modo más nítido. A través de sus declaraciones se descubre la naturaleza de los hombres. A través de los esfuerzos que hace el hombre para vencer los obstáculos en el camino hacia el objetivo, surge su carácter.

Bujvald, agrega al respecto "que el problema del desarrollo de un carácter en un drama, depende naturalmente en gran medida, de la concepción universal del dramaturgo, de su interpretación del hombre en general y del hombre en relación con su ambiente, en particular. Si el dramaturgo acepta la filosofía de la "eterna naturaleza humana" tratará de agudizar su descripción del carácter haciendo aflorar "lo eternamente humano" de sus personajes. Por ende, tratará de llevar toda la acción hacia un conflicto entre "la eterna naturaleza humana" y las fuerzas circundantes que impiden a ésta su libre expresión. Cuando el dra-

maturgo reconoce la constante modificación de la "naturaleza humana" y las influencias recíprocas entre el hombre y el ambiente material, tratará, mediante la descripción de sus caracteres, de hacer aflorar precisamente el momento de modificación bajo la influencia y en el curso de los conflictos dramáticos. En uno u otro caso, el autor ha de recurrir a la acción para crear sus caracteres".

No existen ni pueden existir reglas acerca de un equilibrio apropiado entre hombre y acontecimiento, entre "carácter" y "situación". Pero existe una norma cuya verdad queda confirmada por la reacción del espectador: un desarrollo dramático de los caracteres, vale decir, los personajes cuyos caracteres se revelan y se modifican mediante la acción, llegan más fácilmente hasta el auditorio y crean una impresión más duradera que las figuras dramáticas superficialmente diseñadas, cuya función consiste en llevar adelante la acción con ritmo acelerado. Personajes verídicos, plenamente logrados, son recordados por el espectador mucho mejor que la fábula.

Ciertamente, no siempre es dable pintar a todos los personajes con la misma facilidad. El "protagonista", el portador —o los portadores— de la acción central, siempre será lo esencial, y los personajes secundarios no podrán dejar de ser tan sólo auxiliares de la acción central. Ello no significa, empero, que los personajes secundarios de un drama han de ser forzosamente figuras desdibujadas. Los dramaturgos expertos bosquejan su fábula de tal modo que dan a cada personaje su oportunidad de "actuar dramáticamente", por decirlo así, para dar a cada figura secundaria la oportunidad de tomar parte en una acción auxiliar con su propio desarrollo, con su situación y su clímax propio.

En estas acciones auxiliares —que desde luego han de fluir hacia la corriente más amplia de la acción central— puede encontrar cada personaje secundario, su "gran momento", el cual hace posible revelar al máximo los rasgos individuales del carácter.

Como conclusión: La descripción del carácter depende de la acción, y la acción adquiere su consagración precisamente al revelar el carácter en el momento del conflicto y la crisis.

Estas influencias recíprocas entre acción y carácter o entre "carácter" y "situación", son rasgos fundamentales del drama, y, como lo señala Brecht, descansan esencialmente en la idea de la dialéctica que explica que cada cosa lleva en ella su propia contradicción y que todo está cambiando perpetuamente. Mostrando lo contrario de lo que se podría esperar, él no deja de sorprendernos para hacernos reflexionar.

VIII.—Diálogo dramático

Brecht dice que hay muchas maneras de contar historias y que *el camino* del Artista es descubrir nuevas maneras.

Entonces, "de hecho, el signo no significa nada: es el pensamiento quien significa por medio del signo, el pensamiento que comprende todo lo que debe constituir el sentido del signo... La palabra está tan íntimamente unida al pensamiento que apenas pertenece al cuerpo"... dijo Gouhier.

La acción y el carácter no pueden ser realizados sin la intervención del lenguaje. Como lo señalamos anteriormente, el lenguaje también puede ser acción, cuando la prosa de los personajes de una representación es la expresión de su voluntad humana activa, y modifica las relaciones entre ellos.

El diálogo no es lo mismo que una conversación, pues en ella los participantes pueden conversar indefinidamente sin llegar a ningún resultado. El diálogo es una conversación dramática con un objetivo determinado, un medio para desarrollar los sucesos y los caracteres.

El diálogo que en el escenario suena "natural", "espontáneo", es el resultado, por lo general, de una ardua labor. Además, no es la "naturalidad" la única virtud que el dramaturgo trata de lograr con el estilo de su diálogo. Si la prosa es dramática, si palpita en ella un aliento de tensa voluntad humana, que pugna por expresarse, si ilumina al hombre por dentro, ésta es, en el momento dado, la prosa más natural, por ser la más apropiada. Se ha de recordar que el drama, por lo general, encara los momentos de crisis en la vida de hombre, los momentos de confusión emocional e ideológica, cuando el lenguaje cotidiano no es capaz de expresar las vivencias extraordinarias. Por lo tanto, el lenguaje poético puede resultar en estos casos más natural que el lenguaje cotidiano costumbrista.

Mas, semejante lenguaje poético fácilmente puede deslizarse hacia el preciosismo, cuando no surge de la esencia de un carácter sino que se origina en la reserva verbal del autor.

En el idioma del pueblo existe un tesoro de expresiones poéticas. La medida poética en el diálogo dramático no la da el valor literario de frases aisladas ni el elemento de medida y rima, sino precisamente la dramaticidad, la intensidad de la prosa a través de la cual irradia una voluntad y una emoción humanas. Si el grado de intensidad y de elevación de la vivencia del personaje dramático se refleja en su lenguaje, éste será por ende un lenguaje poético.

Además, se ha de tener presente el nivel general de la acción principal, el género del drama y la actitud del dramaturgo hacia su material. Es muy comprensible que el idioma de un tragedia sea de otro calibre que el de una farsa. Y aun cuando no existen límites definidos entre la tragedia y el drama, entre el drama y la comedia, entre la comedia y la farsa, tiene, no obstante, cada obra, un tono fundamental determinado y el diálogo ha de concordar con ese tono fundamental de la obra.

Aquellos que se sientan atraídos por la dramaturgia, se deben prevenir contra la precipitación, contra el uso y el abuso de la frase literaria en un drama.

La palabra no ha de anticiparse a la acción y desde luego no debe constituirse en manifestación independiente del drama. El diálogo ha de ser, bajo todos los puntos de vista, un diálogo motivado. Por más bello que sea un monólogo o una frase, puede llegar a ser un obstáculo para la representación, si el lenguaje de un personaje no está incorporado a la acción de los caracteres.

El diálogo es el lenguaje del drama. En caso de que las palabras no sean útiles al motivo central de la obra, que es la de revelar y desarrollar el drama, entonces no son más que palabras vanas.

IX.—Los géneros dramáticos

"El problema de la distinción de los géneros dibuja un círculo: para distinguir géneros, es preciso que los haya, mas para que haya géneros, es preciso que se los distinga. Este círculo significa simplemente que los géneros dramáticos no son ni cosas ni hechos. Dos hermanos gemelos existen antes que se los distinga y se los distingue porque existen: los géneros no existen sino por definición y se los distingue por su planteo... Si llamamos "categorías dramáticas" a lo trágico, a lo cómico, a lo dramático, a lo maravilloso, por ejemplo, calificamos no las cosas en cuanto proceden del arte poético, sino lo que hay de real bajo la mirada del hombre.

"estas palabras acuden a nuestro espíritu para apreciar acontecimiento, situaciones, actitudes, y esto en la vida cotidiana así como en el teatro o para decir mejor: en el teatro como en la vida cotidiana. Encuentro lo trágico en el diario que me habla de la bomba atómica y aprendo a sonreír ante ciertos cómicos como caricaturas. Así, las "categorías dramáticas" califican maneras de significar la existencia y encuentran esas significaciones en una reflexión sobre la existencia.

Henri Gouhier

Quando hablamos de la tragedia y de la comedia modernas, no podemos negar la influencia dejada por el teatro griego sobre nuestra escena y nuestro tiempo. Es cierto que las formas de la representación moderna poco tienen de común con las formas del drama griego. No obstante, algo del espíritu fundamental de la tragedia y de la comedia griegas quedó en nuestro teatro. Aun en nuestros días concebimos la tragedia como un conflicto entre la voluntad humana y el mundo circundante. Por otra parte, encontramos en la comedia tanto lo opuesto co-

mo lo complementario de la tragedia: la astucia del hombre que burla a las fuerzas superiores y dominadoras de la vida; las relaciones contradictorias entre el hombre y el ambiente; la rebelión contra el Universo, contra las costumbres arraigadas, contra los conceptos del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto.

Los personajes de las tragedias griegas, fueron exclusivamente figuras legendarias: dioses, reyes, héroes guerreros... Los mismos héroes figuraban en las tragedias de distintos autores. En Esquilo, Sófocles y en Eurípides, encontramos aproximadamente los mismos argumentos. No solamente no se le reprochaba al dramaturgo el uso de una fábula ya representada, sino que se consideraba un deber que lo hiciera porque las fábulas de las grandes tragedias estaban entretejidas en las leyendas del pueblo y ligadas a sus festividades religiosas tradicionales.

Aun cuando no haya nada de común en cuanto a forma se refiere, entre el "Orestes" de Esquilo, uno de los tres grandes poetas de la tragedia griega, y el "Hamlet" o el "Rey Lear" de Shakespeare (una diferencia de casi 2.000 años), el desastre que sobreviene al héroe que trata de enfrentar las leyes de la moral imperante (vale decir, los fundamentos morales del orden social dominante) es característico también en las tragedias de Shakespeare.

Tampoco la tragedia moderna trata de conflictos menudos o cotidianos, sino de conflictos fundamentales, que van más allá del ambiente concreto y del tiempo determinado, y adquiere por ende un significado superior.

Así, por ejemplo, tenemos la oportunidad de conocer tragedias modernas como las de Ibsen, O'Neill, Tholler, Anderson y muchos otros.

