

Asignatura: Teatro

Guía de Trabajo



Visión

Ser una de las 10 mejores universidades privadas del Perú al año 2020, reconocidos por nuestra excelencia académica y vocación de servicio, líderes en formación integral, con perspectiva global; promoviendo la competitividad del país.

Misión

Somos una universidad privada, innovadora y comprometida con el desarrollo del Perú, que se dedica a formar personas competentes, íntegras y emprendedoras, con visión internacional; para que se conviertan en ciudadanos responsables e impulsen el desarrollo de sus comunidades, impartiendo experiencias de aprendizaje vivificantes e inspiradoras; y generando una alta valoración mutua entre todos los grupos de interés.



Presentación

El Curso de Teatro es una asignatura diseñada para proporcionar al estudiante, una formación basada en disciplina y valores artísticos. Atendiendo las necesidades y características de las actividades físicas, emocionales académicas, extracurriculares y profesionales que pueda afrontar. La competencia a desarrollar es: Conoce y practica los fundamentos técnicos y físicos del Teatro dando la importancia a la actividad, desarrolla su expresión corporal, expresión facial, expresión vocal, que le ayudará a integrarse a la sociedad en forma integral. Valorando el trabajo en equipo.

En general, los contenidos propuestos en el texto, se dividen en 3 capítulos que incluyen temas como aspectos teóricos del Teatro: origen, etimología, relación del teatro con las artes, el teatro ayuda al hombre en su formación, Juegos de roles, dramatización e improvisación, elementos del teatro y al final encontrará un apéndice.

Es recomendable que el estudiante desarrolle un permanente desempeño artístico durante el transcurso de su vida académica, profesional y personal; ya que le brindara la disciplina necesaria para afrontar problemas futuros así como darle una formación de calidad.

Espero que este material sea de gran ayuda a todos los estudiantes y demás personas investigadores de este maravilloso arte. De la misma manera agradecer al Ing. Jhony Raúl Ruiz Núñez y al Lic. Miguel Ángel Rodríguez Zárate quienes con sus aportes y sugerencias han contribuido a mejorar la presente edición

Los autores



Índice

VISIÓN	2
MISIÓN	2
PRESENTACIÓN	3
Primer capítulo:	5
Segundo capítulo:	14
Tercer capítulo:	22
Bibliografía	46



PRIMER CAPITULO

EL TEATRO Y SU SIGNIFICADO

I. —La pregunta sustancial: ¿Qué es el Teatro?

Difícil de responder satisfactoriamente a esta pregunta. En verdad se han dado tantas definiciones, o a veces meras consideraciones, como conocedores o amantes del teatro hay. Es por eso que casi todas las respuestas son muy subjetivas, cuando no un puro arranque de entusiasmo.

Así encontramos: "El teatro es la consolación por las artes", que no nos dice nada; "El teatro es la transfiguración de la realidad", que ya nos dice algo; o "El teatro es una institución moral, es el conducto general por el cual corren los rayos de la verdad emitidos por la parte mejor y creadora de la nación, reflejándose desde allí, suavemente, sobre todo el pueblo", definición de Schiller que nos dice mucho, pero que coloca al teatro dentro de la Ética, iniciando así toda esa cadena de consideraciones sobre el teatro como espejo de virtudes, de escuela de costumbres, etc., etc., muy comprometidas como un momento histórico determinado.

Goethe, en cambio, nos conduce a una apreciación mucho más completa. Dice: "El teatro es un espectáculo. Su ideal es la síntesis del sonido, del color y la plástica. El encanto del teatro reside en su trinidad. El teatro es la alianza tripartita de las artes de la palabra, la música y el espectáculo visual. El teatro es la universidad de los colores y los sonidos". Su definición es excelente, digna del gran artista y pensador que fue ese hombre universal. Pero siendo bella y muy completa resulta un tanto vaga para alguien que necesite saber, en forma simple y concreta, lo que significa este arte.



Podríamos hacer una verdadera colección de respuestas. Son tantos los que se han preocupado de esta materia. No creemos que ello fuera de mucha utilidad. Definir al teatro es como definir al hombre, o al arte, o la cultura. Tal pregunta, como dice Gouhier, "pertenece a la filosofía, si la filosofía es reflexión sobre los primeros principios y la naturaleza de las cosas". (1) Sin embargo, necesitamos una respuesta. Simple, sin pretensiones. Ateniéndose excesivamente a un carácter técnico y no poético ni filosófico.

Etimología. —

Comencemos por el principio, ésto es, por la etimología de la palabra. A pesar de que "teatro es una palabra de significado ambiguo", como afirma D'Amico, proviene de la expresión griega Theáomai. "veo", de la que deriva Theatron "lugar de espectáculo". Esto nos aclara de inmediato el carácter visual del arte que nos preocupa. Veo. ¿Veo qué? Un espectáculo. ¿Qué tipo de espectáculo? Ah, ya no nos dice más su sentido etimológico. En verdad puede ser cualquier clase de espectáculo, ya sea un desfile militar o un rito religioso. (Hasta se habla del teatro de la guerra).

Ahora bien, el hecho de estar yo observando un espectáculo, sin tomar parte activa física en él, trae aparejada una separación entre dicho espectáculo y yo espectador. Paso a constituir el público, gente que especta, que se mete espiritualmente en el espectáculo y se identifica, llega a comulgar con él. Es por eso que afirma D'Amico que el teatro constituye "la comunión de un público con un espectáculo viviente".¹

Tres acepciones corrientes.—El lenguaje cotidiano nos da tres distintas acepciones de la palabra Teatro: como local, como texto literario y como representación. Consideramos que a la que legítimamente le corresponde es a la última, a la representación, puesto que el local puede utilizarse para cualquier otro fin y el texto literario quedar en un libro sin ser jamás observado por el público.

Lo esencial en el teatro:

La representación. — Apoyándonos en D'Amico decíamos que, en su amplio sentido, el teatro es "comunión" de un público con un espectáculo.

Comunión nos habla de comunidad, de colectividad. Es indudable su origen religioso, no sólo en el concepto de recogimiento, de tributo o llamado a la divinidad, cuanto de "reiigar", en el sentido de unir, de establecer un vínculo entre un grupo de individuos.

Sin embargo, resulta excesivamente amplio indicar que es un vínculo entre un público y un espectáculo, sin especificar qué clase de espectáculo es propio del arte teatral. Es por eso que se ha hecho necesario separar lo específicamente teatral, bajo la denominación de Teatro Dramático, que exige, a diferencia de otro tipo de espectáculos, la representación.

Los soldados, futbolistas, toreros, haciendo espectáculo, no "representan" ante el público. Ellos

"Presentan" algo auténtico, una propia habilidad. En cambio los actores de teatro dramático "representan" algo que no son en la realidad. El actor puede ser un individuo pobre en la vida diaria y convertirse en un rey en el escenario. Ciertamente también él "presenta" su habilidad de actor, pero el público nunca olvidará que un futbolista es lo que es; dirá: qué bien está jugando Fulano. En cambio, durante una función teatral, olvidará el nombre del actor hasta llegar a identificarlo con el personaje que representa.

Representación, pues, es lo básico del teatro dramático.

¹ Silvio D'Amico.— "Historia del Teatro Universal".



Representar supone una infinidad de "convenciones", de reglas admitidas de antemano por el público. En la representación hay que aceptar esas reglas, de otro modo no se goza con el espectáculo. Se admite que es cierto lo que se sabe que no es cierto.

La representación trae aparejadas la "presencia" y el "presente", esto es, la existencia y el tiempo. La existencia supone un actor, un hombre de carne y hueso. El tiempo, que ese actor esté presente, es decir, contemporáneo con el público en el momento de la representación. Esto va a diferenciar al teatro de otras artes de espectáculo, como el cine y la televisión.

Ahora bien, esos actores presentes "representan". ¿Qué representan? Personajes que se hallan en una situación determinada. ¿Quién ha creado estos personajes? ¿El mismo actor? Eso sólo ocurre en casos excepcionales. Generalmente es otra persona la encargada de escribir lo que se va a representar. Es el autor.

Con todos estos elementos esenciales ya podemos intentar una definición sumaria, más o menos técnica, de lo que constituye el teatro dramático, o -propriadamente teatro: El teatro es un espectáculo en el que personas presentes, los actores, representan ante un público la creación de un autor.

II.— El teatro y su relación con las Artes

Estéticamente, se ha considerado al teatro como un arte espacio-temporal. Espacia! por cuanto ocupa, para su realización un determinado lugar y temporal por cuanto tiene cierta duración real, perfectamente mensurable en una medida de tiempo.

Actualmente suele considerarse en estética la llamada experiencia teatral, distinta al Arte, pero en estrecha relación con él, especialmente con aquel grupo de las denominadas Bellas Artes.

Estas relaciones son tan estrechas que hacen aparecer, a primera vista, al teatro como algo impuro,- mezcla de artes, subordinado a cada una de ellas,-como una especie de pariente pobre de las Bellas Artes. •

Véannos, a continuación, cuáles son esas relaciones.

a) Relación Teatro - Pintura.

Siendo, el teatro un espectáculo, es lógico que consideremos, en primer lugar a las artes llamadas "plásticas" o "visuales", cuales son: la pintura, la escultura y la arquitectura.

Lo esencial de la pintura es el color.

En el teatro el color es un elemento dominante: color en la- escenografía, color en el vestuario, color en el maquillaje, color en la iluminación.

El teatro a la italiana, que es el corrientemente utilizad desde hace cinco siglos, forma, con el marco del escenario, un verdadero cuadro. Es muy usado el sistema de que, al descorrerse el telón, los actores permanezcan inmóviles durante algunos segundos para que el espectador goce de ese cuadro que se presenta ante sus ojos y que luego comienza a animarse.

Muchos pintores han sido • llamados para colaborar en la escenografía y actualmente casi no se concibe a un escenógrafo que no sea, a la vez, pintor. Es claro que aquí no intervendrá en forma independiente, naciendo primar su arte, sino subordinado a la obra total.

Aparte del aspecto puramente decorativo, el color actúa en forma psicológica sobre la afectividad del hombre. Es en este aspecto que la relación Teatro - Pintura se hace más estrecha y delicada.

Conocemos la influencia que el color produce en el estado de ánimo del individuo. Sin profundizar en tan interesante materia, consideremos cómo influyen en nuestro ánimo las llamadas gama cálida y fría del espectro solar. No se puede negar el efecto tranquilizador del



azul o del verde, así como la excitación que produce el rojo o el anaranjado. La gama fría está ligada a la tristeza, a la tranquilidad, a la calma, así como la gama cálida nos induce a la alegría, al movimiento, a la euforia.

Esta influencia psicológica del color debe primar, en el teatro, sobre la puramente decorativa. Resultaría absurda una tragedia presentada en tonalidad cálida, salvo que se pretendiese lograr un efecto por contraste. Por norma general el colorido de una obra debe estar en relación con su contenido, ayudando, a la creación del clima psicológico.

El color y, por ende, la Pintura, constituye así un elemento de básica importancia dentro del teatro.

b) Relación Teatro - Escultura.

Lo esencial en la escultura es la forma en el espacio. De manera muy especial, la forma humana. En el teatro la belleza y expresividad del cuerpo humano, las actitudes corporales del actor llegan a constituir una suerte de escultura animada-La forma en el espacio posee tres dimensiones. La tridimensionalidad es destacada por la luz; de ahí la importancia fundamental de la luz en el modelado. En el teatro, la escultura humana es realzada y su plástica valorada sólo por el empleo artístico de la luz.

Resumiendo, el teatro se relaciona con la escultura:

- 1° Por las actitudes y composición de las figuras humanas.
- 2° Por la plasticidad que la luz produce en estas figuras tridimensionales.

c) Relación Teatro - Arquitectura. —

La arquitectura es considerada como un resumen de las artes plásticas, puesto que reúne en sí la línea y el color, así como la creación de formas en el espacio, agregado a esto el sentido de construcción, especialmente el de volúmenes en proporción.

La más inmediata relación de la arquitectura con el teatro se encuentra en que las obras son presentadas en un edificio especial. Claro que esto es evidente y, sin embargo, no esencial, puesto que una representación se puede efectuar al aire libre y, a veces, en cualquier tipo de local.

Más importante es la relación de tipo ambiental histórico. Cada período histórico importante acondiciona un edificio teatral especial, desde el teatro griego, al romano, pasando por el medioeval, los corrales españoles, el teatro isabelino, etc. Una tragedia griega presentada en un Teatrón, así como una obra medioeval presentada ante el pórtico de una Catedral, ganan en autenticidad y fervor dramático, encontrándose, por decirlo así, en su propia salsa. Es indudable así la relación Teatro - Arquitectura.

Pero mucho más importante que estas relaciones externas, se encuentra en el teatro ese elemento básico de la arquitectura, que es la proporción. No sólo la proporción constructiva que se mide a base de escalas: escala sala-escenario, escala decorado -escenario y escala decorado-hombre, sino también en la proporción interna de la obra misma, entre las diversas escenas. "En teatro, todo debe ser regulado, planificado, proporcionado como en la Arquitectura misma".²

d) Relación Teatro - Música.

La música, arte temporal y sin duda la más abstracta de las artes, también está íntimamente ligada al teatro.

² Naudon de. la Sotta.— "Apreciación Teatral". V.



En primer lugar, es harto conocido su papel como complemento o "aderezo" dentro de una representación. Ya sea como introducción o acompañando determinadas escenas, tiende a crear, auditivamente, el clima apropiado de una representación, tal como la pintura contribuye a crear el ambiente visual.

Sin duda el cine ha contribuido a la generalización de este medio expresivo. (Y hablamos de medio y no de fin, por cuanto nos referimos al teatro dramático. Hay otra forma, el teatro musical, en que la música se transforma en fin, siendo un . medio el texto dramático. Nadie va a la ópera por el texto, sino por la música. Hubo un intento, el de Wagner, de llegar a un equilibrio entre música y teatro, creando el drama musical).

- Puede, sin embargo, no utilizarse música en el teatro y ella seguirá existiendo. La voz del actor es música; el aparato vocal, su instrumento. El actor entona una melodía al hablar. Además hay textos que poseen una verdadera música interior y que el actor debe exteriorizar, si no quiere caer en el fracaso.

El director escénico utiliza, también, corrientemente, términos musicales en los ensayos de una obra teatral, tales como crescendo, disminuyendo, pianísimo, con brío, etc., que le van dando a la interpretación un verdadero valor musical.

Por lo tanto, utilizado en subrayar una situación dramática, como en la voz del actor y en la musicalidad intrínseca del texto (sobre todo poético), encontramos a la música en íntima relación con el teatro.

e) Relación Teatro - Danza.

Su relación más visible, siendo a la vez la de menor importancia, estaría en la necesidad de danzas o bailes que requieren, determinadas obras. Por supuesto que ésta es una consideración muy miope, ya que del mismo modo podría hablarse de la relación entre la música y el teatro cuando un músico toca en escena, o de la escultura y pintura cuando aparecen estatuas y cuadros adornando un escenario. Estas relaciones son de mero carácter circunstancial, de puro adorno y no una auténtica incorporación interna, que es lo que interesa destacar.

¿Qué otra cosa son los desplazamientos y mímica del actor sino danza? El lenguaje mímico llega a ser una danza, sin música, claro está, pero de la que no puede estar separado un ritmo ad hoc. Y es aquí donde está, justamente, la íntima relación Teatro-Danza.

Lo esencial en la danza es el ritmo, esa especie de "pulsación o respiración interna",

El ritmo, "base de toda música y de todo movimiento del cuerpo humano en el espacio, es igualmente la base de la realización escénica de toda obra destinada a la representación. El movimiento que engloba toda la pieza y conduce cada acto, que precisa el diálogo y las tiradas, que está en la base misma de la lógica del texto, que impone y limita el tiempo y la pausa; ese movimiento que pasa de la palabra al movimiento propiamente dicho (desplazamiento en el espacio) y que inspirándose en la palabra y en el desplazamiento dibuja las líneas de la escenografía y establece la gama de colores; ese movimiento no es otra cosa que el ritmo".³

En resumen, vemos que la danza se relaciona con el teatro, tanto como ayuda para el actor, proporcionándole la necesaria gracia y soltura en su aspecto físico, por lo que es parte casi obligada en su educación, cuanto, y fundamentalmente, en el sentido del ritmo, que va a dar la pulsación viviente de la representación.

f) El teatro considerado como una síntesis de artes

Encontramos entonces que todas las artes (y hemos indicado sólo las principales) tienen una intervención muy directa en el teatro. Y hemos visto que esa intervención no es exclusivamente externa, sino que, al contrario, le dan aquello que es esencial, particular de cada una de ellas.

³ George Pitoeff.— "La Rítmica y el Actor".



Así: la pintura, el color; la escultura, la forma; la arquitectura, la proporción; la música y la danza, la melodía y el ritmo. Y todos estos elementos no se colocan, simplemente, uno al lado del otro, como en un mosaico, sino que se van a transformar, fundiéndose entre sí. Es por eso que al teatro se le ha considerado como una síntesis de artes. No simple fuesen marqueses. No pretendemos con ello caer "en el costumbrismo o que los personajes hablen en jerga. El diálogo debe ser natural, pero estilísticamente bien construido. El defecto de muchos autores jóvenes es el de hacer hablar a sus personajes tal como si hablasen aquéllos. Una excepción a lo dicho (y en todo hay excepciones) es el teatro de Osear Wilde, en que todos los personajes son inteligentes, irónicos, paradójales, tal como lo era el mismo Wilde. Y es por eso también que su teatro es tan limitado.

En el diálogo no se debe, entonces, falsear el carácter del personaje. Así como tampoco se debe detener la acción con un diálogo estático, descriptivo o meramente lírico.

Ninguna palabra debe ser desperdiciada. Todo debe contribuir a preparar la acción y a moverla. Por ello cabe la comparación con la esgrima, pues los contrincantes efectúan ataques, contraataques, retrocesos para preparar un nuevo ataque, se tiran a fondo, etc.

El lirismo sólo, encuentra cabida justa en el teatro cuando la acción ha alcanzado tal intensidad que se hace indispensable al espectador un descanso, como una necesidad para tomar aliento.

No significa con ello que se intente descartar el teatro poético. Nada más lejos de nuestra intención. Todo buen teatro es, por último, poesía. Pero no hay que confundir poesía con palabrería nebulosa y vacua. Demasiado a menudo se encuentran obras pseudo-poéticas en que el todo no pasa de ser palabras y palabras.

A veces se encuentran metáforas interesantes, descripciones hermosas... para leerlas. Puestas en escena suscitan el aburrimiento. No basta, pues, con un lenguaje poético. "Semejante lenguaje poético fácilmente puede deslizarse hacia el preciosismo,

Guando no surge de la esencia de un carácter sino que se origina en la reserva verbal del autor". 4

III.- Los intérpretes teatrales

Bajo esta denominación se considera a los encargados de dar vida en el escenario a lo que, sin la representación, no pasa de ser letra muerta, o, en todo caso, vida latente, pero inerte.

Los intérpretes teatrales son: 1.—El director. 2.—Los actores. 3.—Los técnicos, considerando entre estos al escenógrafo, al iluminador, al maquillador, al sonidista y músico, al diseñador de vestuario, etc.

1.- El director.

Se le ha llamado "el poeta de la representación". (Gouhier). Es el intermediario entre el autor y los actores, así como entre los actores y el público. El autor crea, el director re-crea para que los actores interpreten.

Al director se le llama indistintamente director de escena, director artístico o regisseur. Su labor no consiste simplemente en juntar a un grupo de personas para que actúen en una obra. La suya es una labor de tipo artístico y técnico, exigiéndosele, por lo tanto, una serie de condiciones.

El director amalgama esa diversidad de voluntades que van a confluir en la obra viviente. Su labor puede sintetizarse en una triple acción: a) Absorber el significado profundo de la obra y de los significados secundarios, b) Plasmar una delineación dramática de la obra, en el tiempo y en el espacio, c) Dirigir el trabajo de quienes intervienen en la obra, teniendo

⁴ N. Bujvald.— "Teatro".



siempre como meta el significado de la obra y el objetivo que desea destacar, conjugando las voluntades para lograr que el espectáculo tenga unidad.

Para lograr la absorción de la obra, el director se aboca a su estudio, considerando no sólo el argumento, que es lo más evidente, sino la intención del autor al escribir la obra. Para conocer más profundamente al autor, lee otras obras del mismo, así como la condición histórica — social— cultural de la época en que escribió la obra y que determina, ciertamente, un estilo, tanto de expresión como de pensamiento. En seguida considera la obra desde el punto de vista dramático para ver los posibles defectos de estructura que pueden corregirse con el montaje. Luego compone un esquema del montaje, llamando en su ayuda a las diversas artes, con todo lo cual bosqueja la imagen plástica y expresiva del texto dramático.

Hasta el momento su trabajo ha sido individual. Más tarde volcará ese cúmulo de estudios realizados en los actores, que, guiados por él, tomarán conciencia del espacio escénico, así como de la delineación de los caracteres.

Por último se constituye en el elemento pivote que centraliza las voluntades, insinuando, indicando u ordenando, hasta lograr que elementos dispares y cada uno de ellos con su visión particular de la obra, logren confluír a la unidad teatral, en el que no haya elementos que vayan a distorsionar el sentido que tiene p se le quiere dar a la obra.

Es por ello que "La misión del director escénico se presenta como una tarea muy difícil, soberbiamente compleja y rica, reservada sólo a personas técnicamente preparadas y artísticamente dotadas y que implica, de su parte, un acto de autoridad y de personalidad"⁵

El director debe conocer de pintura, de arquitectura, de artes plásticas en general, de música, de literatura, de historia, de psicología, de actuación e interpretación, etc., sin que por ello sea, necesariamente, un elemento destacado en cada una de esas especialidades. Pero, eso sí, debe conocerlas bien y desde un punto de vista dramático, es decir, aplicables al teatro. Debe tener experiencia vital, personalidad sentido y capacidad de mando, así como, necesariamente, mucha imaginación e intuición.

2.- Los actores.

Son los encargados de corporizar a los personajes, dándoles vida en escena.

El arte del actor tiene mucho de misterioso; pues no resultan fácilmente explicables ciertas cualidades que es preciso poseer y que se han dado en llamar condiciones,

Se tiene o no se tiene condiciones. Estas no dependen del físico. (Puede ser un actor o actriz feos). No dependen de la inteligencia. (Hay magníficos actores con una inteligencia menos que mediocre). No dependen de la cultura. (Hay actores sumamente ignorantes). No dependen de 3a voluntad. (Por más que se esfuerce, el actor que carece de condiciones, difícilmente logrará conseguirlas).

Ese "algo" que se llama también ángel, duende, presencia, encanto, facilidad de saltar las candilejas, de esta cualidad indispensable para poder llegar al público y hacer que éste se sienta hechizado, compenetrado con el actor.

Y este hechizo es también distinto de la simpatía. El actor puede ser una persona muy simpática en la vida diaria y carecer de esa cualidad en el escenario; así como hay actores sumamente antipáticos en su diario vivir y, sin embargo, aparecer encantadores en escena. Tampoco depende de la técnica y conocimientos teatrales, pues se da el caso de actores plagados de defectos técnicos, pero poseedores de esa cualidad y que, puestos al lado de un actor técnico, pero carente de esa extraña fuerza mental o espiritual, se llevan, invariablemente, las miradas y la atención del público.

⁵ Naudon de la Sotta.— Obra citada.



Hasta ahora no se sabe qué cosa es ni de qué depende, de modo que ha dado pie al dicho de que el actor nace y no se hace. Sin embargo, si el actor quiere ser verdaderamente un artista, necesita educar convenientemente su instrumento.

Instrumento del actor, —El actor es un intérprete que, a la vez, es instrumentista e instrumento. Todo intérprete ejecuta en un instrumento; pues bien, el actor es el único intérprete cuyo instrumento no está separado de él, sino que es el mismo.

Existe la. Peregrina creencia de que no hay nada más fácil que ser actor, ya que lo único necesario es subir al escenario y decir frases que ni siquiera han sido inventadas por él. En cambio para tocar un instrumento musical se requiere, necesariamente, de aprendizaje. Guiados por este razonamiento surgen, a cada momento, pseudo-actores que, ayudados por su audacia y por algún periodista benévolo o interesado, logran transitoriamente cierta nombradla.

Y, sin embargo, esa facilidad es sólo aparente. El hecho de que él mismo sea el instrumento, hace que se pierda la objetividad necesaria, puesto que no puede verse actuar. Para poder manejarse a sí mismo necesita de una larga preparación, hasta poder dominar su instrumento. Y es precisamente la calidad de este instrumento la que va a determinar los méritos del actor.

El instrumento del actor consta de dos partes o, mejor dicho, de dos lenguajes: El lenguaje oral y el lenguaje mímico.

El lenguaje oral está determinado por la voz y la palabra, comprendiendo vocalización, matización, emisión adecuada, es decir, la dicción. El lenguaje mímico está expresado por el aparato físico, comprendiendo ademanes, desplazamientos, posiciones, en una palabra, la mímica.

El actor necesita educar ambos lenguajes, hacerlos expresivos, para lograr la cabal interpretación de un personaje. Si, teniendo la cualidad de transmitir (o sea, poseyendo condiciones) no educa su instrumento, esa transmisión será defectuosa, o, en el mejor de los casos, conducirá a la creación de un tipo permanente, como si un músico no pudiera ejecutar más que una melodía. Este actor no puede ampliar su gama, porque su instrumento no está educado.

3. — Los técnicos.

Se comprende bajo esta denominación a una serie de componentes del espectáculo teatral que intervienen en él, pero cuya presencia no es absolutamente necesaria.

Son los realizadores de los accesorios o aderezos. - Constituyen como el adorno y sazón de un guiso al que le van a dar mayor belleza y mejor sabor. Consideremos, rápidamente, a los principales:

a) La escenografía. *Ambienta la obra y ayuda a la creación de un clima psicológico adecuado con medios plásticos. El moderno concepto de escenografía abandona la idea de la realización de un "cuadro bonito", al que cabe la expresión de decorado, para transformar al escenógrafo realmente en un intérprete que ayude a la mejor comprensión del sentido de la obra.*

b) La iluminación. *Al igual que la escenografía ayuda a ambientar la obra, no sólo desde el punto de vista primario de fijar la luz del día y efectos a veces necesarios, tales como relámpagos, etc., sino fundamentalmente, para crear el clima dramático que permita destacar lo esencial del drama. El iluminador pinta con la luz y por eso ha reemplazado en mucho al escenógrafo. En todo caso deben trabajar íntimamente ligados.*

c) El maquillaje. *O escenografía facial, que contribuye a crear físicamente al personaje.*

d) El vestuario. *Que siendo también un elemento escenográfico, contribuye, por ende, a la ambientación. Doat le da más importancia que a la escenografía, porque entiende que sólo el hombre y lo humano cuentan para el teatro. Y entre el hombre y su traje no sólo hay la*



cercanía de lo físico y lo utilitario, para protegerse del medio ambiente natural, sino también ese implemento le confiere un matiz de índole psicológico, como analizara tan bien George Simmel.

e) La música. O decorado sonoro, que, al igual que los anteriores aderezos, crea un clima especial, no sólo para acompañar, sino para destacar aspectos del drama.

Todos estos elementos que hemos agrupado bajo la denominación de técnicos, hacen que un espectáculo satisfaga ampliamente al público, creándole a la obra la ambientación plástica y sonora llevada con intención psicológica. Los podemos en casillar a todos bajo el concepto de Escenografía, la cual no es aquella llamada corrientemente decorado. La escenografía de luz es la iluminación, la escenografía corporal es el vestuario, la escenografía facial es el maquillaje y la escenografía sonora es la música y sonido en general.

Repetimos que no tienen un carácter esencial en el teatro, puesto que se puede prescindir de ellos y lograrse, sin embargo, una cabal expresión teatral.

IV.- El público y su contribución al espectáculo teatral.

Hemos dicho que el público es uno de los elementos esenciales del teatro. En efecto, todo el esfuerzo que significa el montaje de una obra tiene como única finalidad que la vea el público, una masa de gentes. Interesa que haya cantidad y no sean simples espectadores aislados, no sólo para el punto de vista económico, la vida de la empresa, sino como un acicate para el desarrollo creador del actor.

Y es que en una función dramática se establece una especie de juego de ping-pong. El actor da de sí; el público recoge y, a la vez, retribuye, haciendo que el actor se esfuerce en dar más aún. ¿Pero dar qué cosa? ¿ideas? ¿Emociones? ¿Sensaciones? Sí, posiblemente todo eso y mucho más.

Para que el público llegue a colaborar en esta forma se requiere complicidad, una especie de buena voluntad, un aceptar las reglas del juego, ponerse de acuerdo, para creer en lo que está sucediendo en el escenario. Por supuesto que el espectáculo no debe decepcionar su buena voluntad. El contagio emotivo y mental se produce cuando esa masa esté dispuesta a adherirse voluntariamente a la ficción dramática.

A este hecho se le ha llamado comunión o participación, puesto que no se trata de un estado pasivo, de recepción. El público es como el juez del hecho teatral. Su veredicto se traduce por la indiferencia, o por aplausos y silbidos, que, cuando son espontáneos "nacen de una especie irrefrenable de expurgación, por un deseo de alivio y purificación, por una catarsis que experimenta el alma colectiva".⁶

Es en base a esta comunión que se comprende la importancia y el peligro del teatro de propaganda, ya sea confesional o político, especialmente cuando existen factores generales que coadyuvan a la creación de un ambiente exaltado, como podría serlo una obra política durante una huelga, o una obra religiosa en un congreso religioso. Pero entonces el espectador pasa a ser militante de una realidad efectiva, dejando de lado el aspecto de ficción que es fundamental. Por eso, "si bien es cierto que esta comunión es indispensable para la realización total y efectiva del acto dramático, no es menos cierto que un exceso de comunión es tan negador del Teatro como su inexistencia".⁷

El hecho de que el público se constituya en juez, dando lugar a la afirmación de que el público siempre tiene la razón, plantea el problema de la clase de teatro que al público le gusta. El espectáculo tiene la necesidad de gustar. Claro está que no hay que confundir gustar con complacer, pues para ello no habría nada mejor que dar espectáculos fáciles y chabacanos, que fácilmente atraigan el aplauso de una masa poco preparada intelectualmente.

⁶ Raúl Castagnino.— "Teoría del Teatro".

⁷ Naudon de la Sotta.— Obra Citada.



Una obra de calidad, bien puesta, gusta igualmente a un público entendido como a uno que no lo es. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Creemos que no hay que condicionarse a los gustos fáciles de un público como el nuestro, de esa casa tradición teatral, como tampoco deben presentarse obras exquisitas para un sector excesivamente minoritario. Hay que ir, gradualmente, educando al público poco conocedor, hasta que llegue a gustar de obras profundas, que no solamente le proporcione un rato de esparcimiento, sino que lo haga meditar, le deje una enseñanza y un deseo de ahondar más sobre determinados problemas, así como de seguir asistiendo al buen teatro.

Para ello, insistimos, hay que presentar el espectáculo en inmejorables condiciones de escenificación. Si el público no va al teatro, ocasionándole una anemia perniciosa, se debe a que el teatro no le convence; y este pecado hay que achacárselo en primer lugar a los intérpretes y no al público.

SEGUNDO CAPITULO

EL TEATRO EN LA EDUCACIÓN

EL TEATRO Y LA FORMACIÓN DE LA PERSONALIDAD

I.- El juego y el teatro

En los idiomas occidentales más conocidos, al hecho de actuar, de intervenir en el montaje de una obra teatral, se le considera dentro de la esfera o actividad del juego. El actor juega su rol. En inglés "play"; en francés "jouer"; "spiel" en alemán. ("Lutspiel", o sea, juego de placer: Comedia; Tra-uerspiel", juego de aflicción: Tragedia). En cambio en español encontramos que no se utiliza el término de jugar. El actor no dice "voy a jugar en tal obra", sino que afirma "voy a trabajar en tal obra", dándole al actuar el cariz de trabajo, cuyas características, según Guy Jacquin, son: Utilitarismo, interés, impuesto desde fuera y que no siempre es grato ni interesante. Esta disconformidad idiomática daría pábulo a un interesante ensayo.



Creemos que el término está bien aplicado en los otros idiomas y que, en verdad, existe una muy íntima relación entre el teatro y el juego.