Drama.—En un sentido reducido, el vocablo drama significa un tipo determinado de drama, frecuentemente muy cercano a la tragedia en lo referente a conflicto intenso, y cercano a la comedia en lo referente a burla del ambiente.

En un drama se expresan aquellas contradicciones entre el individuo y el ambiente que pueden armonizar entre sí temporalmente, sin afectar con ella las eternas leyes fundamentales del orden social. Así, en tanto que en la tragedia el desenlace es siempre catastrófico, la acción central del drama puede hallar un desenlace sin desastre.

Comedia.—En cuanto a la comedia moderna, heredó muy poco de la comedia griega, en lo referente a contenido y forma

escénica, pero el contraste de espíritu que existe entre la tragedia y la comedia griegas, también es de notar en el teatro moderno.

En una comedia el autor no profundiza mayormente ni en los caracteres de los personajes, ni en los conflictos entre el individuo y su ambiente. Por lo común la comedia se basa sobre conflictos triviales y el 'final feliz' resulta normal y lógico aun cuando no concuerda con la lógica de la vida, sino al contrario, ponerlas de acuerdo, reducirlas a su menor valor, buscarles una solución fácil, vencerlas mediante la risa e imágenes deformes de la realidad.

La farsa es una comedia donde el autor no toma mucho en consideración la lógica de los caracteres ni de la situación. Ignora o viola la verosimilitud y la lógica. En la farsa pueden suceder cosas imposibles de creer, que no surgen ni del carácter ni de la situación. En el escenario, empero, una farsa puede poseer su propia lógica y verosimilitud teatral.

Para finalizar, hay que señalar que ahora se presta poca importancia a la clasificación de las obras dramáticas según las categorías citadas.

Esto no proviene simplemente de la moda, sino de la disparidad del auditorio del teatro actual. Por eso, hay que olvidarse de la división clásica del arte dramático en Tragedia y Comedia. La obra teatral moderna es —en lo que atañe a su forma e interés comercial— un intento de armonizar las complejas contradicciones sociales y políticas, pretendiendo además, ya con recursos desesperados, mixtificar sobre hechos concretos que no demuestran otra cosa que el advenimiento de un cambio de estructuras que, no hay duda, acarreará una confrontación de la que el teatro, precisamente, ya está dando testimonios.

SEGUNDA PARTE

TECNICA ESCENICA

X.—La capacidad del actor

En un principio fue el actor. El autor de la representación también era su ejecutor. Aún en el altamente desarrollado teatro griego, el poeta de la tragedia o de la comedia, era así mismo el primer ejecutante, el protagonista.

En el teatro moderno, están definitivamente separadas las funciones de componer y ejecutar una obra teatral. El actor recibe material confeccionado y ejecuta el papel que alguien compuso para él. Su aporte a la obra teatral sigue siendo lo pro-

pio, lo característico que diferencia el arte teatral de otras artes. La obra escrita es literatura y no puede ser transformada en espectáculo teatral sin la mediación del actor.

De todas las especies de artistas, el actor es el más digno de mención. Otros pueden, clara y nítidamente ser separados de sus materiales creadores. El pintor puede abandonar su tela y salir de paseo. Lo mismo puede hacer el músico, el escritor, el escultor. Pero el actor es al mismo tiempo la materia prima, el artista y el producto confeccionado.

Por lo tanto, se exige del actor una actitud psicológica extraordinaria hacia su labor. La relación entre el actor y su tarea es mucho más compleja que en las otras artes, por lo cual se hace mucho más difícil crear normas fijas en el arte teatral que en el terreno de las otras artes, porque la individualidad del actor tiene, al fin y al cabo, una influencia determinante sobre las reglas de su oficio, reglas que pueden ser valederas para un hombre determinado y absolutamente inadecuadas para otro.

El talento no es suficiente de por sí para que el actor aparezca en escena y haga su papel. Los actores novicios suponen que están maduros por el solo hecho de poseer el impulso, la voluntad y la audacia de aparecer ante un público y "actuar". *Es menester que ante todo el intérprete pueda dominarse como si él mismo fuese un instrumento.* Ya Hamlet ha demostrado que el hombre es un instrumento complicado, más difícil de manejar que una flauta. La tarea de hacer partícipe al espectador del contenido de una obra y del carácter del hombre vivo, es harto compleja. A la par de una capacidad congénita se exige también *una técnica disciplinada y un entrenamiento prolongado.* La capacidad congénita o el talento del actor, es asunto complejo. Posea o no tal condición en mayor o menor medida, siguen siendo su instrumento principal, las condiciones físicas naturales que posea. La talla, la conformación física, la voz, el rostro, los ojos, todo ello no puede ser permutable por otros medios. La originalidad de un actor consiste habitualmente en una combinación acertada de sus medios naturales. Es menester que reconozca sus posibilidades y no intente forzar sus medios. El actor, como todo artista, debe explorar sus propias limitaciones y saber dónde ha de detenerse.

Las condiciones naturales del actor, son factibles de ser cultivadas. La voz y los movimientos corporales exigen entrenamiento. El actor no podrá transformarse en buen instrumento de interpretación sin el ejercicio adecuado.

Pero el desarrollo de sus medios físicos naturales, es tan sólo una parte de la educación del actor. Tiene otra tarea tal vez más difícil: EL DOMINIO DE SU MATERIAL ESPIRITUAL, APRENDER A ADAPTAR SU INTELLECTO Y SUS EMOCIONES AL PROPOSITO ARTISTICO DE CREAR UN PAPEL.

No es posible ejercitar a los actores uniformemente, como a los soldados. La tarea de los maestros en una escuela dramática consiste en extraer la personalidad artística de cada actor, así como ajustar las diversas condiciones personales a la tarea común.

Es difícil determinar en último análisis dónde termina la técnica y dónde empieza el talento. Lo uno y lo otro se hallan entrelazados y no existe una "tierra de nadie" definida entre ambos.

TALENTO ES PERSONALIDAD. Para investigar estas condiciones del actor o de cualquier artista sería necesario investigar la suma de influencias que en la vida del artista —empezando desde su más tierna infancia— ayudaron a formar la personalidad. La influencia del ambiente en la vida del individuo crea su carácter.

Precisamente porque el "talento" es el resultado de tantas influencias diversas, que no siempre son dables de investigar y afirmar, estamos inclinados a buscar el camino más fácil y considerar el talento como una condición misteriosa, como "un don de los dioses", que posee una cualidad absoluta y una potencia independiente de tiempo, lugar y circunstancias. Hablamos de "intuición" como de la condición inconsciente y ciega del talento para expresarse sin la intervención de la voluntad consciente del artista.

El talento y la fantasía marchan lado a lado. No es imaginable la creación artística auténtica sin fantasía (el actor no es excepción en este particular). Pero la fantasía es asimismo un aspecto del carácter; es la capacidad de integrar toda suerte de experiencias y reagruparlas en un cuadro distinto, en una combinación propia. *En las bases de la fantasía artística están asentadas sus experiencias.* El entrenamiento de su intelecto, la movilidad de sus emociones, el estímulo de otros artistas, *la necesidad íntima de hallar la imagen concreta de los anhelos propios,* todo ello es material fundamental y la energía impulsadora de la fantasía del artista. Sin esta capacidad de "captar" lo inexistente, no es posible ser un artista creador. Pero la capacidad propiamente dicha no es misteriosa; es tan sólo terriblemente compleja.

En su expresión concreta, *el talento es inseparable de la técnica.* Cada artista lucha con su propia materia prima. Cada artista ha de dominar previamente los medios y los métodos de dar forma a su material, antes de convertir a sus visiones y sensaciones en obras de arte. En este particular le es más difícil al actor que al escritor, al pintor o al músico. El actor ha de multiplicarse en maestro creador y obra creada, y ha de dominarse en su condición de instrumento. En relación a su trabajo, ha de colocarse fuera de sí mismo, por decirlo así; ha de considerarse objetivamente como instrumento y simultáneamente ha-

cer lo opuesto, vale decir, "vivir el papel" que le toca crear, y armonizar su propia personalidad, sus inclinaciones propias y sus hábitos con las condiciones del personaje que ha de interpretar en el escenario.

La técnica del actor comprende no tan sólo el movimiento, la inflexión, de la voz, la mímica, sino también dar vida a ciertas emociones y armonizar su propia conciencia con el carácter del personaje representado.

En la base de la técnica del actor —ya fuese con o sin su conocimiento— está asentada cierta concepción universal, cierta concepción filosófica en lo que respecta al hombre y a la naturaleza humana. La escuela romántica y la escuela realista, de acuerdo a sus conceptos, encarará el trabajo de interpretación de Otelo, de distinto modo; en el primer caso el actor tratará de comprender al hombre en general; en el segundo, al hombre en particular. En el primer caso obtendremos una personificación de los celos; en el segundo, a un hombre determinado, dominado por los celos bajo ciertas circunstancias.

En resumidas cuentas, el concepto "talento" abarca la capacidad natural, las dotes cultivadas, la fantasía, la intuición y la ideología en el sentido de una interpretación determinada del hombre en relación con su ambiente.

El talento abarca también la actitud ética hacia la creación propia. UN ARTISTA AUTENTICO TIENE MUCHO RESPETO POR LA VERACIDAD DE SU LABOR Y ELUDE LOS MEDIOS ARTIFICIOSOS, LOS TONOS Y LOS GESTOS FALSOS, AUN CUANDO SEPA QUE TALES MEDIOS PUEDEN IMPRESIONAR A SU AUDITORIO. LA MODESTIA ES UN ELEMENTO NECESARIO EN EL CARACTER DE UN ARTISTA. EL ORGULLO ES UN IMPEDIMENTO EN LA LABOR CREATIVA. Es veneno para los principiantes. Quizá suene a paradoja, pero es indudablemente verdad que la más terrible condición para un actor, sobre todo para uno joven, es su talento. Si un actor se deja cegar por este don, si confía demasiado en él, aún puede deformar y perder su talento.