¿Cuáles son las características del juego? Podemos resumirlas en los siguientes puntos:

- 1.- Es libre y espontáneo. (No se puede obligar a jugar a un niño).
- 2.- Es desinteresado. (Puede absorber por completo al jugador sin que haya interés material ni utilitario, ni se obtenga de él provecho alguno).
- 3.- Tiene sus reglas. (Cualesquiera que ellas sean. "Determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado. Las reglas de juego, de cada juego, son obligatorias y no permiten duda alguna. En cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del juego. Se acabó el juego"). (1)
- 4.- Proporciona placer. (Ya sea el de la simple distracción, cuando el juego, es la representación de algo, o el placer moral del triunfo, cuando el juego es la lucha por algo).

De estas cuatro características, el teatro considera como suyas las dos últimas y, ocasionalmente, la segunda.

La actuación -del niño y del actor se realizan con entera seriedad y tienen idéntica actividad, pero mientras la del niño es espontánea y fantasiosa, la del actor está aferrada a convenciones; mientras la del niño se realiza para sí, la del actor va dirigida a un público y mientras la del niño se efectúa en cualquier sitio, la del actor se verifica en el escenario.

Teorías sobre el juego

En forma concisa consideramos algunas de las teorías sobre el origen y finalidad de la actividad lúdica.

1.-Teoría del recreo.- Considera que el organismo fatigado necesita reposo o, mejor, cambiar de actividad, para recuperar energías. Schiller define así el juego: "El juego es una actividad, una ocupación del hombre, en la que no se trata de la satisfacción de necesidades puramente materiales, pero que forma el Contraste con el trabajo y la práctica gravedad de la vida y cuya finalidad es el recreo".

2.-Teoría de la energía superflua.- Enunciada por Schiller y ampliada por Spencer. Indica que el organismo necesita gastar la energía sobrante acumulada, tanto física como psíquica, y las desgasta por medio del juego.

3.-Teoría biológica de Groos.- Considera que el juego es un pre-ejercicio de instintos, o sea que la naturaleza quiere que se ensaye lo que posteriormente se desarrollará como actividad verdadera. De allí que existan juegos para cada animal y para cada sexo. Por ejemplo, el instinto maternal lo ejercita la niña con su muñeca. El instinto de caza lo ejercita el gatito persiguiendo un ovillo de lana. Cada animal tiene sus juegos propios, (así nunca se verá a dos perros topándose como los carneros).

4.-Teoría catártica.- También sostenida por Groos. Supone que impulsos pre-existentes y que pueden ser peligrosos, obtienen una salida inocente por medio del juego. (P. ej. el juego de guerra entre los muchachos, descarga el instinto de lucha).

5.-Teoría del atavismo.- Considera que el individuo en su crecimiento, va reproduciendo el desarrollo de la humanidad. Así, los diversos juegos del niño nos muestran la evolución del hombre. Al período primitivo, del hombre salvaje, corresponde en los juegos infantiles el tirar piedras, colgarse de sogas, de los árboles, etc. Al período pastoril corresponden los juegos de montarse en palos, de andar descalzos, etc. Al período guerrero, la lucha, el uso de armas



simuladas. Al período agrícola, el gusto de hacer excavaciones, de jugar con barro. Al período comercial, el juego por interés. (Como ser: las bolitas), etc.

6.-Teoría de Claparede.- Asegura que el juego persigue fines ficticios, siendo su esfera el paraíso del "como si". El yo se aferra a las apariencias, persiguiendo fines ficticios en lugar de reales, "porque las condiciones de vida no son de suerte que el niño pueda realizar sus tendencias más profundas". El juego le da ocasión al individuo de valorizar su sentimiento del yo, de explayar su personalidad cuando no lo puede realizar con hechos reales. "Lo mismo que un torrente que no puede vencer un obstáculo se ensancha y, a! pie de la letra, busca un rodeo, lo mismo la corriente de deseos e intereses que constituye nuestro yo busca el rodeo de la ficción, del juego, cuando la realidad no ofrece caminos suficientes para la descarga".⁸

La teoría de Claparede se podría aplicar a la vocación de la mayoría de los actores, que buscan su realización aunque sea en la ficción.

Pues bien, no es aventurado ni errado asegurar que* el teatro es como un juego, ün juego sí, pero juego especial. Tiene una intención, una voluntad y una realización plenamente "estéticas". Este carácter esencia! jo distingue de las otras actividades lúdicas.

Es conocida la utilidad que presta el juego a la educación sobre todo de los pequeños de Kindergarten y Primaria, y la manera como se expresa en él la personalidad del niño, con lo que se pueden corregir ciertos rasgos antisociales por medio de una orientación del juego bien planificado. Ano-, ra bien, siendo el teatro un juego, y no un juego corriente, sino artístico, está en condiciones de servir poderosamente en la formación del niño bajo la forma de juegos dramáticos, en que no haya un público, y en que todos tengan la obligación de intervenir.

Los juegos de ficción en el niño no son propiamente teatro, puesto que no son una representación, sino más bien juegos de imaginación, en que la existencia" de un público adulto desempeña un papel funesto. "Sólo se debería admitir un público de niños, con la condición de que tome parte en la acción y pueda modificarla con sus reacciones".⁹

Los juegos dramáticos deben ser espontáneos y no intentar la búsqueda de la representación.. "Normalmente, antes de los trece años el niño no* ves capaz de representar un papel para el público., Puede representar un papel para sí, con todos los símbolos que sabe inventar para su uso y el de sus. inmediatos compañeros, pero sus símbolos e inventos no "trascienden" porque no sabe situarse en la mentalidad de los espectadores. Siempre que intenta ser actor teatral suena a falso".¹⁰

Es por eso que las representaciones con niños pequeños resultan a menudo risibles para el público y en que niños naturalmente inteligentes parecen completamente bobos en el escenario. Resulta contraproducente y peligroso este tipo de representaciones (Que por lo demás, son corrientes en muchas escuelas y en que los niños, ensayados por su profesora y con un texto de adulto, se ven falsos, sin gracia, por la sencilla razón de que se les está forzando).

Hay que distinguir entre el juego dramático infantil, ampliamente provechoso, que no es para el. público, y el arte dramático adolescente, que sí cumple su finalidad en la escena.

II.-El instinto teatral.

Expondremos, en forma sucinta, las interesantes ideas del hombre de teatro Nicolás Evreinoff que se encuentran ampliamente desarrolladas en su obra "El teatro en la vida", porque de ellas se desprenden consideraciones relativas a la educación, de indudable importancia.

Evreinoff asegura que el hombre posee un instinto de teatralidad, de transfiguración, de cambiar, en suma: dé ser otro. El hombre na sólo vive su realidad natural, sino que trata de

⁸ Claparede.— "Psicología del Niño".

⁹ Guy Jacquin.— "La educación por el juego".

¹⁰ Guy Jacquin.— Obra Citada.



cambiarla, de crearse una realidad diferente, hacer "como si fuera" otra persona. , Es decir, inconscientemente hace una labor de actor teatral.

La teatralidad, según Evreinoff, lo domina todo. Y no sólo al hombre, sino también a los demás seres vivientes. Los animales tienen su teatro, al que nosotros vemos como juegos.

El instinto teatral del hombre primitivo desemboca en cantos y danzas, en las que, por medio de imitación, se transfigura en fenómenos de la naturaleza, en animales o dioses. Además, cubre su cuerpo con tatuajes, agujeros y adornos, convirtiéndose en un ser creado por él.

EJ^ hombre, ahora y siempre, crea constantemente personajes. O imita a un modeló para adquirir las cualidades de ese modelo. Fulano admira a Zutano, quisiera ser como Zutano y, por lo tanto, imita a Zutano. Por medio de esta imitación empieza a adquirir cualidades que lo acercan a la imagen que de Zutano se ha formado. Ya no se trata, entonces, de una mera imitación exterior. Fulano se ha creado su rol, el cual termina por dominarlo y hacerle sentir, a veces, las cualidades que admiraba.

Es evidente que nuestro comportamiento varía de acuerde al lugar en que nos encontramos. No estamos igual en nuestra casa que en una reunión í de personas de importancia. "Nos hallamos constantemente desempeñando un rol, cuando nos encontramos en sociedad. Max Burkhardt tiene la más perfecta razón al hablar, en su obra "El Teatro", de esa tendencia natural de representar que se manifiesta inconscientemente en cada hombre que se siente observado. Esta tendencia le incita a simular manifestaciones exteriores de procesos mentales, de sentimientos, de ideas, en forma tan convincente que él mismo llega a creer en la sinceridad de esos signos exteriores. Toda nuestra educación no consiste más que en la manera de aprender a desempeñar el rol de un hombre lleno de urbanidad, amable, sensible, el papel de un ser humano valiente y dueño de sí mismo, es decir, el rol del héroe favorito, del personaje simpático, en el drama moderno de la vida". 11

Cada persona cumple un rol, ya sea creado por sí mismo o impuesto desde afuera. Y ese rol le fija características que le coartan, evidentemente, su libertad. Se saldría de su rol un catedrático que, despojándose de su chaqueta, se tendiera en el pasto a tomar el sol en un patio universitario. Igualmente se saldría de su rol un sacerdote que se pusiera a bailar twist. Y es que cada cual se crea para sí y para los demás un rol, un personaje que le exige un determinado comportamiento.

Un implemento teatral, el traje, influye mucho en nuestra vida diaria sobre nuestra conducta. Cuando alguien que no cambia muy a menudo de vestuario, estrena un traje nuevo, se siente importante y le parece que todos lo observan. En cambio, cuando está con un traje viejo y manchado, trata de pasar inadvertido, a menos que se cree su teatralidad en contradicción .con los demás (como ocurre con muchos bohemios o "coléricos"), pero lo está haciendo por "pose" que es, en el fondo, puro teatro. Es fácil de observar que las personas no se comportan de igual modo cuando están vestidas de etiqueta que cuando están vestidas deportivamente.

Si este simple implemento exterior interviene en forma tal, mucho más lo es cuando se toman elementos internos de otros seres, por medio de la imitación, hasta llegar a poseer, efectivamente, las cualidades deseadas. "Cada vez que el hombre se esfuerza, defenidamente y con persistencia, para tomar las apariencias de otro ser —dice Nietzsche en su obra "Hombre y Superhombre"—, termina por darse cuenta de la dificultad que hay en volver a ser el mismo; el que ha adoptado la máscara de la amabilidad, se verá obligado, finalmente, a adquirir el mencionado espíritu de benevolencia, que es el único que puede hacer posibles dichas manifestaciones de gentileza. Así ocurre que ese nuevo estado de espíritu ejerce sobre él su poder y le vuelve realmente benévolo. En efecto, es absolutamente evidente que, a menudo, las personas concluyen por ver realizadas en los actos de su vida las virtuosidades propias de las máscaras que adoptan., Y es precisamente allí donde reside el infinito valor educativo de nuestra incesante teatralización de la vida. El Estado, la Sociedad, la Civilización, nos imponen cierta máscara de virtud, de afabilidad y de decencia. Y representamos nuestro papel con tanto fervor, que llegamos hasta el punto de confundir las mencionadas máscaras con nuestra propia alma". 12

¹¹ Nicolás Evreinoff.— 'El Teatro en la vida'.

¹² Evreinoff.— Obra Citada.



Las proyecciones pedagógicas de estas ideas son sumamente interesantes. El profesor vendría a ser como una especie de director escénico que ayuda a sus alumnos a crearse roles, no con la intención de presentarlos en un escenario y ante-un público de teatro, sino para presentarlos en ese gran escenario que es la vida.

Y, a propósito, muchas veces se ha comparado la vida humana con el teatro. Dice Erasmo de Rotterdam: ¿"Qué cosa es, al fin y al cabo, la vida humana, sino una representación continua, en donde todo se pasa bajo máscaras diferentes, en donde cada cual desempeña el rol que le ha sido asignado hasta que llegue el instante en que el Director lo retira de la escena?". Y Shakespeare, en "Como gustéis": "El mundo entero es una escena, y todos los hombres y las mujeres son tan sólo actores. Tienen sus salidas y sus entradas; y un hombre, en su tiempo, representa muchos roles".

En fin, no es la intención de llegar a filosofar sobre este punto, sino sacar una conclusión práctica de este instinto teatral, o como quiera llamárselo. Si aceptamos su existencia, consideremos que el modelo a imitar que tiene el niño, más cercano y de más respeto, después de su padre, es su profesor. Este tiene, pues, la obligación de desempeñar bien su rol. Si quiere influir en sus alumnos, de modo que sean disciplinados, justos, limpios, que busquen la verdad y la belleza, en suma, ayudarlos a moldear su personalidad, el maestro debe estar dando el ejemplo constantemente.

*Además debe presentarles modelos de "rol". Estos son los grandes hombres del pasado. Por me-. ** dio de la más vivida explicación de sus vidas y obras, *debe acuciar la imaginación de los alumnos y estimularlos a la emulación.*

En este campo cumple un papel importantísimo esa rama de la Literatura denominada Biografía, o Literatura Biográfica, que justamente presenta una reconstitución de la vida de personajes notables.

De este modo el profesor contribuye a crearles a sus discípulos un ideal de vida, ayudando a forjar, poderosamente, la personalidad del educando.

III.—De cómo el teatro ayuda al hombre en su formación.

Si consideramos al teatro como un "instrumento" en la formación de la personalidad, creemos que el aporte que proporciona al hombre se efectúa en cuatro campos, a saber: 1.—Como ayuda intelectual. 2.—Como ayuda en el aspecto físico. 3.—Como ayuda en lo psicológico y social. 4.— Como ayuda profesional.

1.—Ayuda intelectual.

Soslayando el aspecto referente al mero conocimiento, a la información cultural, importante sin duda para toda persona de mediana cultura, atengámonos al efecto pragmático que se logra con la enseñanza metódica del arte teatral. Estimamos que el teatro desarrolla, principalmente, la imaginación creadora, la concentración, la memoria y la agilidad mental.

a) La imaginación creadora es una facultad, que no debe confundirse con la imaginación "fantasiosa". La imaginación creadora es una cualidad activa, conducida en un sentido, no en forma anárquica como la fantasía.

Claro está que son los artistas los que tienen innatamente esa facultad. "Toda la mañana, escribió Dickens, permanecía- sentado en mi estudio, esperando que apareciese Oliverio Twist. Goethe observó que ciertas imágenes de inspiración sé nos aparecen por su propia voluntad, exclamando: Aquí estamos. Rafael vio pasar una imagen por su habitación y ésta fue la Madonna Sixtina. Miguel Ángel exclamaba con desesperación que era perseguido por imágenes que le forzaban a esculpir en piedra sus retratos". 13

Si al genio le persiguen las imágenes creadoras, no ocurre lo mismo con el hombre corriente. En cuanto al actor, para su para su trabajo, para la incorporación de un personaje, le es

¹³ Michael Chejov – "Al Actor"



absolutamente necesarias ésta facultad. Si la tiene escasa debe desarrollarla a veces con bastante esfuerzo, por medio, de ejercicios ampliamente expuestos en sistemas y escuelas teatrales y sobre todo las derivadas del, famoso sistema de Stanislavsky,

Ahora bien, el hombre que no es de teatro ni pretende ser artista, pareciera no necesitar de esta facultad. Pero qué es cada uno de los avances técnicos, de las invenciones y su perfeccionamiento, sino el resultado de la imaginación creadora? No solamente el artista tiene necesidad de esa facultad, también el industrial, el científico, el comerciante y el agricultor tienen mejores oportunidades de avanzar en sus respectivas profesiones, si la desarrollan. Y esta cualidad, como todas, es susceptible de perfeccionarse y el teatro ofrece métodos comprobados para conseguir tal objetivo.

b) La concentración, esa cualidad que "nos permite dirigir todas nuestras fuerzas espirituales e intelectuales hacia un objetivo definido, es, sin duda una de las facultades más valiosas en el hombre.

Esta facultad también se desarrolla por medio de ejercicios sistemáticos que se encuentran comprendidos dentro del plan de toda buena academia teatral. Es por eso que el hombre corriente encuentra allí excelente oportunidad de desarrollar su concentración, con todo lo que le significará de posterior utilidad en su trabajo y vida diaria.

c) La memoria. Resulta inconcebible un actor que no tenga bien desarrollada su memoria. Al aprender fielmente el texto del autor, al memorizar los desplazamientos, tonos, ritmos, que le indica el director, al acudir a su memoria emotiva para lograr una "verdad" en las emociones del personaje que interpreta, etc., hace un persistente uso de esta cualidad que debe estar, por lo tanto, plenamente desarrollada.

Demás está considerar la importancia de una buena memoria en la vida cotidiana. Y es igualmente el teatro quien la desarrolla sistemáticamente.

d. La agilidad mental, es decir, la facultad de reaccionar rápidamente y con oportunidad ante una situación dada, lográndose así superar el obstáculo que tiende a colocarnos en una posición comprometida, es algo que muchas personas envidian en aquellas que la poseen.

En innumerables oportunidades de nuestra vida diaria necesitamos tener agilidad mental para no -quedar desairados. Y es el teatro una fuente fecunda para su mejor desarrollo.

Casi todos los sistemas teatrales hacen uso constante de las llamadas IMPROVISACIONES, a veces libres y a veces sobre un tema dado, pero que, en todo caso obligan al individuo a poner en uso todas sus facultades mentales, constituyéndose en extraordinarios ejercicios que desarrollan la agilidad mental.

2. —Ayuda física.

En este campo, el teatro se constituye en magnífica ayuda para el hombre. Por supuesto que no va a influir cambiando la fisonomía, ni mejorando defectos físicos, pero, en cambio, su acción se desenvuelve especialmente en dos aspectos: la apostura y la voz.

a) La apostura. Se refiere a la figura, al dominio corporal, a los desplazamientos, es decir, al "instrumento" físico.

En el teatro es primordial el estudio de la ex-j presión corporal. Al fin y al cabo el actor es "visto" y es preciso que esa visión resulte grata. Esto no significa que sea necesariamente hermoso, sino que, debido al dominio sobre su cuerpo, logre expresar todo cuanto el personaje requiera.

Ahora bien ¿el dominio corporal no es algo sumamente deseable para todo hombre, sea o no actor? ¿Podría negarse la importancia de poder relajar voluntariamente los músculos, con todo lo que significa de ahorro de energía y del acrecentamiento de la confianza en sí mismo? Pues bien, la relajación es el punto de partida de la expresión corporal teatral, de modo que quien estudia arte dramático encuentra las condiciones necesarias para fe!



dominio de su cuerpo, para tener soltura, para lograr actitudes y desplazamientos armoniosos y libres de tensiones, que le infundirán seguridad y mayor personalidad.

b) *La voz.* Es a esta parte del aparato físico del actor a la que suelen asignarle las academias teatrales mayor importancia. Esta primacía es discutible, por cuanto con un equilibrio entre los dos componentes del instrumento se logra un actor más completo.

Los tratadistas insisten en hacer la debida diferencia entre la voz-sonido y la voz-palabra. La voz viene a ser la materia prima de la palabra, pero no es la palabra. Los animales tienen voz, pero no palabra. "Es que la palabra resulta de una transformación intelectual del sonido glótico que se realiza en la boca, y es intelectual por ser convencional, y toda convención presupone acuerdo inteligente y pensamiento". (1)

La voz-sonido se ejercita, en primer lugar, con la gimnasia respiratoria. Con ella se consigue; la emisión más adecuada del soplo. Luego se ejercita el sonido en sus características de intensidad, extensión, timbre, etc. A este estudio se le conoce como impostación de la voz, de básica importancia para cantantes y actores. (Y en general para todo aquel que usa profesionalmente su voz). Los defectos tales como voz aguda o chillona, temblor, debilidad, ronquera crónica y voz nasal, desaparecen con el estudio y la ejercitación.

La voz-palabra se ejercita por medio de la articulación, o sea el pronunciar nítida y cabalmente todas las sílabas, de modo que la palabra llegue al auditorio en toda su integridad. Los defectos más frecuentes de articulación, como la pereza, la supresión de letras o de sílabas, el balbuceo y la tartamudez leve, (de carácter físico y no psíquico) se corrigen con ejercicios adecuados.

La persona, actor o no, que posea voz grata, articulación limpia y postura adecuada, se encuentra en evidente ventaja sobre aquellos que no poseen tales cualidades.

3. —Ayuda psicológica y social.

Podemos señalar esta ayuda en dos direcciones: Hacia uno mismo y de uno mismo hacia los demás.

La primera dirección se refiere al sentimiento de seguridad que se adquiere con el estudio y práctica teatrales. La timidez, los complejos de inferioridad, que se constituyen en tormentos constantes durante la vida de innumerables personas,

La segunda dirección es, en verdad, una continuación de la primera, por cuanto el individuo inseguro y tímido se comporta, en general, como elemento antisocial. Se muestra huraño ante los demás, por el temor de ser criticado. Rehuye la compañía, porque "no sabe cómo comportarse; se siente torpe al no exteriorizar con facilidad ideas y palabras." "Decidiéndose a tomar un curso de teatro, dicho individuo estará obligado a presentarse en público, aunque sea sólo ante sus compañeros. Del sufrimiento inicial, al sentirse foco de las miradas y objeto de crítica de los demás, irá pasando, progresivamente, a un sentimiento de seguridad que irá desvaneciendo el temor al ridículo. Quien, al comienzo, era incapaz hasta de sostener una conversación o de dirigir la palabra ante un auditorio, por medio del teatro irá alcanzando confianza en sí mismo y, por ende, su sociabilidad aumentará.

Inclusive se-utiliza al teatro, actualmente, en sentido médico. Es lo que se conoce como "Psico-drama". Los problemas psicológicos tales como angustias, obsesiones, etc., son dramatizados por los propios enfermos, "reviviendo" su drama, para librarse de él.

Este método parte de las ideas de Aristóteles, quien aseguraba que la tragedia produce una "catarsis" al público, es decir, una especie de liberación de sentimientos negativos, por medio de un espectáculo que presenta aquellas situaciones enlodo su horror. Al tener cierta complicidad mental con los crímenes cometidos por los personajes, el espectador da satisfacción imaginaria a sus propias pasiones,)/ deseos, saliendo así purificado.

4. —Ayuda profesional.



Con todo lo que se ha dicho en este capítulo, resulta obvia la importancia del teatro para todo hombre, para todo profesional, y muy especialmente para aquellos que tienen que presentarse constantemente ante un auditorio, sean ellos profesores, conferencistas, locutores, sacerdotes, vendedores, etc. Estos profesionales necesitan, indispensablemente, una adecuada presencia física y una voz bien colocada.

Queremos detenemos singularmente en los profesores.

El profesor está durante varias horas del día en • contacto con sus alumnos. Estos constituyen su auditorio. Para mantener latente la atención de ese auditorio no basta con que ,el profesor tenga una magnífica preparación intelectual. Necesita también, hasta cierto punto, cualidades de actor.

El está constantemente haciendo uso de su voz. Si tiene voz chillona, o débil, o monótona, difícilmente' logrará mantener la atención del alumnado. Lo mismo podemos decir de su presencia; no hay como una sensación de seguridad que se desprenda de! profesor, para captar el interés y el respeto del educando, sin que tenga necesidad de! grito ni la amenaza.

Ilustremos esta afirmación con el ejemplo del profesor X.

Al terminar su día de labor, y aún mucho antes, X está sumamente cansado. Pero no es un cansancio intelectual. Su voz ha llegado al límite, siente ronquera y principio de afonía. Le duele el cuerpo y lo único que desearía es echarse en la cama. Siente que ha trabajado muy duro.

Y, sin embargo, X no es viejo ni está enfermo. Es un buen profesor, le gusta su profesión, pero está martirizado por ella. Espera con ansias la llegada de las vacaciones para así poder recuperarse.

¿Qué ha pasado con X? ¿Por qué se agota en esa forma? Con toda seguridad se debe a que trabaja tenso muscularmente, no respira en forma adecuada para lanzar su voz sin esfuerzo y esa voz debe estar mal colocada. Se esfuerza para que se le oiga bien y ese esfuerzo le ocasiona tensiones innecesarias.

Si el profesor X conociera la técnica de la relajación muscular, así como la técnica de la respiración y de la emisión adecuada del sonido, con plena seguridad que terminaría su jornada en la plenitud de sus fuerzas, a la vez que sus alumnos habrían aprovechado mejor de su enseñanza, tanto por el aspecto formal, cuanto por la buena disposición de ánimo de su profesor.

Pero a X no le han enseñado esas técnicas. Ha sido preparado convenientemente en su aspecto profesional "intelectual", pero no en su aspecto profesional "físico".

¿Cómo podría suplirse esta grave falta? ¿Siguiendo cursos de teatro en las academias respectivas? Es una solución. Pero creemos que mucho más efectivo sería que en los propios centros de formación pedagógica existiera como curso obligatorio tan importante materia, por lo menos en los últimos años de estudio.

Podemos afirmar que las Instituciones de formación pedagógica preparan intelectual y técnicamente a los estudiantes, pero, desgraciadamente, no les preparan su instrumento físico. El profesor encuentra soluciones intuitivas para suplir esa falla, por medio de experiencias a veces dolorosas. En cambio, debería dárseles soluciones metódicas que le ahorrarían un tiempo precioso.

Estas soluciones podrían ser, en síntesis, y considerando lo dicho anteriormente, englobadas en un curso elemental que comprendería:

- 1.—Ejercicios de expresión corporal, conducidos a la adquisición de un conveniente dominio muscular y muy especialmente a la utilización voluntaria de la relajación.*
- 2.—Ejercicios de respiración, para conseguir la adecuada respiración costo-diafragmática.*



3.—Ejercicios de vocalización, sonido y articulación.

4.—Ejercicios de improvisación sobre una situación dada, pero sin creación de personaje, como podría ser, dando un ejemplo, la necesidad de pronunciar un discurso. Estos ejercicios podrían ser la base para un curso más amplio de oratoria.

Insistimos en que la materia teatral debería estar codo a codo con otras materias de importancia, puesto que su aplicación es mucho más inmediata. Si a alguien el teatro le puede proporcionar una ayuda realmente efectiva, es al profesor.

Pero, eso sí, queremos dejar bien en claro que no se trata de transformar al profesor en un actor, Eso sería un error y está lejos de nuestra intención. El profesor no va a representar ningún personaje: El teatro, o mejor dicho, los ejercicios teatrales, constituirán para él simples medios que le aseguren la mejor formación de su instrumento físico como persona.

TERCER CAPITULO

EL TEATRO COMO INSTRUMENTO EN LA EDUCACIÓN

I. —El Teatro y la Cultura.

Desde hace siglos se considera al teatro como un espejo en el que se refleja la cultura, y, por lo tanto, se le consulta como al mejor índice cultural de un pueblo. Se asegura, y con razón, que si un país tiene buen teatro, ese país está culturalmente en auge.

Los ejemplos saltan a la vista, ya sea en el transcurso de la historia como en nuestro propio tiempo. Períodos relevantes del teatro occidental como el teatro griego, romano, italiano



renacentista, español del siglo de oro, francés del siglo XVII, etc. coinciden, justamente, con el predominio cultural de esos pueblos. (Si miramos hacia Hispanoamérica, resaltan por su buen teatro, como ya hemos dicho, los países del extremo sur del continente, Uruguay, Argentina y Chile, así como México en el norte, quienes, con su intensa actividad cultural, dan evidencia a lo afirmado. En el Perú, de diez años a esta parte, se avanza teatralmente a pasos acelerados y el esfuerzo de tesoreras instituciones, está logrando frutos valederos, aunque excesivamente centralizados en la capital).

Dijimos que siendo el teatro un arte social por excelencia, es, a la vez, reflejo de la sociedad. Y constituyendo un resumen de todas las artes, refleja el sentir espiritual de un pueblo.

Pero no sólo, es reflejo, lo que le daría un papel meramente pasivo, sino también influyente en la sociedad. De aquí la importancia que tiene como medio de extensión y divulgación cultural. Por desgracia, ese enorme atractivo que tiene sobre las masas hace que se lo haya aprovechado, tan a menudo, en actividades de índole extracultural.

Este poder de atracción, por medio del cual se infunden determinadas ideas, creemos que se realiza, en tres formas. La primera es de índole estrictamente artística y contribuye a formar o ayudar el sentido estético del público; que éste sepa apreciar y buscar lo bello. (Por supuesto que no se trata de volver al "arte por el arte", fórmula caduca y sin sentido en la actualidad, pero, en todo caso, se trata de que los elementos estéticos constituyan el porcentaje más elevado del espectáculo).

Una segunda forma se efectúa cuando el teatro es transformado en cátedra, para hacer llegar a la masa ciertas tesis, ya sean científicas, religiosas o sociales, con la intención de crear una conciencia que haga asequibles y aceptables esas ideas. (Ejemplo científico: Obras de Lenormand que desarrollan teorías freudianas.— Ejemplo religioso: Los autos sacramentales y moralidades medioevales.—Ejemplo social: Algunas obras de Ibsen, Hauptmann, etc.).

La tercera forma de influencia la constituye el teatro cuando se transforma en tribuna, ya sea de carácter político o simplemente patriótico. El teatro constituye entonces un elemento de lucha. Exaltando la efervescencia patriótica en caso de una guerra o inculcando ideas políticas, generalmente simplistas-, en caso de una revolución o una dictadura, el teatro pasa a ser un elemento de propaganda mucho más efectivo que cientos de discursos y proclamas. Claro está que aquí el teatro es simplemente un medio para conseguir determinados fines

y que no siempre son de carácter elevado. "También yo comprendía ahora claramente hasta qué punto el arte es tan solo un medio para un fin. ün medio .político, propagandista, educador..." ... "Nuestro programa era más radical que el del grupo de Leonhard. Político y no artístico: cultura y agitación del proletariado, inspirándonos en los principios de cualquier otro elemento comunista"... "El cometido del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elementos de acusación y de revolución y preparador del orden nuevo". 14

Por supuesto que esta forma de teatro tiene carácter circunstancial ya que sólo pretende lograr ciertos objetivos inmediatos. Las obras se escriben con rapidez y también rápidamente pasan al olvido. El éxito de hoy resulta irrepresentable dentro de pocos años.

Pero como a este tipo de teatro no le interesan fines artísticos, no cabe duda de que cumple su misión. Y la cumple muy bien, transformándose el teatro en arma de combate, exaltando, vigorizando, propagando.

Los dictadores saben, sin embargo, que es un arma de doble filo. Así como no hay mejor medio para propagar sus ideas, así también tienen mucho cuidado en censurar toda obra que pudiese contener ideas contrarias.

Causas nobles y bastarcias son llevadas por este medio poderoso que es el teatro. La más noble es, sin duda, la que propende a culturizar al pueblo, aquella que tiene una finalidad pedagógica. Y es aquí donde tiene todo su alcance e importancia el teatro escolar.

¹⁴ Erwin Piscator.— "Teatro Político".



II.— El Teatro para niños.

La necesidad del teatro para los niños brota de los fines mismos de la Educación, que se propone el desarrollo integral de la personalidad del educando. "La Educación debe ser un esfuerzo para que niños y adolescentes, en la medida de sus capacidades, se pongan en contacto con diversos valores: verdad, bien, belleza, justicia, divinidad, y para que desarrollen diversas estructuras: la propia conciencia, su relación con el medio social, el cuidado de su cuerpo y de su salud". 15

Sin embargo, la orientación academista que todavía existe, hace que el alumno se convierta en algo así como un saco que recibe un cúmulo de conocimientos mal digeridos, entre los que se deja de lado, como cosa ociosa, todo cuanto se refiere al desarrollo de la capacidad artística. "Muchos creen, para poner un ejemplo trivial, pero corriente, que poseer sentido artístico consiste en saber los nombres de los grandes escultores, músicos o pintores y conocer una relación de sus obras". 16

Dentro de la materia artística, y a través de las consideraciones realizadas en capítulos anteriores, sostenemos que el teatro debería ser considerado como indispensable en todo plan pedagógico.

Debemos diferenciar, sin embargo, entre teatro infantil y teatro escolar, por cuanto son muy diversos sus propósitos o fines.

El teatro escolar tiene fines didácticos, sirve para favorecer la fijación de ciertos conocimientos. En cambio, el teatro infantil tiene propósitos estéticos, de crear un sentimiento de belleza, de afinar el buen gusto. El primero está al servicio de las asignaturas y del plan de estudios. El segundo es independiente de las asignaturas y del colegio mismo.