XI.—El trabajo del actor

Hemos hablado de la "naturaleza" del actor y de su talento, mas, queda en pie la interrogación: ¿qué es la interpretación teatral? ¿Qué es el arte mismo del actor? No podemos dar una respuesta generalizada mediante una definición. Mejor sería que investigáramos la tarea que el actor ha de llevar a cabo y los problemas que ha de resolver.

El teatro moderno está orientado hacia la representación de seres vivientes en el escenario y su realización es plena cuando se ha logrado el vínculo íntimo entre actores y auditorio. Debemos buscar tanto la verdad dramática del hombre auténtico y

de las situaciones auténticas, como la verdad teatral; mediante el contacto directo y la comunión de la representación con la masa espectadora.

Hay que aclarar que existen dos clases o categorías principales de actores: a una pertenecen los que se ocupan de entretener mediante canciones, bailes, chistes, etc., a la otra, los que se dedican a la tarea de interpretar seres vivientes. Los actores de la primera categoría son representantes artísticos de otras personas o tipos. Los actores de la segunda categoría se representan a sí mismos. A los actores de la primera categoría los denominaremos: actores REPRESENTATIVOS, a los de la segunda: actores PRESENTATIVOS. Demás será señalar que el valor de la actuación representativa es artísticamente mayor que el de la presentativa. EL HOMBRE ES LO MAS IMPORTANTE EN EL TEATRO, y el teatro representativo logra traerlo al escenario en su aspecto más profundo, en su aspecto de vivencias subjetivas, de emociones intensas. En el teatro representativo hallamos la autenticidad de las relaciones entre hombre y hombre; hallamos la purificación y la elevación artística de la vida. Esta es, pues, la diferenciación valorativa de ambos tipos de actor. El terreno de expresión dramática en el teatro, el terreno de encarnación de caracteres y de conflictos dramáticos, es indudablemente más importante e importa más que el terreno de lo puramente histriónico.

Así, pues, nos detendremos especialmente en la labor del intérprete dramático. Su tarea principal es la de crear caracteres, insuflar vida a la figura diseñada por el dramaturgo en el texto. Aquí no bastará exponer ante el auditorio las palabras del dramaturgo, sino que es necesario compartir la suma de sus VIVENCIAS, emociones, pensamientos, conflictos que se debaten en el personaje creado por el autor en el texto y a quien el actor ha de personificar en el escenario. En el lenguaje teatral ello se llama: CREAR UN PAPEL.

En el proceso de crear un papel, el actor tropieza con una serie de problemas. La tarea general de crear un papel se transforma en una serie de tareas aisladas que han de ser resueltas antes de llegar al objetivo final. La primera y más importante tarea es la de comprender y abarcar en lo justo el texto de un papel; tarea ésta nada fácil, desde luego. Para que un intérprete valore adecuadamente su papel y el significado de cada frase del texto, debe tener una clara imagen de toda la obra, en la cual el papel se halla entretelado. Debe comprender las relaciones entre él y los demás personajes de la obra, así como debe comprender la función que ha de llevar a cabo en la misma obra en relación con la idea del dramaturgo. EL INTERPRETE QUE TAN SOLO ESTUDIA SU PARTE SIN TOMAR EN CONSIDERACION A LOS DEMAS PERSONAJES DE LA OBRA JAMAS CREA UN BUEN PERSONAJE.

Comprender una obra no significa tan sólo comprender el significado de las palabras, sino también, y sobre todo, OBTENER UNA CONCEPCIÓN CLARA DE LA IDEA fundamental del dramaturgo y de la ACCIÓN CENTRAL DRAMÁTICA. Tan sólo cuando la marcha general de la línea dramática es clara para el intérprete puede éste comprender exactamente su tarea en la obra.

Tan sólo entonces ha de ponerse a estudiar el texto de su papel y hurgar en el verdadero sentido de sus palabras y de las frases. No siempre resulta fácil comprender al primer intento las intenciones (escondidas) del autor, en tal o cual frase. Se debe releer el texto repetidas veces para obtener el sentido nítido hasta en las frases y oraciones superficiales. Mas, ello es tan sólo el comienzo. En cada papel hay mucho escondido entre líneas. Debajo del texto existe el SUBTEXTO. Debajo de cada frase se esconden pensamientos e informaciones calladas.

Es norma en el teatro considerar de que mediante la sola interpretación del texto no es posible insuflar vida a un personaje escénico.

El actor aporta el elemento creativo, principalmente, mediante la interpretación del SUB-TEXTO. El texto escrito tan sólo comporta una parte mínima de todo el papel. LA MAYOR PARTE NO ESTA ESCRITA. En alguna parte de la obra el dramaturgo ubicó su contenido, pero no precisamente en el texto escrito.

Ejemplo: Tomemos una pregunta sencilla que de acuerdo al papel, el actor ha de formular: "Ya partes". Es muy fácil comprender el significado de la frase, vale decir, de las palabras. Pero desde el punto de vista dramático y emocional puede tener múltiples significados; depende de la situación creada. Por ejemplo, una mujer y un hombre, han convivido durante algún tiempo y llegaron a un momento de crisis en su convivencia y se ven obligados a separarse. En semejante situación, la pregunta "¿Ya partes?" estará impregnada de un fuerte contenido dramático. Pero imaginemos que un huésped inoportuno os visita y permanece en vuestra casa más tiempo del que habéis esperado y deseado; por fin llega el momento cuando el huésped emprende la marcha, y cuando formuláis la pregunta "¿Ya partes?" ha de existir debajo de esta frase un sentimiento de satisfacción y de alegría. El significado auténtico de esta pregunta es: "¡Por fin te vas!", en tanto que en el primer caso, la frase puede traducirse en "¿Qué haré sin ti?"

El texto es la cáscara de un papel, EL SUB-TEXTO es su pepita. Es fácil comprender el texto, pero en el sub-texto el intérprete ha de meditar. El texto está escrito por el dramaturgo, en tanto *el intérprete mismo ha de crear el sub-texto*. Cuando se trata tan sólo de traer a determinado carácter al proscenio, la tarea del dramaturgo es proporcionar las palabras que revelan este carácter en un momento dado. El protagonista tiene como

tarea el traer a escena a un personaje acabado y ha de hacerlo —por decirlo así— no en su presente *sino con todo su pasado*. *El intérprete debe saber qué es su personaje, qué es lo que sucedió, cómo transcurrió su vida —en los días anteriores al momento en que el dramaturgo la trae al escenario*. CUANTO MAS trabaje el intérprete en este terreno, tanto más convincente será el carácter de su creación escénica. Para interpretar el texto del dramaturgo mediante el sub-texto propio, se hace necesaria una buena medida de fantasía. Es aquí donde cada actor puede ser original en su creación.

El dramaturgo otorga suficiente libertad para crear el sub-texto propio. La originalidad en "comprender un papel" consiste precisamente en la creación original en el terreno del sub-texto.

La segunda tarea del intérprete en el proceso creativo de un papel consiste en modelar *la imagen interior* del personaje que ha de ser traído a escena. No todos los actores emprenden esta tarea de la misma manera, así como no todos los actores crean un sub-texto del mismo modo. Stanislavsky refiere en sus memorias que tanto él como sus actores alcanzaban a veces el ente interior de un carácter mediante su aspecto externo. Vestían los trajes adecuados y creaban la máscara externa, el maquillaje del carácter, y de esta manera reflejaban la imagen interna del personaje. Este es uno de los caminos y quizá no sea el mejor, como lo descubrió más adelante el mismo Stanislavsky. Comúnmente el actor comienza por el ente interior y después se ocupa de la figura externa. "De la intuición del sentimiento pasé a la figura externa", dirá luego Stanislavsky.

XII.—Técnica de actuación

Hemos hablado de las dificultades que le surgen al actor al "vivir su papel". Tanto los actores como los teóricos del teatro se debaten con el eterno problema de los sentimientos del actor y de su conciencia al interpretar un papel; con el problema de la "interpretación con la mente" o de la "interpretación con el corazón". En el transcurso de años, Stanislavsky estuvo investigando estos problemas en la labor práctica, sobre su propia persona y sobre otros actores y construyó un sistema para crear una "síntesis entre la emoción auténtica y la maestría del actor". El sistema de Stanislavsky enseña al actor cómo sentir teatralmente, cómo apropiarse de las emociones del personaje representado en cualquier momento dado y a la par estar ocupado con una tarea consciente. Para los intérpretes que aspiran a transmitir desde el escenario la veracidad del carácter que personifican, resulta el libro de Stanislavsky: "Mi vida en el Arte" como una especie de "Diez Mandamientos" del arte interpretativo.

En la profusa literatura sobre interpretación teatral, tropezamos con dos puntos de vista extremos en lo referente a sentimientos y control consciente: primero, que el actor debe a toda costa vivir su papel durante la actuación; segundo, que de ningún modo debe vivir su papel. Pero resulta extraordinario que tanto los partidarios del sentimiento como los partidarios del control frío, a fin de cuentas se avienen a compromisos con los del campo opuesto, así que, como resultado, se llega a la conclusión de que un actor tanto ha de sentir su papel como actuar con cálculo y en frío. No se puede impresionar al auditorio tan sólo mediante una emoción vivida personalmente, sino que han de controlar conscientemente los medios de expresión para hacer llegar la emoción al espectador.

Los actores jóvenes, atentos a las teorías de su arte, han de estar precavidos contra el posible desvío hacia los extremos. La falsa orientación puede perjudicarlos y desviarlos hacia uno de los peligrosos extremos. En cuanto un actor se deja llevar por cualquiera de estas dos caminos, siempre llegará a un punto muerto.

La *emoción artística* del intérprete no debe ser confundida con la *emoción real* del personaje representado en el escenario. En la vida real, aquel personaje no tuvo el propósito de *imprimir a los espectadores*, en tanto el intérprete sí lo tiene.

En general, el arte es simbólico. Si el arte representara las emociones en su expresión real dejaría de conmovernos como arte. Todos los elementos escénicos se alejan de la realidad. La situación, el carácter, el lenguaje, todo ello es distinto a nuestra experiencia cotidiana.

Y aquí llega el punto crucial de las dos líneas del argumento. Ya que un hombre ha de sentir una emoción para expresarla —porque si no la sintiera no sabría cómo hacerlo—, cómo puede ello armonizar con el pensamiento de que le es imposible impresionarnos estéticamente en tanto está turbado por una emoción. Vale decir en otras palabras: ¿en qué medida siente realmente la emoción que expresa? Es cuestión de grados. Como en todo arte, el sentimiento es la raíz. Empero las flores y las hojas —aun cuando reciban su savia de la emoción— reciben su forma y estructura del intelecto. El poeta no puede escribir mientras sus ojos se hallan arrasados por las lágrimas, mientras sus nervios se agitan de conmoción espiritual y sus pensamientos apresurados se hallan demasiado perturbados para tomar una determinada senda. Pero hubo de sentir algo, pues de otro modo sus rimas sólo serían como un eco. De los recuerdos, extrae sus hermosas imágenes con las cuales nos ha de encantar. Nuevamente tiembla con el recuerdo de la turbación pasada, pero es un temblor agradable, que de ningún modo perturba la claridad de su intelecto. Es un espectador de su propio desgarramiento y aun cuando ello lo conmueva puede no obstante, dominar su senti-

miento de tal modo que seleccione sólo los elementos necesarios para su objetivo. Todos somos espectadores de nosotros mismos; pero es peculiaridad de la naturaleza artística el ocuparse con semejante introspección aún en los momentos de pasión y extraerle material para el arte.

La respuesta al interrogante: ¿en qué medida siente un actor?, resalta, por ello, más o menos ésta: se halla en un estado de conmoción emocional suficientemente intensa para proveerle de los elementos de expresión, pero no suficientemente fuertes para dificultarle la modulación de sus emociones e impedirle el ordenamiento de su expresión de acuerdo a su "standard" preconcebido.

Es evidente, por otra parte, que la emoción vivida y transmitida por el actor no puede ni debe ser copia de la vida real. El actor no tiene tan sólo la tarea de sentir la emoción, sino también de transmitirla al auditorio y ha de utilizar, desde luego, medios conscientes, medidos y previamente estudiados y preparados. Su emoción debe ser: "suficientemente fuerte para proporcionar elementos de expresión"; pero al mismo tiempo debe tener suficiente control y técnica consciente para "modular la emoción y ordenar la expresión según un "standard" preconcebido.

No menos importante que el problema de las vivencias auténticas, es la tarea de mostrar dichas vivencias mediante medios apropiados. En realidad, el proceso de crear un papel puede ser dividido en dos momentos principales; construir el papel por dentro y transmitirlo mediante medios externos. La ficción sólo crearía una impresión de vacuidad, de "histrionismo" aparatoso. Ha de ocurrir, como lo expresa Stanislavsky: "una total fusión de la vida interna y externa del personaje representado. Debe existir una sola e indivisible verdad de autenticidad interpretativa".

Hay actores que poseen una perfecta y madura concepción de su papel, pero al mismo tiempo demuestran escasa capacidad para transmitirla. A veces ocurre porque al intérprete le falta talento, otras veces porque le falta técnica. El talento no da armas suficientes al actor para construir un papel. Son también necesarias las facultades para dominar los propios medios: la voz, el cuerpo, el rostro. Es tan importante y tan difícil perfeccionar la técnica para construir un papel, como perfeccionar la técnica para vivir un papel.

Para vivir un papel también es menester una técnica. En la vida real no necesitáis aprender a amar, a odiar, a enfureceros, a temer. Estos sentimientos surgen espontáneos por el efecto de ciertos sucesos y situaciones. En el escenario —o en el proceso de preparación de un papel para el escenario— no es tan fácil obtener de sí las emociones apropiadas, vinculadas al papel. No todos los intérpretes encienden las llamas de la emoción de la misma manera. Existen actores capaces de recordar

una emoción y de revelarla con escaso esfuerzo. Otros deben sumergirse en un estado emocional gradualmente. Pero cualquiera que fuese el método aplicado por el intérprete, es menester un gran entrenamiento para reaccionar con justeza en el momento preciso. Apenas entonces aparece la tarea de los medios externos, del tono, del gesto y del ritmo. Los actores mediocres suponen que existe un camino corto para transmitir la emoción de un carácter: el camino del "tono justo" y del gesto apropiado. Comienzan por la entonación y suponen que la emoción ha de llegar por sí misma. Es un enfoque falso y estéril sobre la tarea del intérprete. La entonación justa llega a veces en alas de una emoción auténtica, pero en raras ocasiones llegará una emoción como resultado de un "tono justo". No puede haber tal tono, si tras suyo no existe la fuerza de una vivencia auténtica.

Cierta vez pensó Stanislavsky "en los primeros años de su carrera como actor y director escénico" que la vivencia auténtica ha de aportar por sí misma el tono y el gesto auténticos. Ello es exacto hasta cierto grado, pero tan sólo los actores de una técnica de control sobre su cuerpo y sobre sus medios de expresión altamente desarrollada, pueden confiar en ello. Lo mejor resulta buscar e intentar los medios que expresen del mejor modo las vivencias que interpreta el actor. Para ello, la labor del actor no es totalmente independiente, puesto que ha de adaptar sus medios de expresión al plan general del director escénico. Una de las tareas del director de escena es la de fusionar la creación de los distintos actores con la realización general; de crear con los papeles aislados un solo espectáculo. El "regisseur" hace cambiar a menudo las formas de expresión al intérprete porque estas formas no se hallan en concordancia con el conjunto del cuadro. Aquí se trata de orquestrar distintas formas de expresión en un conjunto armónico. El intérprete individualmente, ha de hallarse siempre predispuesto a adaptarse al espectáculo general y no interpretar para sí mismo. En realidad, el intérprete estudia su papel bajo la vigilancia del director de escena y da forma a su expresión de acuerdo a las indicaciones de aquél. Pero no bastan las indicaciones. Cada actor debe conocer la obra íntegra, debe hallarse empapado por ella y debe saber lo que ha de hacer, no tan sólo en su propio papel, sino también en el de los otros intérpretes. La interpretación de conjunto es un momento necesario en la creación individual.

En resumidas cuentas, el proceso creativo de un papel comprende diferentes tareas, las cuales exigen, cada una de ellas, entrenamiento técnico y fantasía creadora. La tarea artística de crear un papel comprende también el momento ético de la búsqueda de la verdad, del deseo de sinceridad, de evitar lo falso, de eludir el engaño a sí mismo y a otros. El intérprete debe relatar la verdad acerca del personaje representado. El relatar

la verdad no es fácil, pero vale la pena el aprender a hacerlo desde la escena. El premio llega, tanto por la propia satisfacción, como por la resonancia del auditorio.

XIII.—Dirección escénica

Durante un espectáculo teatral, no todos los espectadores saben, ni mucho menos, de la existencia del director de escena. En el escenario sólo aparecen los intérpretes. El espectador ve el escenario, los actores, los decorados; oye la música en la representación; entiende que las palabras pronunciadas por los actores han sido escritas por el dramaturgo, sabe que los decorados han sido diseñados por un escenógrafo. Pero ¿cuál ha sido el aporte del director de escena? Aun los espectadores enterados de la necesidad de un director escénico, no pueden darse cuenta cabal de la labor correspondiente al "regisseur".

A veces se compara al director de escena con el director de una orquesta. La similitud es tan sólo parcialmente exacta. El director de orquesta participa en persona de la ejecución de una composición musical y los músicos de escuela pueden tocar su parte directamente de la partitura, sin la ayuda del director de orquesta. Rara vez pueden actores de escuela representar sus papeles tan sólo según la letra del texto, sin ayuda del "regisseur", porque no actúan tan solo según dicho texto, sino también de acuerdo con un plan técnico previamente señalado.

El director de escena tiene una tarea totalmente definida. Su labor consiste en transformar la letra muerta de una obra escrita en una representación viva. El texto de la obra contiene el material más importante para la representación, pero el texto por sí solo no crea el plan de escenificación de la obra. La misma obra, desde el escenario, puede adquirir un aspecto del todo diferente en manos de distintos directores de escena.

La labor del director escénico —como lo veremos más adelante— se nota no tan sólo en las formas externas de la representación, sino también en su médula. El director escénico tiene la posibilidad de demostrar mucha iniciativa en lo concerniente a la "interpretación" de la idea principal, de la acción central y de los personajes dramáticos. Desde el punto de vista puramente escénico, tiene la libertad de crear una composición propia, de crear imágenes de personas en relación con su ambiente, de acentuar ciertas situaciones y en general, de darle una formación escénica propia al texto escrito.

En resumidas cuentas, el director de escena es el reconstitutor del texto del dramaturgo. La suma de impresiones, de acentos ideológicos y emocionales y la galería de retratos que expone la representación final, es habitualmente *más rica que el contenido* del texto original. Y también la impresión general a veces resulta distinta que la impresión causada por el texto.

Para realizar su plan, el "regisseur" ha de pasar por un proceso complejo. Detengámonos ante ciertos momentos del proceso directivo:

La labor del director de escena se nota más fácilmente en el terreno de la escenificación que en el terreno de la formación de los papeles. Los efectos escénicos, los elementos del espectáculo, las "escenas de masas", los agrupamientos llamativos de la gente en el escenario, son manifestaciones visibles de la "dirección". Empero, la expresión de los distintos actores, la interpretación de sus papeles, la interpretación de toda la obra, ello es más importante que los efectos espectaculares externos.