¹⁵) "Walter Peñaloza, •—"El Teatro en la Escuela".

¹⁶ Walter Peñaloza.— Obra citada.



Diferencias entre teatro escolar y teatro infantil.

	Propósitos	Incrementa	Actores	Necesidades materiales
Teatro Escolar	Cognoscitivos (Didácticos) Es Un medio educativo.	Aprendizaje. Intereses pedagógicos y patrióticos.	Escolares.	Escasas. Utiliza pocos elementos. Es barato.
Teatro Infantil	Artísticos. (Estéticos) Es un fin artístico.	Imaginación Creadora. Fantasía. Sentido de lo bello.	a) Niños (escolares o no). b) Adultos.	Mucho costo. Trajes y decorados a menudo fastuosos. Efectos especiales.

	Autores	Obras
Teatro Escolar	a) Adultos, (especialmente maestros). b) Los propios alumnos.	Se encuentran en gran cantidad.
Teatro Infantil	Adultos. (escritores especializados)	Son escasas.



Por supuesto que esta diferenciación no se efectúa en forma tan radical, tan absoluta. El teatro escolar siempre necesita de un hálito de arte que lo vivifique, así como al teatro infantil no le daña una bien dosificada intención didáctica. (Ver cuadro de la página anterior).

Observamos en el cuadro las diferencias que existen entre teatro escolar y teatro infantil. Las exigencias de este último hacen que sea tan poco desarrollado en nuestro medio. En cambio el teatro escolar no necesita de muchos elementos materiales. Además, como son generalmente los maestros quienes lo escriben y preparan, se limitan a una realidad que está lejana de las fastuosidades de gran espectáculo que exige el teatro infantil.

También se puede observar que en el teatro infantil los actores no son necesariamente niños. Inclusive muchos grandes actores no han desdeñado presentarse en obras para niños, lo que les ha significado una valiosa experiencia. Las ventajas y desventajas que se derivan en cuantos a que los actores sean niños o adultos, podríamos resumirlas en el siguiente cuadro.

	Ventajas	Desventajas
Adultos.	Espectáculo mejor realizado.	Precios mucho más elevados.
Niños.	El espectador infantil se identifica más rápidamente con el espíritu y ficción de la obra y los personajes.	Espectáculo con muchas fallas de orden técnico-interpretativo. (En cuanto a ritmo, desplazamientos, interpretación).

Ahora bien, ambas formas de teatro para niños no son excluyentes entre sí dentro del ámbito escolar. Es por eso que las consideramos en su amplitud bajo la denominación de Teatro para Niños.

El teatro para niños desarrollado en la Escuela considera cuatro posibilidades:

a) Teatro educativo en general, cuya finalidad es la de desarrollar la personalidad del alumno en lo que se refiere a la imaginación creadora, destrucción de inhibiciones, etc. Esta finalidad requiere que el curso de teatro tenga carácter programático.

b) Teatro aplicado a las diversas materias, cuya finalidad es la de servir de instrumento para explicar mejor una materia pedagógica. Esta posibilidad del teatro es de carácter eventual.

c) Club de Teatro, cuya finalidad es la formación de un núcleo de alumnos con condiciones especiales para actores y que representan obras destinadas a ser vistas por todo el colegio. Esta posibilidad es de carácter co-curricular.

d) Teatro extra escolar llevado a la Escuela, es decir, conjuntos que no son de la Institución, pero que van a representar en ella, ya sean estos, Clubs de Teatro de otros colegios, o conjuntos especializados en teatro para niños.

III.-La obra teatral para niños.

Así como hemos considerado que los actores del teatro para niños pueden ser adultos o niños, del mismo modo las obras de teatro, tanto escolares cuanto infantiles, pueden ser escritas por adultos o por los mismos niños. Hay que aclarar si se trata de teatro infantil o de teatro escolar o, dicho en otra forma, de teatro educativo en general, o de teatro aplicado a las materias escolares.



a) De teatro infantil.

"Los dirigentes de la labor teatral infantil, están generalmente de acuerdo en que las mejores formas de verdadero arte para niños son creadas por adultos". 17

Para ello el autor necesita conocer, además, perfectamente todo lo referente a la psicología infantil. En términos muy generales necesita:

1.-Considerar las edades de los niños. (No se puede ofrecer lo mismo a un niño de seis años que a un muchacho de catorce).

2.-Saber lo que al niño le gusta, puesto que necesita cautivar su atención. Como el niño no tiene un sentido crítico desarrollado, se entrega a lo que le gusta. Y como es eminentemente activo, no le mueven las ideas, sino los hechos.

3.-Huir de toda ingenuidad peligrosa, así como de una moraleja demasiado evidente. (Muy a menudo, el adulto, por querer colocarse a nivel infantil, cae en la tontería. También por intentar dar una enseñanza moral, la hace inaguantable cuando es excesivamente resaltante, sin sutileza).

4.-Insistir en el espectáculo. (Si hay un tipo de teatro que requiere fundamentalmente del aspecto plástico, espectacular, éste es sin duda el teatro infantil).

"El teatro infantil, como afirma Benavente, ha de ser alegre sin chocarrerías; educador del lenguaje, sin usar de la jerga inferior, que sin limpieza en los vocablos, no puede haber limpieza en el pensamiento. ¿Fantástico? ¿Realista? Hay quien juzga perjudicial para la imaginación de los niños el engaño de los cuentos de hadas. A los niños no se les debe engañar nunca, afirman educadores como aquel maestro de una novela de Dickens, a quien indignaba también toda fantasía. ¡Hechos! ¡Hechos! Pero, ¿es que la imaginación del niño se engaña? Menos de lo que creen esos educadores... ¿Es fácil escribir para los niños? No hay nada más difícil". 18

Por olvidar, o ignorar, esos principios fundamentales de la obra de teatro infantil, es que ese teatro poético, simbólico y lento, tan premiado en concursos escolares, resulta pesadísimo puesto en el escenario. (Y eso cuando se llega a escenificar, puesto que una prueba más de su ineficacia aparece ante el hecho de que en muy contadas oportunidades se haya puesto en escena una obra premiada). Este tipo de obras les agrada a los jurados, que no sólo son literatos adultos, sino que leen las obras con ojos de adultos. (Amén de que como simples lectores y no desde el punto de vista teatral, que a veces desconocen).

Abusando de aquella falta de sentido crítico en los niños, muchos audaces han desprestigiado el teatro infantil, al pretender que sus candideces sean digeridas por aquellos. El triste resultado es que el niño prefiere mil veces, y con razón, la peor película de cow-boys o de dibujos animados, que, por lo menos, tienen acción.

¿Cómo se podría superar esta situación? "Para ello se hace absolutamente necesario renovar el espíritu y concepción de todas las obras escritas para niños que pesan en los repertorios de tantos teatros como una condena a esclavizar la personalidad infantil. Precisamente aquello de "escribir para niños" es el motivo esencial que mueve siempre a los escritores a infantilizar, reducir, empequeñecer sus creaciones de tal manera que infantilizan lo infantil". 19

Un crítico francés opina que todas las grandes obras del teatro universal son siempre, por su asunto y traza, cuentos de niños. Y es así que, en Inglaterra y E.E.Ü.Ü., grandes obras, tales como "Romeo y Julieta", "Peer Gynt", "Fausto", etc., se han presentado en temporadas teatrales para niños.

b) De teatro escolar.

Los adultos que escriben teatro escolar son generalmente los maestros. Ya hemos dicho que este tipo de teatro para niños cuenta con menos dificultad, tanto de carácter material como técnico. Además las obras

¹⁷ Sara Spencer.— 'El Teatro infantil'.

¹⁸ Germán Berdiales.— "Joyas del teatro infantil".

¹⁹ Roberto Aviles.— "X>e la creación <3e uii teatro para niños".



tienen un carácter ocasional, casi siempre para explicar visualmente determinada materia o para realizar una festividad patriótica con la escenificación del episodio que se celebra.

Cuando el maestro no cuenta con el tiempo, o la capacidad, para escribir él las obras escolares a escenificar, puede encontrar innumerables obritas, muchas de ellas excelentemente escritas, sobre todo en la serie de publicaciones del autor argentino . Germán Berdiales.

Algunos requisitos indispensables a seguir, serían:

1. Corta extensión. (No más de 10 minutos).
2. Limitar el número de los personajes.
3. Evitar los monólogos.
4. Hacer fluido y natural el diálogo.
5. Evitar el cambio de lugar de acción.

2.—La obra teatral para niños escrita por niños

Este es un rubro sumamente interesante y digno de consideración. Asimismo debemos especificar si se trata de obra infantil o escolar.

a) De teatro infantil.

Hay niños excepcionalmente dotados, que escriben teatro infantil sin que tengan necesidad de la ayuda de un adulto. Así, hemos tenido oportunidad de presentar una obrita escrita por un alumno del primer año de secundaria, con toda la fantasía, acción y gracia de un muchacho de su edad, constituyendo propiamente un juego escénico, en que se produjo una completa identificación entre los muchachos-actores y los muchachos-espectadores, hecho que difícilmente un adulto hubiera podido lograr.

Más corrientemente, ese teatro infantil escrito por los niños se logran con la orientación directa del profesor. A veces se les sugiere un tema, tomado de un cuento y luego de que lo han escrito, es corregido por el profesor en colaboración con los mismos alumnos. Este fue el método empleado para la realización de "El príncipe feliz". En primer lugar se leyó varias veces el cuento de Osear Wilde, hasta que estuvo totalmente asimilado; luego se lo dividió en partes, haciendo un trazado de los posibles lugares de acción, de los personajes que intervienen, y cada alumno se encargó de realizar el diálogo en la forma que creyese conveniente. El mejor de los trabajos fue corregido en colaboración con todos y posteriormente representado.

Cabe agregar que ese texto no es definitivo, sino que se va modificando en los ensayos, aumentando y quitando, conforme a la espontaneidad de los actores.

b) De teatro escolar.

No hay mayor novedad en cuanto al procedimiento para efectuar un teatro escolar escrito por los niños. Cabe sí considerar que este tipo de teatro es más privativo del adulto, el maestro, puesto que es él quien va aplicar determinadas enseñanzas por medio del teatro.

Muchas anécdotas y hechos históricos son susceptibles de ser desarrollados con bastante facilidad e interés por los alumnos. Hemos tenido oportunidad de escenificar algunos bocetos, tomados de Tradiciones Peruanas, de Palma, tales como "El padre pata", y "El Obispo Chicheño", en que se ha seguido el procedimiento indicado de lecturas repetidas, especificación del lugar, con los personajes y el suceso o anécdota completamente claros, que permitan al alumno tener una visión completa de lo que luego él va a dialogar. Por supuesto que aquí (como en todas las cosas) hay notables diferencias en cuanto a realización. Al lado de un trabajo bien llevado, con imaginación, con fluidez, interesante, se presentan otros carentes de toda calidad.



En cuanto al montaje del boceto u obrita teatral, ya sea escolar o infantil, escrita por adultos o por niños, es necesario establecer como principio, la creación de un ambiente de auténtica libertad de expresión.- De ningún modo sería aconsejable coartar la espontaneidad del alumno, siempre que se mantenga, claro está, dentro de la esfera de una adecuada disciplina.

Cuando ya los niños hayan agotado sus posibilidades en cuanto a interpretación y recursos expresivos de los personajes que realizan, sólo entonces intervendrá el profesor-director, aconsejando, guiando, aprobando o reprobando y, en último término, indicando.

Nunca se debe olvidar que no se trata de adaptar al niño al teatro, sino al contrario, es el teatro que debe adaptarse al niño. No es la intención tratar de formar pequeños actores.

Por último, para terminar este capítulo, cabe hacer la observación de que obras de teatro para niños, ya sean escolares o infantiles, se encuentran en bastante cantidad y de calidad muy variable, desde malas hasta algunas muy buenas. En cambio, falta totalmente un teatro para adolescentes; por lo menos en castellano no sabemos que exista. Todavía éste es un campo virgen y curiosamente no tentado por los escritores, puesto que así como hay novela y cuento para adolescentes, debería existir un teatro para ellos y que podría ayudarlos en esta angustiosa etapa de transición.

IV.— El Teatro en el colegio

*Ya hemos indicado que si la educación propende a la formación integral del individuo, entonces resulta indispensable la integración del teatro como curso o actividad en el colegio; tanto por el aspecto formativo y de ayuda a la personalidad de los educandos, cuanto por el lugar de primacía que *ocupa el teatro dentro del campo artístico.*

Es por eso que en los países que marcan rumbos en lo relativo a pedagogía, se ha considerado que el estudio del teatro es necesario, llegándosele a considerar como curso obligatorio dentro del plan de estudios y en un pie de igualdad con materias humanísticas y científicas de orden teórico.

Consideramos que el teatro se incorpora, o se podría incorporar, en tres formas diferentes dentro del colegio:

A.— Como curso. (Ya sea programático o ex-traprogramático).

B.—Como auxiliar de las diversas asignaturas.

C.—Como coordinador de materias escolares.

A continuación estudiaremos con cierta amplitud esta triple aplicación.

A.— El teatro como curso escolar.—

Hasta, 1946, la "cosa" teatral no tenía cabida seria dentro de la educación en el Perú. Claro está que resultaba imprescindible en toda velada, de las Llamadas literario-musicales, en las fiestas del colegio, o en el aniversario del director o directora, así como también en la clausura del año escolar, colocar en escena una pieza teatral.

Se elegía cualquier obrita que pareciese apropiada, generalmente de una calidad deplorable y se encargaba de su montaje a algún profesor entusiasta y de buena voluntad. El resultado era lógico, aunque recibido con simpatía.

¿Cumplía alguna misión el teatro en esta forma? Fuera de malograr el buen gusto de los alumnos y de negarle al teatro su efectivo valor cultural, creemos que ninguna.

Por eso, cuando en diciembre de 1945 se creó la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, y en él, el Departamento de Teatro Nacional y Escolar, se habían sentado las bases para incorporar al teatro en los colegios en forma seria.



Al año siguiente, 1946, se creó la Escuela Nacional de Arte Escénico, que empieza a funcionar ese mismo año, y se encarga a una comisión la labor de organizar "de inmediato, el Teatro Escolar para los Colegios y Escuelas de Enseñanza Secundaria-y Primaria. .?", según dice la Resolución respectiva.

Se crea entonces el curso de teatro, pero en calidad de actividad extraprogramática o cocurricular, es decir, fuera del programa oficial y como actividad libre para aquellos alumnos que mostraran afición por él. Además no existía la obligación específica de colocar este curso; ello dependía de horas libres disponibles y del interés de los directores de los planteles. Es así que sólo uno que otro colegio se daba el lujo de tener un curso de teatro y, como todo artículo suntuario, con el cariz de "cosa inútil". Sin embargo, el buen resultado producido en algunos establecimientos educacionales, además de la constante información pedagógica que hablaba de la importancia cultural de esta materia, hizo que prácticamente todos los Colegios Nacionales y Grandes Unidades Escolares (por lo menos de Lima) consideraran al teatro dentro de sus muros.

Se ha producido con ello un importante avance, pero no sería justo dejar de señalar los siguientes grandes defectos:

1.—El profesor de teatro. Se nombraba como a tal a alguien que tuviese algunos conocimientos o práctica teatrales, puesto que pedagogos con estudios teatrales son escasísimos. Y si consideramos que esos estudios teatrales deberían efectuarse en una institución oficial, que garantizase la seriedad de los mismos, siendo llevados disciplinadamente durante varios años, resulta que nos encontramos con que los que llenan esa doble calidad de pedagogos y hombres de teatro son contados en todo el país. En vista de lo cual se tuvo que recurrir a personas relacionadas con el teatro, generalmente actores aficionados, o bien., a algún profesor cuya especialidad tuviera vinculación con la materia, como ser el profesor de Castellano y Literatura. Lógicamente, ninguno de los dos era la persona indicada para realizar con certeza y a entera satisfacción este curso.

2.—Las clases en sí. En relación con el punto anterior cabe preguntarse: ¿Puede encauzar pedagógicamente una materia teatral quien ignora los principios y métodos pedagógicos? ¿Y puede enseñar a incorporar un personaje quien no conozca de actuación e interpretación escénicas?