Cuando se habla del estilo de una representación teatral, refiérese habitualmente al estilo de su dirección. El estilo del director se expresa no tan sólo en las formas escénicas dadas a la representación, sino en el sistema y en el método generales de trabajar con los actores. El problema de la actitud del director hacia los actores, es fundamental en el teatro. Existen directores que admiten en el actor condiciones de un artista creador, quien por sí mismo ha de elaborar su papel y darle una interpretación peculiar. Otros directores consideran al actor como a un instrumento pasivo, que no debe ni ha de tener voluntad propia, ni tampoco expresión interior personal. Entre estos dos extremos, en lo referente a dirección se encuentran toda clase de combinaciones y gradaciones, en cuanto a conceptos mecánicos y creativos acerca de la labor del intérprete.

La actitud hacia el actor, ya sea como hacia un artista creador, capaz de influir en el público mediante sus propias emociones, o ya sea como hacia un técnico que tan sólo ha de efectuar ciertos movimientos de voz y cuerpo para influir en los espectadores, es, en realidad, una expresión del "eterno problema" acerca del "actuar mentalmente" o del "actuar emocionalmente". Es muy natural que tanto el director como el intérprete fuesen parte interesada en este pleito. Pero, el partido tomado por el director en este problema, influye en toda la representación, en tanto el partido tomado por el actor sólo influye en su propio papel.

En la base del método que utiliza al intérprete como autómeta, se halla asentada cierta filosofía mecanicista, que considera las emociones y la conciencia humana totalmente como producto y resultado directo, inmediato, de las influencias materiales externas. (G. Graig-Brecht). Aceptamos dicha filosofía y llegaremos a la conclusión de que las emociones de los espectadores pueden efectivamente ser *fabricadas* desde el escenario mediante ciertas influencias mecánicas. De acuerdo a dicha filosofía el director de escena resulta ser el productor de las impresiones teatrales; es él quien traza el proceso provocador de las

emociones del espectador, exactamente como si se tratara de la elaboración de algún elemento material. En semejante proceso ya no tiene importancia las emociones del intérprete. En ese caso, el intérprete sólo ha de ser materia prima o un instrumento pasivo en manos del director.

Esta filosofía mecanicista es tan sólo verdad a medias, tanto en su aspecto filosófico como en el teatral. Es cierto que las influencias externas despiertan ciertas emociones en el espectador; que el ambiente material se refleja en la conciencia de la gente y hace efectivas ciertas vivencias. Empero, es también cierto que la conciencia del hombre no es tan sólo el resultado mecánico y rectilíneo de influencias materiales externas. La conciencia humana es una fuerza de por sí, que influye en el ambiente material.

La concepción opuesta, la que considera al intérprete capaz de influir en el espectador *tan sólo* mediante la emoción, tiene sus raíces en las filosofías idealistas y metafísicas, las cuales conceptúan la conciencia y la emoción como categorías independientes. En lo referente a esta última concepción, la influencia de la emoción independiente y su manera de influir en el espectador, se halla envuelta en cierta misteriosa propiedad del espíritu humano.

En nuestras consideraciones acerca del problema sobre pensamiento en lo referente a interpretación teatral, hemos llegado a la conclusión de que estos dos extremos son tan sólo abstracciones y de que una abstracción es tan falsa como la obra. El actor no puede confiar del todo en el "pensamiento" ni tampoco en el "sentimiento", para interpretar un papel, sino que ha de refundir sus experiencias en una emoción artística, la que comprende tanto el control consciente como asimismo los medios mecánicos previamente fijados. En la práctica, el intérprete aplica —a sabiendas o no— precisamente el principio de las influencias recíprocas entre el mundo material y la conciencia humana.

No puede dejarse de lado las grandes posibilidades que tiene el director de escena para crear efectos espectaculares empleando al intérprete como si fuera una pasiva criatura mecánica, pero, sin la participación activa de la fuerza creadora individual del actor, no puede haber aliento dramático vivo en tal espectáculo. Y viceversa, el director escénico que construye su espectáculo principalmente a base de la libre expresión individual del actor, puede producir en el espectador una fuerte impresión dramática, empero ha de organizar conscientemente la escenificación y poner en juego toda clase de medios mecánicos y técnicos para crear una fuerte impresión teatral.

Según se ve, entre estos extremos existe un género teatral que busca un equilibrio entre el intérprete creador y los efectos escénicos. Se ha llegado a admitir que el teatro del espectáculo externo y de la actuación mecánicamente controlada, llega a

pagar un precio muy alto, porque aniquila los impulsos creadores del intérprete. Aun cuando pueden obtenerse espectáculos muy interesantes para el auditorio, no obstante, así como en la construcción de las imponentes pirámides de Egipto fueron destrozadas vidas humanas, así en la construcción de tales espectáculos imponentes han sido destrozadas vidas de actores y se han agotado los veneros en donde el teatro abreva su fuerza vital.

En la dirección escénica moderna el actor es reconocido como un artista creador, pero a la vez, el "regisseur" queda reconocido como animador del espectáculo y es él quien controla al actor y amolda la expresión creadora individual de éste a la composición escénica general. El director crea la composición que ha sido construida a base del texto dramático, pero utiliza al actor tanto para los efectos externos como para las expresiones humanas subjetivas.

La orientación teatral, que reconoce al actor como a la fuerza más importante de un espectáculo, se interesa por el problema general de educar a los actores. La grandeza de Stanislavsky no residió tanto en sus montajes escénicos de tal o cual obra, como en su sistema y su método de formar actores. Lo contrario sucedió con el famoso director Max Reinhard, quien asombró al mundo con cada uno de sus imponentes espectáculos, sin preocuparse por la formación de su elemento humano, mientras que Stanislavsky creó escuela y un arte interpretativo cuyo método es único en la historia del teatro.

XIV.—Proceso de Dirección

La tarea del director de escena consiste, como ya se señaló, en transformar la letra muerta de la obra escrita en una representación teatral viva. El proceso directivo es muy complicado y puede dividirse en tres partes principales: LA LABOR SOBRE LA OBRA; LA LABOR CON LOS ACTORES SOBRE SUS PAPALES Y EL MONTAJE, la realización escénica. Antes de iniciar el modelado de los papeles y la escenificación del espectáculo, el director ha de pasar por un sin fin de trabajos preparatorios: *ante todo, ha de asimilar su material.*

La primera etapa del proceso directivo es el estudio del texto escrito de la obra que ha de ser transformado en representación teatral. Del mismo modo como no le basta al actor leer el texto una sola vez, tampoco le basta al director de escena leer una sola vez la obra. De la primera lectura recibe tan sólo una impresión y una idea general del asunto. Tan sólo cuando hubo leído la obra varias veces se le hace nítida la idea fundamental, su acción central, su línea dramática y la línea de los papeles principales. No resulta tan sencillo hallar el hilo conductor de una obra, porque las líneas dramáticas se entretajan y crean una

trampa completa. El director ha de recibir no tan sólo la línea principal, sino que a veces ha de escogerla y hacer de ella el hilo conductor de la representación. La misma obra puede adquirir otro estilo y otro significado según escoja el director una u otra de las líneas, como la central de la acción dramática. Si el "regisseur" decide que ha de acentuar determinado momento de la acción y dejar en la sombra otros, ello cambia, desde luego, toda la obra. No en vano corrige el director de escena a menudo el texto del dramaturgo, cambia escenas, elimina otras, suprime papeles y agrega algunas situaciones inexistentes en el original. Lo necesita para conducir la acción según una línea determinada, según un plan de dirección escénica.

Antes de iniciar los ensayos con los actores, el director (si tiene una actitud seria hacia su tarea) ha de trabajar concienzudamente en la obra. Existe una tendencia en el teatro que considera al director como el creador principal de la representación y a la obra como "material" del cual puede usar a su gusto. Los partidarios de esta tendencia, empero, toman así una libertad que honestamente no les corresponde; lo sustancial en el teatro es el drama, la acción dramática. Lo escénico no es un elemento independiente, sino el modelado de la acción dramática. Lo esencial es la obra. No puede haber plan de dirección escénica ni idea directiva, si no existe la obra dramática. Y aun aquellos directores que se consideran los creadores principales del espectáculo deben construir la representación sobre la base de la producción del dramaturgo. La diferencia consiste en que mientras un director toma la obra dramática como fundamento, otro tan sólo *aprovecha* la obra para producir una composición dramática propia.

El primer modo es el camino más sano. La cultura humana sería mucho más pobre si las obras de los dramaturgos no hubiesen llegado íntegras hasta nosotros, si los directores hubiesen usado a la literatura tan solo como cemento y arena para sus espectáculos. En tanto el director de escena puede permitirse mucha libertad y mucha iniciativa en lo concerniente a modelar un espectáculo, tiene empero una tarea grande e imperativa en cuanto a la obra dramática: hacer llegar a los espectadores el sentido pleno de la obra del dramaturgo.

Se debe tener presente que la dirección escénica, como tipo peculiar de actividad en el teatro, nació recién al final del siglo pasado. Los pioneros del arte de la dirección escénica moderna son: Kronezk, el conductor de los juegos de Meinigen, en Alemania (especialmente importante resulta su labor en el terreno de la representación de conjuntos y de las "escenas de masas"); Max Reinhard, el maestro de los grandes espectáculos y el primer gran "regisseur" de la "teatralidad"; Gordon Craig (más teórico que director práctico); el director francés Andrée Antoine, quien liberó la escena de las tonos declamatorios y admitió

la expresión natural y realista; y los grandes directores rusos: Constantin Sergéyevich Stanislavsky, Nemírovich-Dandenko y Wajtangoff. Hasta mediados del siglo XIX, el concepto del director escénico estaba más bien ligado a la autoridad del actor principal o del director del teatro, y no al arte de escenificar una obra. Vale decir, que la obra era lo principal y el actor era el instrumento más importante para hacer llegar la obra al espectador. El arte de realizar una obra en la escena es tan antiguo como el drama mismo, pero la diferenciación de las funciones del director de escena, es nueva.

El director de escena, creador, sabe que ninguna obra dramática es creada fuera de tiempo y de lugar. Para asimilar debidamente una comedia de Molière ha de serle clara al director la época en que él vivió, de la cual extrajo sus argumentos y sus personajes. Para que se le haga nítida al director la idea del dramaturgo, deben serle conocidas las corrientes de ideas de la época y del ambiente pertinentes. Ningún director se atrevería a montar "El Burgués Gentilhombre" o el "Georges Dandin" de Molière, sin los conocimientos necesarios de los hábitos, de la estratificación social y de los modos de vida de la Francia del siglo XVII.

La clarificación de la idea central dramática, exige del regisseur una seria labor de estudio. Debe leer y releer la obra para confirmar la idea fundamental del autor. Ha de ahondar en la acción central, en el eje en torno del cual gira la obra. Debe aparecérselo nítida la relativa importancia de las escenas aisladas y de los diferentes personajes de todo el drama. Ha de concretar en figuras escénicas todos los papeles que el dramaturgo ha situado en el drama.

Recién entonces es cuando se le plantea al director de escena la peculiar tarea teatral de crear la composición escénica, de crear el plan de escenificación que ha de realizar plenamente su concepción y su interpretación de la obra, con sus situaciones principales, su idea fundamental, sus "momentos culminantes" y sus papeles conductores.

Esa labor colosal, el director ha de llevarla a cabo a solas y debe haberla terminado antes de iniciar los ensayos con los actores.

La fijación de la línea dramática es un momento de importancia crítica en el trabajo del director. De las distintas ideas contenidas en el texto, el director puede elegir la más importante, y basándose en ella ha de buscar la línea dramática que la destaque.

Si cada intérprete debe tener un concepto claro de su relación con los demás personajes de la obra, por su parte el director debe tener ante sí un cuadro completo y nítido de las vinculaciones de todos los personajes de la representación y del significado de cada persona por separado. Dicho de otro modo, ha

de saber cuál es la ubicación de cada personaje en la obra y cuál es su tarea en ella. También ha de compenetrarse con el carácter de cada personaje. A menudo no es tanto el problema de compenetrarse como de *determinar* los caracteres, porque con frecuencia el dramaturgo hace tan sólo un boceto superficial de los rasgos de carácter, que se presta a distintas interpretaciones.

En un conjunto artístico, en el que el director de escena no puede seleccionar a los actores por sus tipos —como sucede en los grupos "profesionales"— ha de dispensar mucho tiempo y mucha labor educativa y de esclarecimiento para adaptar a los actores existentes en el conjunto para los papeles necesarios. Tal cosa resulta tal vez más difícil que conseguir actores apropiados para cada tipo, pero es una labor más grata, que da valiosos resultados tanto para la representación como para los intérpretes. La senda de la discusión colectiva; de la lectura y del análisis en conjunto de la obra; de la comprensión precisa de la tarea de cada personaje: **TAL ES EL CAMINO DE LA DIRECCION CREADORA** que conduce no tan sólo a la producción de representaciones teatrales interesantes, sino también a la **FORMACION DE INTERPRETES CREADORES**.

Los directores escénicos, que ponen el mayor peso en la expresión interna del actor, dedican mucho tiempo a la lectura del texto con el conjunto de los intérpretes, y al modelado gradual de las figuras interpretadas por los actores en el escenario. Tal vez sea esta parte de la labor del regisseur la más importante de todo el proceso de dirección escénica.

En este terreno, resulta difícil afirmar dónde termina la creación individual del intérprete y dónde empieza la creación del director de escena. Habitualmente el intérprete crea su papel junto con el director de escena. El papel toma forma poco a poco en el proceso de la lectura del texto. En realidad los papeles de una representación quedan creados en torno de la mesa, mientras se lee la obra. Allí es donde quedan explicados los personajes, en donde queda aclarado el tono preciso, donde quedan fijadas las relaciones dramáticas entre los distintos personajes. Más tarde, en la fase de los ensayos, quedan modeladas las formas escénicas de la representación. Desde luego no se puede separar la primera fase de la segunda mediante una línea divisoria precisa, porque lo uno fluye hacia lo otro; pero, hablando en términos generales, el fundamento de una representación queda asentada durante la lectura de los papeles y no durante los ensayos.

TERCERA PARTE PRACTICA ESCENICA

I.—¿Cómo organizar su propio conjunto teatral en el barrio, en el sindicato, en el Liceo? Definiciones: Teatro, cine y T.V.

Este es un ejemplo extraído de la experiencia en un barrio, que creemos aprovechable como punto de partida para la organización de un grupo teatral y el montaje de una obra. Como en estos casos los aficionados sólo pretenden iniciarse en el arte teatral con fines de recreación, las orientaciones teóricas y formales se deben aplicar de manera práctica e inmediata en el curso de los ensayos de la obra escogida.

Con este fin damos algunos elementos básicos, necesarios para que el aficionado vaya capacitándose, en el curso de la práctica, en una técnica teatral.

Desde luego, éste es sólo un punto de partida, porque con frecuencia se da el caso de algunos integrantes del grupo, que al descubrir sus dotes para el arte escénico, posteriormente sienten la necesidad de un aprendizaje más amplio y profundo. Algunos terminan por concurrir a una Escuela de Teatro, y otros, simplemente perseveran en la práctica, actuando o dirigiendo, y de este modo, ganando cada vez más experiencia y conocimiento.

En el caso concreto a que nos referimos —y es uno entre muchos—, la mayoría de los integrantes nunca habían presenciado un espectáculo dramático (teatral); algunos pensaban que se trataba de cantar, declamar, bailar o tocar algún instrumento, y otros tenían una idea aproximada relacionándolo que con las comedias que veían por televisión o en el cine. Pensar así, por las características de esas dos formas de espectáculo, convertía su afición, el deseo de ser ellos mismos los intérpretes (actores) de las historias que veían, en algo muy difícil de alcanzar.

Por otra parte, al imaginar que el teatro era algo parecido a estos dos tipos de espectáculo, ellos no estaban muy lejos de la verdad. El cine y la televisión, salvo diferencias muy peque-

ñas de carácter técnico, son una misma cosa, pero no el teatro. Se trata de una pequeña gran diferencia: en el cine o en la televisión el espectador tiene ante los ojos solo las imágenes proyectadas por una máquina de algo que puede haberse filmado ayer o hace un año. En el teatro, por el contrario, ese mismo espectador ve cosas que suceden en ese mismo instante y con personas que él puede tocar. Formalmente, se dice: "Lo que diferencia al teatro del cine, es la presencia del actor". Desde luego, esto en el aspecto esencial, porque además hay otras diferencias de carácter técnico.

Primera reunión: problemas a resolver.

Si el aficionado vive en un barrio, estudia en un liceo o trabaja, podrá concertar una reunión con todos los que tengan interés en la formación del grupo. En el caso concreto a que hacemos referencia, dos promotores de trabajos comunales nos pusieron en contacto con jóvenes del barrio interesados en el proyecto.

Eran unos diez jóvenes a quienes después de hablarles del plan, haciéndoles ver la importancia que tiene el teatro desde el punto de vista social y cultural, procurando siempre el intercambio y la exposición de sus propias ideas, etc., se les planteó los primeros problemas a resolver:

Local para ensayos
Disposición de tiempo
Hora y días de trabajo

Respecto al local, varios ofrecieron su casa; algunas tenían un patio y como los trabajos se efectuarían por la noche, instalando unos dos bombillos se lograrían las condiciones indispensables. Como se acordó iniciar las actividades cuanto antes, se resolvió aceptar —tomando en cuenta que se pudiera habilitar el espacio suficiente— dos de los patios ofrecidos, a fin de ensayar una semana en cada una.

Alguien sugirió solicitar un salón en una escuela de la zona; de inmediato se formó una comisión encargada de entrevistar al director. Por las ocupaciones de cada cual, se acordó realizar los ensayos diariamente de lunes a viernes, desde las 7 hasta las 9 p.m.

Al otro día la comisión informó que el director había accedido, con la condición de que se hiciera la solicitud por escrito.

Se hizo la redacción en la que exponíamos nuestros propósitos y nos responsabilizábamos por la conservación del orden y la limpieza del local que nos asignaran.

Como el director de la escuela debía a su vez elevar nuestra solicitud a las autoridades superiores y eso tardaría algunos días, en las siguientes reuniones nos dedicamos a escoger la

obra sobre la que empezaríamos a trabajar. Se escogieron dos o tres piezas y una noche, en uno de los patios disponibles, se les hizo un relato, lo más vivamente posible y con todos los recursos de aclaración y comentario sobre las situaciones, los personajes, etc., de "Fábula del secreto bien guardado" y "Farsa y justicia del corregidor" del dramaturgo español Alejandro Casona y "Petición de mano" de Anton Chejov.

En vista de que al comienzo no había mujeres en el grupo y los hombres pasaban de quince, resolvimos empezar a trabajar con "Farsa y justicia del corregidor".

Advirtiendo que ninguno de los personajes asignados tenía carácter definitivo, con todos los actores sentados en círculo y cada uno con su libreto, se procedió a la *lectura del texto*, sin exigir una interpretación del mismo sino una lectura clara y lo más natural posible.

Durante estas lecturas, probando a uno y otro actor en distintos papeles hasta lograr un ajuste entre las características del personaje y las condiciones del intérprete, se fueron aclarando las relaciones de los personajes entre sí, sus condiciones y características psicológicas, etc.

Una vez que el texto y la trama estuvieron claros para cada uno de los componentes, se les fue ayudando a *afinar la interpretación* de acuerdo a las circunstancias de cada personaje.

Luego de aclarar algunos conceptos del texto poco usados en nuestra lengua cotidiana, cada intérprete fue sustituyéndolo espontáneamente por un sinónimo u expresión usual, de modo que todas las *situaciones dramáticas* llegaran claramente al espectador.

Seguidamente, se procedió a la repetición del texto, pero esta vez de memoria, apoyándose en la ayuda de un "apuntador", aunque a estas alturas, diez días de "trabajo de mesa", ya la mayoría tenía memorizado su papel.

Ensayos con movimiento: problemas a resolver:

Cuando esta etapa hubo concluido, se iniciaron los preparativos para los ensayos con movimiento, dividiendo la obra en *pequeñas unidades* con el fin de trabajar en cada fragmento como si se tratara de una totalidad.