En el caso de los actores como profesores, el tratamiento al alumno es como si éste fuera un actor o futuro actor, y, por lo tanto, la sustancia de su enseñanza será la de aplicar ciertos principios teatrales, dedicarse a ensayar alguna obrita, indicando al alumno cómo debe decir, cómo debe moverse, etc.

En cuanto al profesor sin práctica teatral, se encuentra todavía en peores condiciones, al no saber cómo realizar un montaje, comprendiendo en la realidad que el teatro no es sólo literatura. Pero con sus conocimientos pedagógicos puede considerar las tendencias y posibilidades del alumno, dándole generalmente una mayor libertad expresiva que la que le da el actor-profesor, quien tiende casi siempre a la imitación y creación de automatismos. Pero, en cambio, el pedagogo, al no saber canalizar técnicamente las estructuras de un montaje, produce resultados ineficaces en cuanto a calidad teatral.

3.—La obra elegida. Mucha anarquía existe con respecto a este importante asunto. Es lógico suponer que deben escogerse obras cortas, sin mayores complicaciones de actuación, ni de decorado, ni vestuario. Asimismo es razonable suponer que las obras serán de corte infantil, adaptables a los alumnos-actores y sin pretensiones de competir con los adultos.

Sin embargo, no es raro comprobar la elección de obras en dos o tres actos y que aún para actores profesionales están plagadas de dificultades. Realmente la ignorancia y pretensiones a este respecto son pasmosas.

4.—La necesidad de una presentación urgida. A un auténtico pedagogo no le preocupa la presentación de la obra que prepare con alumnos, puesto que considera que la finalidad buscada es el progreso del alumno y no la presentación en sí. Desgraciadamente esa finalidad difiere con la de muchos directores de plantel. Ya puede el pedagogo realizar una labor de calidad, sirviendo fundamentalmente a la personalidad de los alumnos; si éstos no realizan presentaciones periódicas, estén bien o mal hechas, ese trabajo aparece como carente de valor.

De modo que el objetivo del profesor de teatro ya no es el alumno, sino la presentación del mayor número posible de piezas. ¡Entonces sí es un buen profesor!. Para lograr esa finalidad se ve obligado a escoger a los alumnos mejor dotados y a prepararlos con velocidad y en forma superficial para presentarlos en tal o cual



obreja, terminada la cual puede no tomarlos ya más en cuenta, puesto que busca "tipos" que se adapten rápidamente a un papel.

En cuanto a los menos dotados, o más tímidos, pero con una sincera afición el arte teatral, no tienen cabida en este sistema anti-pedagógico. Y como el teatro en los colegios es una actividad ex-traprogramática, que en cualquier momento puede ser suprimida, el profesor tiene que hacer méritos, presentando el mayor número de adefesios posibles. Una vez más se prefiere la cantidad a la calidad.

Como quiera que el teatro constituye una materia obligatoria en otros países, se crea la asignatura de teatro escolar como curso programático en la reforma de Educación Artística llevada a cabo en 1957, puesto "Que dentro del nuevo lineamiento que se está dando a la actividad teatral conexas con el

Estado es esencial prestar preferente atención al teatro en sus relaciones con el niño y el adolescente". 20

Es así que en 1958 aparece el teatro, no como actividad para un reducido número de alumnos, sino como curso obligatorio para todos los alumnos de primer año de Secundaria, que al año siguiente sería para los de primero y segundo y así sucesivamente hasta llegar a quinto año.

Esta, en su espíritu, excelente medida, no llegó a aplicarse en todos los planteles oficiales y en los que se aplicó, fue suprimida al año siguiente por una serie de deficiencias que se presentaron. Volvió entonces el curso a convertirse en actividad cocurricular y en esta forma ha seguido funcionando en varios Colegios Nacionales y Grandes unidades Escolares.

¿Por qué fracasó esta bien intencionada medida de incorporar el teatro al programa oficial de estudios?

A nuestro modo de ver, por las siguientes razones:

1.—Escepticismo de los educadores. La gran mayoría opinaba que éste es un curso inútil, que viene solamente a recargar el horario y el presupuesto del colegio.

2.—Falta de profesores especializados. No se puede crear un curso si no se tiene al maestro. Hemos indicado que, prácticamente, no hay pedagogos que sean a la vez gente de teatro. Al improvisarlos, resultan deficientes para cumplir su cometido.

3.—Un programa con graves deficiencias. En principio se indicó una hora a la semana. ¿Qué se puede hacer en tan reducido tiempo, sino dar una información de tipo conferencia, acerca de lo que es el teatro, pero sin siquiera poder tocar lo medular, que pretendía integrar el curso en forma activa? Al tener que realizarlo así, se destruía por la base el propósito inicial.

4.—Exceso de alumnos en las aulas. Con un promedio de cincuenta alumnos por salón, la labor teatral se hace prácticamente imposible, salvo la consabida clase tipo conferencia. Para lograr efectividad se requiere no más de 20 a 25 alumnos.

5.—Falta de un ambiente teatral en el país. Pese a denodados esfuerzos de los escasos y heroicos grupos independientes de teatro, no existe todavía una conciencia teatral, por factores que no es del caso analizar. Y esto podríamos hacerlo extensivo al ambiente artístico en general. Si los estudiantes tuvieran más oportunidades de asistir a conciertos, se harían mejores las clases de música. Si asistieran a exposiciones de artes plásticas, las clases de dibujo cobrarían mayor interés. Igualmente si tuvieran mayores oportunidades de ver teatro. Pero si no las hay; ¿Cómo pensar que se sintiera como una necesidad dentro de la enseñanza?

A consecuencia de éstas y otras razones el curso fracasó y, en consecuencia, fue eliminado de los programas, volviendo a convertirse, como ya se ha dicho, en extraprogramático, y por ende, para un reducido número de alumnos.

²⁰ Resolución Ministerial N° 12252.



Pueda ser que en un futuro cercano vuelva a considerársele como curso "obligatorio para todos los alumnos. Para no volver a caer en los errores pasados se necesitan de inmediato dos cosas:

1.—Personal idóneo que pueda cumplir técnicamente su labor. ¿De dónde surgirán esos profesores de teatro? Actualmente no hay ninguna institución que los forme. Ni en la Universidad, ni en las Escuelas Normales.

En el año 1946 se comenzaron a realizar Cursos de verano de Teatro Escolar para maestros, que duran dos ciclos. Esta interesante iniciativa no ha llegado a rendir resultados muy efectivos, porque la tarea ha sido encomendada por lo general a personas poco idóneas y porque la gran mayoría de maestros que los han seguido, no han tenido otra finalidad que la de ganar puntos de mérito en el Escalafón Magisterial.

La única forma efectiva de lograr un resultado seguro es con la creación del curso en los centros superiores de enseñanza, como curso general para todos los alumnos y como curso especial para todos aquellos que, especializándose en la materia, puedan después enseñarla en los colegios.

2.—Esbozar un programa de estudios efectivo, no realizado por teóricos, ni tratando de copiar programas de otras latitudes, sino como resultado de las opiniones de expertos en la materia, que ya hayan efectuado un trabajo efectivo.

Indudablemente que al realizar el programa de Teatro Escolar se plantea un doble problema, puesto que tiene que haber un programa tipo educativo, formativo general para todos los alumnos y otro de alcance más particular para el Club de Teatro y confeccionado de acuerdo con los fines que persigue el Club.

B.—El teatro como auxiliar de las diversas asignaturas.

Llevado a una condición de instrumento educativo, el teatro se constituye en un auxiliar importante para la enseñanza de las diversas materias escolares. La corporeidad de un hecho le da una vida inolvidable para el educando. Es tan diferente que Jo diga el profesor a que vea. (De ahí también la importancia creciente que tienen los films pedagógicos).

Prácticamente todas las materias pueden ayudarse con el teatro. Desde luego que no se trata de desarrollar dramáticamente el programa de estudios, pero, en cambio, pueden escogerse algunos aspectos significativos de cada una de las asignaturas, con la intención de incorporarlos en forma viva y permanente en la conciencia del educando.

Revisando las diversas asignaturas que contempla el programa de estudios en la Educación Secundaria, vamos a considerar la aplicación del teatro en cada una de ellas.

1.— Historia y Teatro

Comenzaremos con el curso de Historia, ya sea del Perú o universal, por ser en esta última donde hemos podido comprobar la bondad del instrumento teatral.

Con el recargo del programa de Historia Universal, en que se acumulan los períodos históricos en sólo dos horas semanales, resulta obvio que el profesor necesita sintetizar y el alumno absorber esas píldoras de cultura, que a veces se le indigestan, sin llegar a comprender el significado del advenimiento y desarrollo de nuestra cultura occidental.

*Por eso, tratar de escenificar algunos episodios * notables, como pueden ser el descubrimiento de América o la Independencia del Perú, escenificaciones que podrían realizarse con textos de autores calificados, resulta utópico con los actuales programas y corresponde mas bien al Club de Teatro del plantel.*

Contando con las restricciones anotadas, consideramos lo que se puede hacer, en las "actuales condiciones educativas.

Ya resulta perogrullada afirmar que el alumno debe participar en forma activa en el proceso de la enseñanza. También es lugar común la afirmación de que la clase conferencística debe pasar a un museo



de antigüedades. El método socrático, entre otros, así como el llamado Estudio Dirigido que se introduce actualmente, se contraponen a una forma tradicional de tipo pasivo. Se evita el monólogo del profesor, para convertirse en diálogo entre profesor y alumno, o entre alumno y alumno. Y aquí se entra en la esfera del teatro, puesto que para él es fundamental el diálogo.

Ahora bien, si se logra que el alumno llegue a identificarse con el proceso histórico estudiado, como si "viviera" dicho proceso, sintiéndose partícipe de él, entonces sí se puede hablar efectivamente de dramatización.

Aparentemente ello es muy difícil, quizá utópico. Y, de ser posible, ¿Cómo lograrlo?

El método a seguir no es otra cosa que el-juego de la imaginación. Debemos hacer uso de lo que el gran tratadista Stanislavsky llamó el sí mágico. "Si yo fuera Fulano de tal, ¿qué sentiría en esta situación?, ¿cómo vestirla?, ¿cómo procedería?" Es decir, que la persona por medio de un proceso de imaginación, pero documentada, se coloca en el lugar del personaje.

Para el alumno el punto de partida es el supongamos, puesto por el profesor y que constituye el estímulo a su imaginación. Ello lo divierte a la vez que lo concentra y hace que difícilmente pueda olvidarse de la materia estudiada.

Para que resulten más claras las ideas expuestas, a continuación sintetizamos algunos ejemplos de dramatizaciones practicadas en un colegio.

Ej I.—En primer año se estudia Pre-historia. Luego de explicarse claramente dicho período y de utilizarse dibujos y pinturas aparecidos en revistas y libros, lográndose una información amplia del tema, se llamó a dos grupos de alumnos y se les dijo: "Supongamos que Uds. son hombres de la Edad de Piedra. El grupo A está formado por hombres del período Paleolítico y el grupo B por hombres del período Neolítico. Van a explicar al resto del salón dónde viven, cuál es su medio de vida, en qué creen, a quién obedecen, si tienen alguna expresión artística, etc., etc."

Entre ellos se pusieron de acuerdo, tomando en consideración todo lo estudiado y luego empezaron a relatar en primera persona: "El clima en que vivo es muy frío; como no sé fabricar casas me tengo que meter en cavernas. Tenemos que ayudarnos unos a otros para poder cazar animales que son muy grandes y bravos. El otro día se desbordó de un cerro algo que quemaba y me di cuenta que la comida queda más sabrosa cuando se acerca a esto que he llamado fuego..."

Resulta como un juego. Sin llegar a realizarse escenas, el alumno cuenta, en primera persona, "como si fuera él", con su mentalidad de individuo del siglo XX, que está reviviendo esas épocas pre-históricas.

Ej. II.—Al explicar la formación del reino egipcio, tuvieron ocasión de intervenir los 55 alumnos del salón. Se repartieron los diversos roles: "Uds. 3 forman una familia, Uds. otra, Uds. otra, hasta completarse los 55. Viven a lo largo y en las orillas del río Milo. ¿Pueden seguir viviendo aislados o, por alguna razón necesitan agruparse? (Se suscita la discusión). Hay necesidad de agruparse en entidades mayores; se forman los clanes. (Los alumnos se van agrupando, uniéndose dos o tres familias). Las personas que forman parte de un clan se consideran descendientes de un mismo tótem. (Se explica lo que es tótem y cada clan escoge el suyo). Es necesario que estos clanes tengan su jefe. ¿A quién se escogerá? ¿Al más viejo, al más inteligente o al más fuerte? (Cada clan designa un alumno que será su jefe). El trabajo del río obliga a los clanes a unirse en agrupaciones mayores, formando las tribus. (Los alumnos se van uniendo y eligiendo jefes de tribu). Pero llega un momento en que se precisa de una unidad mayor aún, para evitar las inútiles y perjudiciales luchas entre las tribus. Surgen los reinos: el Alto y Bajo Egipto. (Los alumnos forman dos grupos y eligen reyes entre los jefes de tribu). Finalmente se unifica todo el reino y es un ejemplo claro de la necesidad del esfuerzo común para controlar el trabajo del río. (Todos los alumnos, ahora juntos, forman un grupo y de los dos reyes queda uno: el faraón)."

De esta manera han intervenido todos los alumnos, que, luego de un gráfico sintético en la pizarra sobre lo que han hecho, jamás olvidarán la formación del reino egipcio y, en general, de todas las grandes culturas de la antigüedad que surgieron alrededor de un gran río.

Ej. III.—En tercer año, tratando la Revolución Francesa, se determinó que grupos de alumnos personificaran los diversos tipos de gobierno que se sucedieron durante ese período, comenzando con la Asamblea Constituyente hasta llegar al Imperio Napoleónico, pasando por la Asamblea Legislativa, la Convención, el



Directorio y el Consulado. Cada grupo debía indicar qué cantidad de personas formaba cada institución, cómo habían sido elegidos, cuáles eran sus funciones, quienes eran sus miembros principales, qué realizaciones habían logrado, etc.

Ej. IV.—Al estudiarse los grandes descubrimientos geográficos de la Edad Moderna, se personificó a cada navegante por un alumno, quién, previo estudio e investigación, indicó características de su época, de los barcos, de los antecedentes de su viaje, un relato de ese viaje, con sus peripecias y descubrimientos. .

Resulta imprescindible para lograr buen éxito con este método teatral, que el alumno investigue, lo cual está de acuerdo con el Estudio Dirigido, y que explique en primera persona, como, si fuera el personaje en cuestión, lo cual está de acuerdo con el Teatro.

Los regímenes políticos, las clases sociales, las religiones, etc., son fácilmente teatralizables, resultando así la clase, no una fría acumulación de materias, sino un verdadero espectáculo. Basta con que el profesor tenga imaginación y deseos de alejarse de la rutina.

Dificultades a este método. Son fundamentalmente dos:

1.—El programa de Historia Universal, tan excesivamente recargado, permite sólo teatralizar algunos escasos puntos. Claro está que serían justamente aquellos que el profesor quiere destacar más.

2.—Mantener la debida disciplina en el aula. He aquí lo que puede descorazonar más rápidamente al profesor. Nunca faltan los alumnos chistosos o con ganas de fastidiar, que aprovechan la ocasión para sembrar la semilla del desorden y el ridículo. Claro está que una vez conocidos se los puede controlar. En las primeras ocasiones de teatralización es indudable que habrá risas y comentarios, pero si se sabe mantener la debida seriedad, los alumnos reaccionan y se dan cuenta que les resulta mucho más útil y entretenida la clase en esta forma que no en la tradicional.

2.,—Lenguaje y Literatura - Teatro

Esta materia es, junto con la Historia, la que más se adapta a la aplicación de un método dramático en la enseñanza.

a). En la gramática, si se concretizan, o mejor dicho, personalizan, aquellos entes abstractos que son los acentos, los signos de puntuación, etc., todo aquello que resulta tan engorroso para numerosos alumnos, se volvería liviano y fácil. Al respecto se encuentran dramatizaciones ya escritas, publicadas por Berdiales y otros, como "La Hache" que indica la oportuna colocación y utilidad de esta letra, "Signos de puntuación" que enseña las variaciones de sentido de una frase, según se apliquen diversamente los signos de puntuación. "El país de la Gramática" "de Monteiro Lobato, etc., con los que se podría realizar un pequeño texto auxiliar en el estudio práctico de la gramática castellana.

b) En la lectura realizada en clase, en voz alta, se hace necesaria una dicción lo más correcta posible, para lo cual proponemos el siguiente plan:

1.—Explicación del aparato fonatorio: respiración, sonido y articulación.