Buscando la participación general.

A fin de dar ocupación a la mayor cantidad de aficionados, conociendo más o menos las cualidades y el sentido de responsabilidad de cada uno, ya se había designado a la persona que colaboraría como "ayudante de dirección", tomando en cuenta su ascendiente sobre los otros y el respeto de éstos por él. Asimismo, se designaron *comisiones técnicas* de escenografía, lumino-técnica, utilería y vestuario. En realidad, estas comisiones, una

vez discutidas las características de las ropas que ellos consideraban apropiadas, eran las encargadas de conseguirlas. La de luminotecnia, los bombillos, enchufes, cables, etc.; la de escenografía, un diseño de acuerdo a cómo interpretaban las indicaciones del autor. Desde luego, en cada caso se propició la *discusión*, como un medio indirecto y más dinámico de orientación técnica, buscando para ello, la participación, no sólo de los que actuaban, sino la de todos aquellos que frecuentaban los ensayos como espectadores.

Por fin, la comisión encargada averiguó que se nos había cedido un aula en la escuela de la zona. A las seis y media había una gran concurrencia, no solo de muchachos, sino incluso de personas adultas, esta vez hombres y mujeres, que deseaban participar en las actividades teatrales. Como era demasiada gente y nosotros debíamos seguir nuestros ensayos, se acordó una reunión extraordinaria para un día sábado. En dicha reunión se hizo una selección de los que tenían interés en actuar y de aquellos que simplemente deseaban colaborar en cualquier otra forma.

Se abrió un Cuaderno de Inscripciones para actores y otro de Amigos del Teatro. Los primeros, con la obligación, por el momento, de asistir a todos los ensayos, para suplir, en caso necesario, la falta de algún titular. Los Amigos del Teatro quedaron encargados de empezar los trámites para visitar y conseguir los locales para las presentaciones del grupo. Además, nació la idea de formar un Control Cultural. Para ello sería necesario conseguir un local permanente o un terreno, de acuerdo a las posibilidades que se presentaran, e ir esbozando un plan de actividades.

Cuando se iniciaron los ensayos en un área de la aula como escenario y usando sillas y escritorios en vez de los muebles requeridos, desde luego los actores no podían adecuar el diálogo a la acción física y situación escénica.

Aclarándoles que como una base inicial de proyección debían procurar hacerlo siempre de manera que su voz llegara claramente al público, quien además deseaba no perder uno sólo de sus gestos, con ejemplos prácticos se les indicó las posiciones básicas de "frente", "perfil", "tres cuartos" y sus respectivos significados psicológicos en las distintas áreas del escenario.

Como generalmente lo que ellos desean antes que nada es "moverse a como dé lugar", es decir, sin sentido escénico, lo mejor es partir sin un esquema rígido de movimientos, sino que, por el contrario, buscar que ellos mismos vayan encontrando su ritmo y el mejor desplazamiento en una escena. El no saber cómo utilizar las manos y su imposibilidad de mantenerse quietos durante un diálogo, una vez calmados los primeros impulsos, que muchas veces dan una impresión caótica y sin sentido, poco a poco van desapareciendo "naturalmente".

En líneas generales, he aquí algunas recomendaciones que siempre se aplicaban con el ejemplo práctico:

1) Los términos "izquierda" y "derecha" se refieren en la mayor parte de la literatura dramática, a los lados izquierdo y derecho del actor.

2) El camino más corto, el movimiento más sencillo, más fácil, para ejecutar una indicación de desplazamiento, es el más cómodo y por lo tanto el más natural.

3) Para dar una vuelta el actor debe buscar el ángulo más corto.

4) Todo movimiento suele comenzar en los ojos, de donde pasa a la cabeza y, finalmente al resto del cuerpo.

De este modo se contribuye grandemente a dar naturalidad y suavidad a la acción.

5) Cuando hay varios actores en el escenario y sólo son dos los que mantienen el diálogo, la atención de los demás debe centrarse en ellos o en la persona que constituye el centro de la acción.

6) Por lo general, el actor debe moverse sólo durante su propio diálogo, de acuerdo con él, y, en parlamentos ajenos, sólo cuando así lo exige la obra o el director.

Todo movimiento durante un parlamento ajeno distrae la atención del público.

7) Cuando se ejecutan movimientos secundarios, debe evitarse que dos o más actores se muevan al mismo tiempo.

8) Las entradas y salidas del escenario o el cruce en escena de un actor, casi siempre se debe hacer por etapas.

Ejemplo: Para dirigirse a un asiento se deben efectuar, por lo menos, tres movimientos aislados: a) Acercarse a la silla. b) Volverse. c) Tomar asiento.

O cuando el actor entra al escenario, donde hay otros actores:

Ejemplo: (Al aparacer en la puerta) Buenas tardes... (Los otros lo miran y él se les acerca.) ¿Cómo están ustedes?...

9) Las reacciones no deben precipitarse. El actor no debe demostrar de antemano que sabe lo que ocurre o lo que se dice, sino reaccionar de acuerdo a lo que se le dice o de ver aquello que produce la reacción.

10) Cuando salen dos actores a escena hablando, generalmente debe salir por delante el que escucha y seguirlo el que habla.

11) Debe evitarse el *alienamiento* de varios actores.

12) Hay que procurar no cubrirse ni cubrir a otros.

13) Por lo general los actores no se sientan todos a la vez, sino cada uno de acuerdo a su parlamento. Para levantarse el actor necesita tener un motivo o experimentar una reacción de suficiente fuerza.

14) El director debe evitar la monotonía escénica que se produce cuando los actores están demasiado tiempo sentados o parados, o cuando repiten sus posiciones y movimientos, por medio de un juego escénico ininterrumpido basado en los movimientos de uno solo de los actores.

15) Por último, no hay que olvidar que el público quiere ver y oír claramente todo cuanto se dice o hace en el escenario. Por lo tanto, durante los ensayos, deben calcular el tono de sus voces tomando como referencia la última fila de la sala, y, además, dar amplitud y decisión a sus movimientos y gestos.

Ensayo de la primera Unidad.—Diálogo entre el Corregidor y el Secretario en la pieza "Farsa y Justicia del Corregidor". Como este es un diálogo de cierta extensión y de carácter festivo, será apropiado aplicar aquí la regla 6, o sea que se mueva sólo el que habla, de acuerdo a lo que dice, mientras el otro escucha atentamente.

Habrà un momento en que uno de los dos tendrá que sentarse, para lo que se aplicará la regla 8, etc.

El director tiene muchos recursos a su alcance para lograr que sus escenas sean animadas, matizando los parlamentos con pequeñas acciones, de acuerdo a las frases, buscando que el actor —por el carácter farsesco de la pieza— las anime con todos sus recursos expresivos, es decir, corporal y gestualmente.

La Segunda Unidad.—La entrada del Posadero, que es sólo una escena auxiliar, por lo breve, tiene sin embargo la importancia de marcar una transición en el carácter y ritmo de la obra.

Lógicamente, en los ensayos, esta pequeña escena formará una Unidad ligándola con la entrada de los demás personajes, hasta el momento en que el Juez o Corregidor, se disponga a iniciar el "juicio".

Aquí es aconsejable utilizar la regla 5, es decir que cuando el Juez se dirige a uno u otro de los personajes, la atención de los restantes debe centrarse en ellos, pero no sólo con la vista sino en una actitud de escuchar y reaccionar de acuerdo a lo que se dice.

Estas reacciones, sin embargo, deben estar tan bien marcadas, que no distraigan la atención del público de la acción central

Tercera Unidad.—El Corregidor y el Secretario, sentados a la mesa, dan comienzo a la tercera Unidad cuando el primero ordena a los campesinos tomar asiento.

La mesa-escritorio del corregidor un poco al fondo y al centro del escenario, la del Secretario a un costado y al otro, adelantados a la 'boca del escenario', los bancos o asientos públicos en los que se sientan los demás personajes.

Uno a uno, el Corregidor va juzgando y sentenciando a los personajes hasta el momento en que el Leñador inicia su salida, corriendo, y es detenido por la voz del Corregidor. Aquí finaliza la pieza.

El análisis hecho en conjunto concluyó por demostrar que el Corregidor, tanto al aplicar justicia como al sentenciar, imponía la norma de su conveniencia personal, beneficiándose, además de las multas, con parte del delito denunciado, cuando no, como en este caso, él mismo es el instigador del delito.

Como la pieza no pasa de ser una humorada a costa del tradicional conformismo de la gente del campo, el grupo decidió agregarle un epílogo que transformara esta característica con una actitud de rebeldía por parte de los campesinos engañados.

A este epílogo se le dio la forma de montaje libre basado en poemas, canciones y otros materiales dramáticamente adaptados que, aparte del espectáculo puramente recreativo, le daba un sentido de protesta y clarificación social.

Al mismo tiempo, ésta fue una forma práctica de ilustrar al grupo, con el aporte de la letra de las canciones y algunos textos que hacían referencia a sus propias experiencias, sobre las posibilidades del montaje en base al aporte colectivo.

Las comisiones, en el transcurso de los dos meses que requirió el ensayo total, habían ido estudiando la solución de los problemas de escenografía, luminotecnia, vestuario y utilería.

El vestuario fue de fácil solución puesto que la obra se adaptó a nuestro medio rural y cada actor, más o menos, pudo proveer su propia vestimenta.

La escenografía resolvió limitarla a tres paneles: dos laterales de un metro de ancho por dos de alto, para marcar los sitios de entrada y salida del escenario y uno de tres metros de ancho por dos de alto, para el fondo, delante del cual se instalaba una mesa grande para el Corregidor y otra pequeña, para el Secretario.

Ya en el curso de las presentaciones, que se realizaban casi siempre en locales improvisados, las propias escuelas o centros laborales proporcionaban estos muebles, lo cual facilitaba grandemente la movilidad del espectáculo.