2.—Los tipos de respiración: Alta, diafragma-tica, e intercostal. Ejercitar la correcta respiración diafragmática.

3.—La voz - sonido. Los diversos tipos de voces. Conocimiento, por parte del alumno, de su tono medio.

4.—La voz-palabra. Ejercicios de flexibilidad

de la lengua, la mandíbula y los labios.

5.—Ejercicios de acentuación, puntuación y entonación.

6.—Lectura, propiamente tal, de las composiciones y trozos escogidos que exige el programa.



Se podría afirmar que los cinco primeros puntos no corresponden al curso, sino más bien que entran de lleno en el curso de Teatro Escolar. Pero, no existiendo o habiéndose suprimido éste, ¿A qué curso sino a Lenguaje le corresponde el conocimiento y aplicación de la Dicción?

Así creemos que se lograría una lectura ni monótona ni falsa, sin que, por insistir en la forma, vaya a menoscabar la comprensión, puesto que una buena elocución se logra por medio de una buena comprensión, siempre y cuando el "instrumento" verbal esté debidamente condicionado.

c) En la literatura, estudiada en 4º y 5º años, le aplicación dramática se efectúa:

1.—Por la dialogación o conversación, que en sí es teatro. Esta dialogación, indicada por el profesor, se hace de alumno a alumno y no de profesor a alumno.

Por ejemplo: Se está tratando el romanticismo. Se nombra a dos o tres alumnos que en la clase siguiente van a conversar sobre este tema. Ellos se preparan y se interrogan mutuamente, discutiendo sobre el punto, lógicamente, delante de los demás alumnos, en la forma más cómoda, posible, sentados o de pie. El profesor, al fondo de la clase, se limita a escuchar y a tomar nota de lo que es preciso aclarar. Los alumnos espectadores, igual. Se les da un tiempo determinado, exigiéndoseles que se remitan al tema, que no miren a sus compañeros espectadores y que no haya interrupciones por parte de éstos.

2.—Tal como se ha hecho con los personajes históricos, los grandes escritores pueden ser personificados por alumnos como si expresaran su autobiografía.

3.—Al tratar sobre el Teatro, resulta increíble que haya preocupación sólo por dar una biografía del autor y una relación de sus obras e indicaciones sobre el estilo, cuando es aquí precisamente donde debería efectuarse una verdadera dramatización.

Escogiendo una obra de las más significativas, (como podrían serlo "Fuenteovejuna" o "El mejor alcalde, el rey" para el 4º año) se hace su lectura interpretada completa, haciendo el reparto de los personajes e indicando brevísimos desplazamientos, por lo menos las entradas y salidas de escena. Los alumnos indicados no van a memorizar la obra, pero sí deben leer varias veces su personaje para poder compenetrarse y darle la debida intención.

Si el colegio tiene auditorio o salón de actos, la lectura debe realizarse en ese local. Si no lo hay, entonces hay que remitirse al aula, haciendo un espacio adecuado y llevando las sillas necesarias, tanto para ser utilizadas como mobiliario, cuanto para indicar las puertas o separación de lugares de acción.

En estas condiciones la obra teatral adquiere una dimensión mucho mayor que la que se lograría con una simple lectura. Y como también en este curso se sufre de la restricción del horario, sólo se podría realizar una obra y trozos escogidos de otras que indique el programa, pero llevadas siempre en esta forma, la de lectura interpretada, con esbozos de puesta en escena. (Si se pudiera con-

tar con la ayuda del club de teatro mixto, si es que lo hay, tanto mejor. Se desvirtúa mucho la situación cuando es un muchacho quien debe leer un personaje femenino).

3.—Lenguas extranjeras. — Teatro.

En el caso de los idiomas, el teatro interviene, o puede intervenir, sobre todo en la forma de conversación.

Comenzando por lo más simple, en que, individualmente, cada alumno exprese en el idioma estudiado quién es, dónde vive, indique diversos objetos que haya en el salón o fuera de él, tal vez ayudados por un cuestionario que coloque el profesor en la pizarra, se sigue, posteriormente, a intentos de dialogación.

Para ese efecto el profesor dará un tema y los alumnos improvisarán el diálogo de la situación que les ha sido presentada, con las escasas o muchas palabras que sepan del idioma que estudian. Todos los alumnos deberán intervenir en esas dramatizaciones, siendo los grupos de dos o tres personas.

Ejemplos de ejercicios: "Un alumno está en su casa y lo viene a visitar, un amigo". Ese es el tema. Sobre él pueden haber miles de variaciones. ¿Qué está haciendo en su casa? ¿Para qué lo viene a visitar este amigo? ¿Pedirle algo? ¿Alguna noticia importante? ¿Trágica? ¿Risueña?



Otro ejemplo: "Un alumno hace de vendedor y otro de cliente, en un determinado negocio".

Por muy defectuosos que resulten estos ejercicios, siempre tendrán más valor que la simple pasividad del alumno. El profesor se encargará de corregir la pronunciación y el vocabulario al término de cada ejercicio, no interviniendo más que cuando los alumnos no sepan qué decir.

Si se tratase de alumnos muy adelantados, o que lleven el idioma en forma intensiva, se pueden realizar lecturas interpretadas y comentadas de obras de teatro, en la misma forma que se ha indicado respecto a Lenguaje y Literatura.

4.—Biología y Química. — Teatro.

Evidentemente que son los ramos humanísticos los más propicios para llevar a cabo dramatizaciones en su enseñanza. En cambio, las materias científicas no se prestan, por lo menos en igual medida, para la aplicación teatral. Sin embargo, en ciertas oportunidades es susceptible su aplicación y teniendo, desde luego, las mismas ventajas anteriormente enunciadas. Por eso hay que tener muy en cuenta la escala de correlación que existe entre el tipo de ciencia que se enseña y el tipo de arte que se puede aplicar en su enseñanza. Algunas ciencias requieren mucho más de las Artes plásticas que del teatro, resultando así éste un tanto forzado. Sin embargo el profesor puede buscar la forma de aplicar este método. Por ejemplo (y aunque resulte un tanto risible): en Biología es posible dramatizar el proceso de la digestión, haciendo que los alumnos personifiquen a los órganos que intervienen en este proceso. Los alumnos, fijos en determinados puntos del salón, hablando en primera persona, indicarán su función, cuando, un alumno o varios, que hacen de alimento, pasen delante de ellos. Sin duda habrá muchos otros puntos de esta ciencia, que son posibles de dramatizar. Depende del profesor y de su ingenio, así como de aquello que pretenda destacar.

En cuanto a Química, se nos ocurre que el estudio de ácidos y sales podría efectuarse bajo un interés dramático.

5.—Matemáticas y Física. — Teatro.

Tal como las anteriores asignaturas-, poco se prestan para el método dramatizado. En Matemáticas son dramatizables ciertas curiosidades aritméticas. (Como se encuentra en un pequeño sketch de Berdiales titulado: "Cuestión Aritmética", en que se desarrolla un caso de fracciones).

Hemos tenido oportunidad de ver que en un colegio nacional se escenificó lo que se llamó "El mundo del átomo", en que las alumnas, inclusive vestidas de manera especial, personificaban a electrones, protones, neutrones, etc., haciendo de este actualísimo aspecto de la Física, un espectáculo.

6.—Psicología, Filosofía, Religión, Educación Cívica y Economía Política. — Teatro.

En forma general el método dramático interviene en estos cursos bajo la forma de dialogación, ya anteriormente explicada, sobre el tema adecuadamente sugerido por el profesor. Cualquier otra forma de dramatización nos parece un tanto fuera del dominio de estas materias. (Pese a ello, sabemos que en un colegio nacional se efectuó una interesante teatralización relativa a Educación Cívica, con el tema "La mujer en la vida pública". De esta manera se ha hecho y se seguirá haciendo intervenir al teatro como factor importante en la enseñanza objetiva de materias que comprometen el interés directo del alumno. Lo que pasa es que se realizan en forma muy aislada y sin plan determinado).

7.—Educación Física. — Teatro,

Para todo individuo le es de gran valor poseer dominio muscular, especialmente en lo que se refiere a la relajación. En la práctica de la Educación Física no solamente debería existir preocupación por la agilidad y musculatura, así como por la adquisición de destrezas en determinados deportes, como ocurre corrientemente, sino que también debería colocarse especial interés en la antinomia tensión-relajación, que es dominio indispensable en el teatro.

También hay juegos teatrales que pueden ser utilizados valiosamente en clases de Educación Física, como ser ejercicios mímicos, en los cuales no interviene sólo el primario aspecto muscular, sino que llevan a una



compenetración de lo mental y lo físico, contribuyendo, además, a desarrollar el aspecto artístico de la personalidad del muchacho.

8.—Dibujo y Artes Manuales. — Teatro.

El Teatro puede constituir un valioso auxiliar en estos cursos por las sugerencias plásticas que implica la escenografía de una pieza dramática. Temas interesantes, en vez de los anémicos "temas libres" o las rastreras "naturalezas muertas", lo proporcionan los lugares de acción de una obra de teatro. Pidiendo a los alumnos que dibujen y coloreen a su modo y tal como se imaginan, los lugares en que transcurre la acción, se pueden conseguir logros verdaderamente interesantes.

Hemos tenido oportunidad de orientar Educación Artística en un colegio particular y, en un segundo año, luego de ser leído el "Ollantay", pedir la realización de los diversos bocetos escenográficos que requiere la obra. Se consiguieron resultados provechosos, tanto plásticos como de comprensión de la obra misma.

En el curso de Artes Manuales podría pedirse que aquellos bocetos escenográficos se llevaran a la realidad en pequeño, fabricando una "maquette" de cartón.

9.—Música. — Teatro.

Un método teatral, la Rítmica de Dalcroze, puede constituirse en valiosa ayuda para la enseñanza musical, sobre todo para que los alumnos experimenten en sí mismos, y en forma bien graduada, el sentido del ritmo. Las figuras musicales, sus silencios correspondientes, el compás, etc., son fácilmente dramatizables, de modo que la teoría musical resulta asequible y amena para el educando.

En suma: Se puede afirmar que en todos los cursos escolares, el teatro se constituye, o podría constituirse, en un valioso aporte, tanto para la mejor comprensión del programa de estudios, como para una participación mayor del alumno en el proceso de la enseñanza. Es por eso que esbozamos, ya no una simple ayuda, sino un sistema, un método, al que llamamos dramatizado.

Resulta indudable que en los cursos humanísticos es dónde este método dramatizado puede rendir sus mejores frutos y donde más fácilmente se le puede aplicar. Pero, en menor medida, puede servir también en la enseñanza de los otros cursos.

A la vez que aprende, el alumno tiene la oportunidad de desarrollar aspectos tan importantes como el lenguaje, a la vez que va perdiendo el temor a un auditorio, avivando su ingenio y sintiéndose parte activa en el proceso educativo.

También es indudable que para una buena aplicación de este método, el profesor tiene que tener sentido dramático, así como una viva imaginación. Del mismo modo debe poseer la autoridad suficiente para evitar la indisciplina del alumnado.

C. El teatro como coordinador de materias escolares.

Esta tercera intervención del teatro en la Educación resulta, en la actualidad, utópica, por lo menos dentro de nuestra realidad. Consideramos, sin embargo, que si el objetivo fundamental que orienta la moderna pedagogía es el de formar y no simplemente informar, entonces cabe esta función del teatro en forma absolutamente práctica, posible y deseable como método pedagógico.

Podemos advertir que la mayoría de las materias o cursos escolares son conducidos en una total independencia unos con otros. Parecería que se le traspasaran al alumno, perfectamente envasados y con su etiqueta respectiva, trozos de cultura que llevan una existencia totalmente separada, hasta antagónica. Pese a la clasificación de científicos y humanísticos, que tiende a agrupar una serie de cursos, esta ordenación pareciera tener un mero carácter administrativo, ya que dentro de ella los cursos siguen teniendo existencia aparte, sin un aglutinante que los unifique.

Faltando ese criterio unificador y continuándose con esa anarquía de materias que no se integran en un todo, sino que sigue cada cual su propia dirección, no resulta extraño que los alumnos tengan la sensación de ser especies de bodegas a las que se les va echando paquetes de mercadería hasta llenarlas, pero, sin saber a ciencia cierta, de qué mercadería se trata, ni dónde está cada paquete; en que todo está



aparentemente lleno, pero como se han dispuesto mal los paquetes, en verdad lleno de vacíos- y lo peor de todo, en que ni siquiera se conoce la finalidad de haberse llenado de tales mercaderías.

No pretendemos suponer que sea el teatro quien vaya a dar una solución total, que por lo demás no le corresponde, pero sí, en un terreno práctico creemos que es el indicado para intervenir como 'aglutinante o coordinador de diversos cursos. Así también consideramos que esa coordinación, ese caminar juntos, de las diversas materias, se puede llevar a cabo por medio del montaje en una obra teatral.

Trataremos de aclarar esta idea con un ejemplo.

En el Cuarto año de Secundaria se estudia teatro Clásico Español. Supongamos que se decide realizar el montaje de una obra y centralizar el estudio de todo el Cuarto año teniendo como eje dicha obra. Como hay necesidad de estudiar tantas materias, se le concede a este montaje el plazo de un mes.

Para una obra grande, en tres actos, resulta un tiempo excesivamente corto. De modo que se escoge una obra pequeña, pero de calidad. Lo mejores un Entremés. Y dentro de los autores de estas piezas breves, ¿qué mejor que don Miguel de Cervantes? Se decide, entonces, realizar un entremés de Cervantes. Se escoge uno de los factibles, digamos, "La guarda cuidadosa".

Tenemos entonces que el foco de atención, del Cuarto año durante un mes será "La guarda cuidadosa" de Cervantes.

El profesor de Lenguaje y Literatura efectuará y hará realizar a los alumnos, investigaciones sobre Cervantes, sobre el teatro español de la época, sobre otros autores teatrales contemporáneos de Cervantes, sobre otras obras literarias de este autor, etc.

El profesor de Historia Universal se referirá al Renacimiento en general, al Renacimiento español en particular, a sus caracteres históricos, sociológicos y económicos, a la vida y costumbres de la época; hará un panorama histórico de Europa durante los Siglos XVI y XVII; se referirá a Felipe II y sus empresas, etc.

El profesor de Historia del Perú mostrará un panorama del desarrollo histórico peruano durante esos siglos coloniales, vida e instituciones.

El profesor de Religión expresará los caracteres de la Contra-reforma así como las causas de la implantación de la Inquisición; concepto de Herejía; las diferencias entre catolicismo y protestantismo, así como la posterior unklad y fuerza de la Iglesia Católica ante el divisionismo protestante.

El profesor de Filosofía hará una reseña del pensamiento filosófico de la época y de sus principales pensadores.

El profesor de Matemáticas, así como el de Ciencias Naturales, explicarán el estado de estas ciencias en los siglos señalados, los progresos alcanzados, etc.

El profesor de Dibujo hará diseñar la escenografía y el vestuario que requerirá el montaje.

El profesor de Artes Manuales realizará la escenografía adecuada, en base a los bocetos y planos efectuados en clase de dibujo.

El profesor de Música incidirá en el estudio de la música e instrumentos de la época.

El profesor de Educación Física enseñará esgrima.

El profesor de Teatro ensayará a los alumnos escogidos para personificar a los personajes.

En esta forma creemos que se produce una centralización y unidad de enseñanza pocas veces vista. Las materias abandonan su cariz egoísta e independiente y los alumnos sienten que la enseñanza, y por ende la cultura, fluyendo de diversos puntos va hacia un cauce único.



Comprendemos que si se llevara a cabo esta unidad de enseñanza que lleva como elemento aglutinador al teatro, se haría necesaria, por supuesto, una nueva estructuración de planes y programas de estudio, lo cual involucra prolongados esfuerzos tanto intelectuales como económicos, para llegar a asegurar la eficacia del sistema en todos los años de secundaria.

Con criterio más realista, creemos que se podría experimentar con alguno de los años, ya sea de primaria o de secundaria, y poder apreciar así sus resultados efectivos.