El equipo de luminotecnia se resolvió con un Tablero central para seis reflectores. Estos reflectores fueron fabricados utilizando latas de leche en polvo de cinco libras que pintadas de negro, ofrecían un aspecto por demás presentable y, desde luego, muy práctico. En este mismo folleto se incluyen las indicaciones necesarias para su confección.

Bibliografía

Mi vida en el arte	Constantin Stanislavsky
Arte teatral	Gordon Craig
Escritos teatrales	Jean Vilar
El teatro	Ernesto Bayma
Esencia del teatro	Henry Gouhier
Psicología del teatro	Andre Villiers
Poética	Aristóteles
Historia del teatro	Silvia D'amico
El arte teatral	Gastón Baty
El teatro y su doble	Antonin Artaud
Reflexiones sobre teatro	Charles Dullin

Construcción de una central o tablero de iluminación

Materiales necesarios:

- 6 enchufes.
- 6 suiches.
- 1 palanca central.
- 1 bombillo pequeño (piloto).
- 1 tablero de 45 x 35 cent.

Este tablero centraliza seis reflectores que pueden trabajar individualmente, o sea uno por uno o en conjunto, de acuerdo a las combinaciones requeridas.

En la figura 1 se ve la distribución de los enchufes y los suiches.

En la figura 2 se ve la parte trasera y las conexiones (en 'paalela'), a fin de puedan trabajar individualmente.

El tablero se coloca en el escenario, y se enchufa.

Como cada reflector tendrá sus cables de extensión, estos a su vez se enchufan en el tablero; siempre los absolutamente necesarios.

La palanca central sirve para casos de emergencia o para producir apagones.

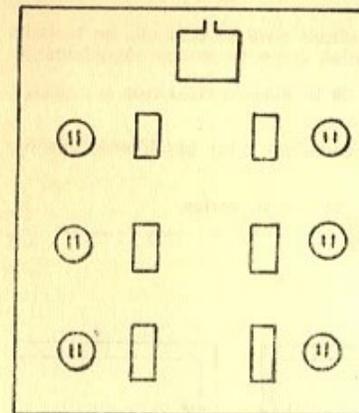


Fig. 1

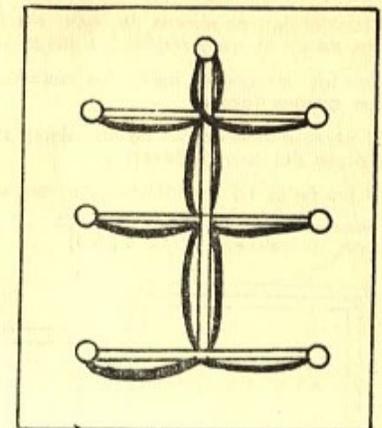


Fig. 2

Construcción de trastos o paneles de escenografía

- Madera (listones de 4 x 2).
- Clavos.
- Papel.
- Mecate.
- Tela (tiras o cenefas).

Para nuestra escenografía, ya dijimos que se usaron tres paneles o trastos, de las siguientes dimensiones.

- 2 de 1 metro por dos de alto.
- 1 de tres metros por dos de alto.

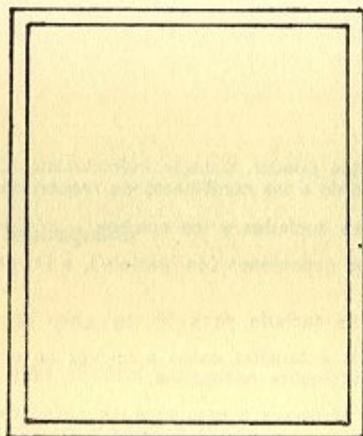


Fig. 1

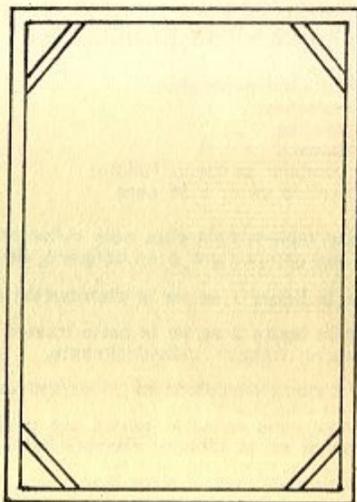


Fig. 2

Como el de tres metros de ancho era dificultoso para su traslado, se hicieron dos de un metro y medio que luego se unían como se indica seguidamente:

Con los listones se hacen los bastidores, de la medida requerida y cuidando que queden firmes.

El papel grueso (papel de embalaje) sirve para forrar los bastidores, una vez pintado del color necesario.

Si las hojas no son del tamaño requerido, se pegan varias.

Luego se pega en toda la orilla del papel una cinta de tela (cenefa) que sirve de refuerzo. (figs. 1-2-3-4).

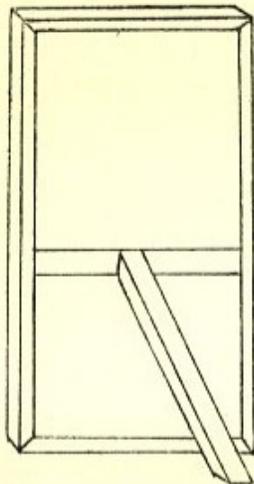


Fig. 3.

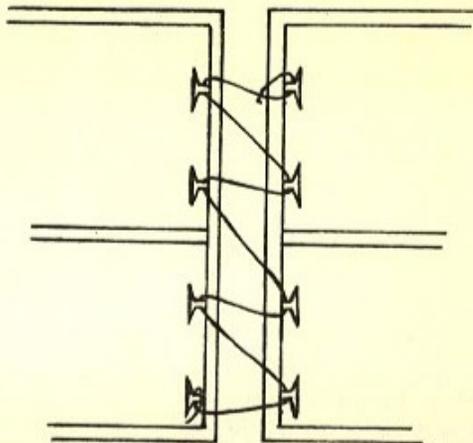


Fig. 4

Instrucciones para la construcción de un reflector

Materiales necesarios:

2 latas de leche en polvo de 2 Kg.

1 lata de cualquier conserva, con un tamaño aproximado de 12 cmts. de alto por 8 de diámetro.

1 sócate de metal.

1 bombillo de 150 watos tipo "spott".

- 1.—Se corta una de las latas de 2 Kg. a una altura de 18 cnts. a partir de la parte superior, o sea la que va con tapa. (fig. 1).
- 2.—En el centro de la tapa se hace un corte circular de modo que quepa el sócate. Hacer el hueco cuidando que los bordes del corte queden como "pestañas" que sujeten el sócate. (figs. 2a-2b).

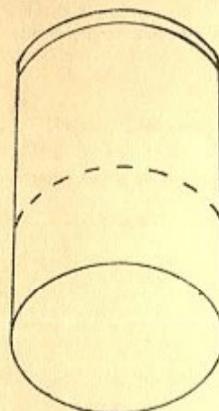


Fig. 1

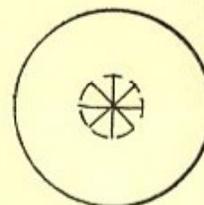


Fig. 2-a

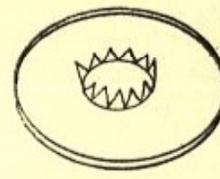


Fig. 2-b

- 3.—Hecho esto en la tapa, se le sueldan cuatro "patas" de sostén que a su vez se soldarán a la parte superior de la lata, de manera que quede con una separación de 1 centímetro. Este espacio es necesario para la ventilación. (figs. 3a-3b).

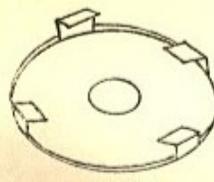


Fig. 3-a

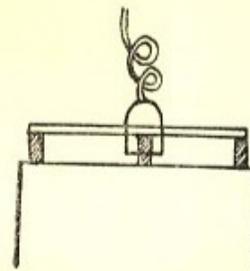


Fig. 3-b



Fig. 4

- 4.—Para este mismo fin, en la lata, en las partes cercanas al bombillo es necesario hacer 9 incisiones (tajos) de tres o cuatro centímetros, hundiéndolo una parte de modo que quede abierta una ranura. Estos conductos de aire son de suma importancia, pues en dos o tres horas de funcionamiento la concentración de calor puede fundir el bombillo y desoldar la lata. (fig. 4).
- 5.—Una vez hecho esto, se coloca el bombillo (spot) y queda lista la parte posterior del reflector. (fig. 5).
- 6.—Para la parte delantera, se corta la otra lata grande, también de 18 ctms., pero esta vez a partir de la base, o sea la parte que no tiene tapa. Aquí también se hace un agujero con pestañas del diámetro de la lata pequeña (8 cents. más o menos) a la que se le habrán cortado ambos extremos de modo que quede como un pequeño tubo. Este tubo se encaja y asegura al hueco de la lata grande y sirve para concentrar la luz y proyectarla a distancia. (fig. 6).
- 7.—Para que esta parte delantera encaje en la posterior, o sea la que tiene el bombillo, se hace un corte longitudinal, no más del estrictamente necesario, a fin de que quede bien ajustado. (fig. 7).
- 8.—Finalmente, si se desea, se pinta toda la pieza con pintura negra resistente al calor y queda listo el reflector.

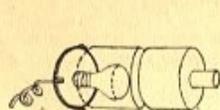


Fig. 5

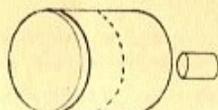


Fig. 6

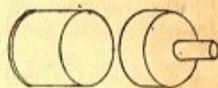


Fig. 7

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
Y BELLAS ARTES
(INCIBA)

Presidente Encargado

Eduardo Morreo

Dirección Nacional de Artes
Escénicas

Director

Nicolás Curiel

Centro de Investigaciones y

Desarrollo del Teatro

(Investigadores)

Enrique Izaguirre

Eduardo Gil

Alba Lya Barrios

Fernando Medina Ferrada