Por supuesto que al proponer estas ideas es porque creemos en su eficacia y no de manera absolutamente utópica, sino con el convencimiento de que es una de las posibles soluciones para este problema de anarquía que se siente en la Educación Secundaria.

Resulta interesante mencionar una experiencia práctica, en este campo de la coordinación de materias escolares por medio del teatro, que encontramos en la obra de Nelly Festini: "Las actividades educativas en la Educación Secundaria".

Por medio de la llamada "Empresa Escolar", todo un 5º año de Secundaria englobó conocimientos de diversas materias escolares alrededor del montaje de una obra teatral, con el objetivo práctico de conseguir los medios para obtener una Discoteca.

Para el efecto se montó "Las preciosas ridículas" de Moliere, en la que intervinieron todas las alumnas de ese 5º año, escogiendo, y adaptando la obra, confeccionando el programa, realizando el vestuario y los decorados, organizando los ensayos, la venta de boletos, la contabilidad en general, etc.

Por medio de trabajos monográficos y de otra índole, se relacionaron, alrededor de este montaje, los siguientes cursos:

a) Literatura, con el estudio de la obra de Moliere, no sólo de "las preciosas ridículas", sino también de "El avaro" y "Tartufo", analizando y criticando dichas obras, estudiando su construcción dramática, los personajes, el lenguaje, etc..

b) Historia, con el estudio de la época en que vivió Moliere, la política de Luis XIV, etc.

c) Artes plásticas, estudiando el aspecto artístico de la época de Luis XIV y efectuándose retratos de Moliere, de Luis XIV, de un campesino del siglo XVII, etc.

d) Música, al escogerse un minueto de Mozart, debiendo, por lo tanto, haberse escuchado bastante música de la época.

e) Psicología, al estudiarse la influencia del estado psíquico de Moliere en sus obras.

f) Economía Política, al efectuarse el balance de los gastos de la Empresa.

g) Teatro, con el montaje de la obra.

Pero también, con posterioridad a la representación y habiéndose conseguido el objetivo de tener la Discoteca, continuáronse relacionando las materias escolares. Así:

h) Física, al estudiarse lo relativo a ondas eléctricas, transmisores, receptores, etc., conociéndose íntimamente el Radio conseguido con la representación.

i) Filosofía, puesto que, previo a las audiciones de la Discoteca, se estudió lo referente a los diversos objetos de la realidad, los valores, la persona, etc.

De modo que, por medio de esta Empresa Escolar, centralizada en el montaje de una obra teatral, se pudo coordinar toda una serie de materias que, de otra forma, nunca habrían tenido una relación vital entre ellas.

Claro está que esta centralización fue efectuada por un solo profesor y no en forma colectiva, como expusiéramos en nuestro anterior planteamiento. Por lo tanto esta modalidad no interfiere con el actual



programa de estudios, no necesitando modificaciones y pudiéndose hacer fuera de horario, resultando así más factible en el momento actual.

En resumen:

El Teatro constituye uno de los más importantes vehículos culturales y es en sí una verdadera síntesis de artes, centralizando su actividad en el hombre. Ningún problema humano le es ajeno y por eso resultan inestimables su estudio y aplicación, colaborando así al cumplimiento del fin fundamental de la Educación, esto es, la formación integral del individuo.

A través de estas páginas se ha visto que puede utilizarse como instrumento práctico para proporcionar al hombre una verdadera ayuda intelectual, física, psicológica, social y profesional. Por lo tanto, el Teatro cumple una misión importantísima en el proceso educativo, resultando entonces necesaria su aplicación en los distintos niveles de enseñanza.

APÉNDICE

COMO DIRIGIR UNA OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS

En forma sucinta, y considerando la importancia práctica que tiene para los maestros, indicaremos algunos lineamientos básicos de dirección escénica en el teatro para niños.

1.—La formación del equipo teatral.

Por lo general es un grupo de alumnos de diferentes años de instrucción quien toma parte en esta actividad teatral, aunque a veces suele llevarse a cabo con una misma sección. Lógicamente se obtienen mejores resultados con un número reducido de alumnos, formándose un Club teatral con aquellos que tengan inclinación por este arte.

Por eso la manera natural de conseguir el equipo es abriendo la inscripción libremente. Sin embargo pueden presentarse casos extremos: que se inscriban demasiados, lo que dificultaría el buen funcionamiento del club, o, al contrario, muy pocos. En ambos casos hay que proceder a una selección, en el primero recortando .y en el segundo, atrayendo a aquellos alumnos que demuestren personalidad.

La manera, más expeditiva para seleccionar el conjunto consiste en efectuar recitaciones individuales. El profesor puede observar así el volumen de voz, el timbre y la vocalización, a la vez que las posibilidades de desenvoltura física. Si se da el caso de que el alumno ignore u haya olvidado algún poema, puede subsanarse esa dificultad con la recitación de cualquier canción, inclusive del Himno Nacional, colocándose el profesor lo más lejos posible para poder apreciar las condiciones citadas.

No hay que escoger solamente a los que muestren desenvoltura o bis cómica," pues a veces los mejores, por timidez, no sacan a relucir sus condiciones artísticas. Por eso siempre es conveniente tener un número dos o tres veces superior al que verdaderamente se vaya a utilizar.

También hay que incluir en el equipo a algunos alumnos buenos para el dibujo. Ellos diseñarán y pintarán los implementos de escenografía y vestuario, que ambientarán la representación. El número apropiado de integrantes es de unos treinta.



Con este conjunto, el profesor debe tener varias sesiones de preparación, antes de emprender un montaje teatral. Durante estas clases debe irse dando confianza al alumno, realizando improvisaciones sencillas y ejercicios adecuados.

Ejemplos de improvisaciones:

1.—*Individuales*: Presentarse ante un público imaginario para dar a conocer una buena noticia; una mala noticia; presentar a otra persona, autoridad, cantante, etc.

2.—De a dos:

a) *Sin creación de personaje*: Ir a visitar a un compañero que ha faltado al colegio y averiguar la causa; encontrarse con un amigo después de mucho tiempo.

b) *Creando personajes*: Un alumno representa al jefe de una oficina, otro es un desocupado que va a solicitar empleo; un vendedor tratando de convencer a un señor acerca de la calidad del producto que vende.

3. —*De varios*: Pacientes esperando en la sala de un dentista; una escena callejera corriente; en un restaurante, dos señores y el mozo.

También son convenientes algunos ejercicios de relajación muscular, para eliminar tensiones inútiles. Un ejemplo práctico es el "desinflarse". De pie, sentado o acostado y luego de una respiración profunda, aspirar lentamente, soltando poco a poco los músculos, primero de la cabeza, cuello y hombros, después de los brazos, pecho y espalda, hasta la cintura y las caderas, tal como si desinflara una pelota. En seguida volver a inflarse suavemente hasta llegar a la posición inicial.

Un ejercicio bastante completo, en el que juegan la relajación, la respiración, el control muscular, el ritmo y la plasticidad es el llamado "juego de Adán". El alumno se considera como si fuese Adán, que va a ser creado por Dios. Primero es un cuerpo inerte. Luego la chispa de la vida lo invade poco a poco. Respira, se mueve, siente, ve y lentamente toma conciencia de sí mismo y de cuanto lo rodea, maravillándose con la naturaleza y con su propio cuerpo.

Otros ejercicios interesantes y útiles de realizar son aquellos que expresan mímicamente sensaciones producidas por cada uno de los cinco sentidos.

II.—El repertorio.

Es un problema de peso que se plantea, pues no es tarea fácil encontrar obras apropiadas. Para primaria recomendamos la colección de obras que ha publicado Germán Berdiales. En secundaria resultan convenientes las piezas cortas del repertorio clásico español, en especial Pasos de Lope de Rueda y Entremeses de Cervantes y de Calderón. Siempre con ese airecillo clásico resultan excelentes las obras de Casona agrupadas bajo el título de "Retablo jovial", así como también obras peruanas, como "El de la valija" de Salazar Bondy.

No se deben presentar cosas chabacanas, entre las que hay innumerables obrejas, con chistes fáciles y de gruesa comicidad, pues así se desvirtúa totalmente el alcance educativo que debe tener el teatro.

Si se trata de celebrar alguna festividad patriótica o efemérides notables, lo cual es campo del teatro propiamente escolar, se encuentran editadas varias obras que siguen ordenadamente el Calendario Cívico Escolar. Pero a veces, si se puede, resulta más conveniente que el propio maestro escriba la obrita a representarse. Para la adecuada elección del repertorio hay que tener muy en cuenta:

1.—*La edad mental de los alumnos*. Para no forzarlos a realizar personajes que estén fuera de su posibilidad, haciéndolos caer así en el ridículo.

2.—*Considerar si se cuenta con elenco mixto*.

Pues no hay nada más desagradable que los alumnos hagan personajes femeninos o viceversa.



3.—Asegurar el aspecto de entretenimiento,

tanto para los actores como para los espectadores. Por eso resultan más adecuadas las comedias que los dramas.

4.—Y sobre todo, calcular las propias fuerzas.

No se debe emprender el montaje de obras complicadas, con demasiados personajes o que requieran de efectos especiales. Tampoco obras que por su profundidad y dificultad sólo estén al alcance de adultos. Por eso, siempre es preferible poner en escena obras en un acto y que no pasen de la media hora de espectáculo. Intentar sobrepasar esta medida es forzar a los alumnos-actores y cansar al público escolar.

III.—El reparto

Decidido el montaje de una pieza, el profesor realiza la lectura ante su equipo teatral. Previamente se han hecho sacar copias de la obra, en número que sobrepase al de los personajes. Resulta inconveniente el sistema de "partichelas", o sea, dar a cada actor solamente los parlamentos que se va a aprender.

Luego leen la obra los muchachos, formándose varios elencos, pero sin-determinar aun un reparto. Se corrigen los defectos de lectura más notables y se discute el tema, la situación y los personajes.

A continuación se efectúan improvisaciones sobre el tema de la obra, disponiendo el profesor a los alumnos de manera que haya algunos puntos de contacto, aunque sean superficiales, entre el personaje y quien lo represente. También resulta útil que, sin compromiso de ulterior representación, los alumnos escojan libremente el personaje que les gusta. A través de estas improvisaciones, el profesor puede darse cuenta de las posibilidades de cada alumno y efectuar su reparto con bastante margen de seguridad.

Conviene efectuar doblajes, esto es, que dos alumnos hagan el mismo personaje. Así se evitan pérdidas de tiempo por posibles faltas, a la vez que sirve de emulación. Si se llega a realizar más de una función, puede dársele oportunidad a los dobles,

Una vez hecho el reparto, los alumnos que no intervendrán como actores no van a quedar al margen, pues deben colaborar como, técnicos, a saber: apuntadores, jefe de escena, utilero, maquinistas, escenógrafos e iluminadores.

IV.—Los ensayos.

Este período, que es el más importante en el montaje de la pieza teatral, puede durar de uno a varios meses.

1.—Lecturas interpretadas.

Los alumnos, ya con el papel definitivo que cumplirán, sentados alrededor del profesor, leen la obra durante tres o cuatro sesiones. Los defectos de vocalización y de entonación deben ser corregidos y debe explicarse el significado de términos poco usuales o desconocidos por el muchacho. En esta etapa de los ensayos, llamada técnicamente "trabajo de mesa", se aclaran todas las dudas que puedan suscitar los personajes, de manera que los alumnos sepan perfectamente lo que harán antes de iniciar la memorización.

Entretanto, los encargados de la escenografía y vestuario deben ir dibujando los bocetos de la futura realización, infamándose por medio de grabados si es que la obra es "de época".

2.—Ensayos en el lugar de acción.

Pueden presentarse dos casos: que haya o no propiamente un escenario.

a) .Si hay escenario, en un salón de actos que sirva como teatro, se puede trabajar a entera comodidad. El profesor dispondrá el mobiliario a usar (aunque en los ensayos todo puede sustituirse por sillas, mientras se cuenta con lo definitivo; las sillas también sirven para indicar las salidas, donde, una vez construida la escenografía, estarán situadas las puertas) de manera que no vaya a estorbar el desplazamiento de los actores, tomando en consideración que debe verse con comodidad al actor desde cualquier punto de la sala. Por eso no conviene disponer los muebles muy hacia los costados del escenario, aunque tampoco



debe centralizárselos de manera frontal, cosa que resulta poco grata. Como punto de partida, ya manera más lógica de disponerlos es tal como si estuvieran colocados en una habitación real, con la única (y enorme) diferencia de que una pared no existe, la que corresponde al espectador.

Con el lugar de acción claramente establecido dentro del escenario, los alumnos, que ya deben memorizar su texto, efectúan la acción a su gusto, dejando el profesor que se desplacen y coloquen a entera libertad. Después, y paulatinamente, irá dándole indicaciones, marcándoles determinadas posiciones y desplazamientos, tomando en consideración los siguientes principios:

- a) Evitar que las -actores se amontonen a un costado. Siempre debe existir equilibrio en todo el cuadro del escenario.
 - b) Permitir las colocaciones de espalda a! espectador sólo cuando es estrictamente necesario.
 - c) Hacer que los actores dialoguen corrientemente en la llamada "posición tres cuartos", es decir, que no estén cara a cara y de perfil al público, como tampoco de frente a éste, sino en una situación intermedia, en diagonal hacia el espectador.
 - d) Prohibir que los actores miren al público.
 - e) No efectuar movimientos simultáneos, que distraen al espectador. Por lo general se desplaza el actor que habla, mientras los demás permanecen en su sitio.
 - f) Evitar desplazamientos excesivos. El actor debe moverse solamente cuando hay una necesidad de acción, ya sea física o psicológica.
 - g) Cuando un actor lleva el centro de la acción, todos los demás deben estar dirigidos hacia él.
 - h) Si un actor cruza a otro, debe hacerlo por delante de éste.
 - i) En los momentos más importantes de la acción dramática deben aprovecharse los planos centrales y delanteros del escenario.
 - j) Preocuparse de que los actores no se tapen unos a otros, para que el espectador pueda verlos individualmente.
 - k) No permitir que se coloquen en una línea paralela al espectador, quitándole así profundidad a la escena.
- l) Cuidar de que se entiendan con claridad todos ios parlamentos.

B. Si no hay escenario.

Siempre es conveniente separar de nivel al espectador y al actor por medio de un tabladillo. Esto se justifica:

1.—Para que todo el público pueda

ver con comodidad. 2.—Para indicar que se trata de un lugar especial, distinto al de la vida real, el lugar de la representación. El tabladillo puede" conformarse hasta con varias mesas unidas.

Si se coloca el tabladillo en un patio rectangular, y van a utilizarse algunos elementos escenográficos, conviene situarlo en el centro de uno de los lados cortos del rectángulo. Si no van a usarse tales elementos, es mejor colocarlo en el centro del patio, realizando lo que se conoce como teatro circular, semejante en disposición al del circo. Como se ha dicho, en este caso no hay necesidad de elementos escenográficos.,y se usa el mobiliario imprescindible, evitándose todo complemento inútil.

La disposición escénica del mobiliario y los desplazamientos de los actores es similar a lo que se ha indicado con respecto al teatro con escenario, si se trata del tabladillo adosado a un muro, puesto que, igualmente, se presenta un frente al espectador.



En cambio, si la disposición es circular, no hay que preocuparse de que el actor dé la espalda al espectador, pues esto ocurre obligadamente para un sector. Por eso, el profesor debe evitar que el alumno-actor permanezca mucho tiempo en una posición fija. La dialogación resulta también más natural, puesto que se hace frente a frente, sin necesidad de la ya anotada "posición tres cuartos". Si _hay necesidad de micrófono, éste debe orientarse hacia el centro del tabladillo.

3.— Ensayo general.

Cuando los alumnos se mueven a entera comodidad, dominan completamente su texto y son capaces de expresar satisfactoriamente el personaje que les ha tocado interpretar, se procede a realizar el ensayo general.

Este ensayo viene a ser una verdadera función, pues deben estar listos todos los elementos concurrentes al espectáculo teatral, de modo que cada cual cumpla su rol, técnicos y actores, sin dificultades, para evitar sorpresas desagradables en el momento del estreno ante el público.

En el ensayo general se dan las últimas indicaciones y se perfeccionan detalles. De ninguna manera conviene hacer cambios importantes, salvo que se decida postergar la función.

El ensayo general debe efectuarse en el día anterior del estreno.

—La preparación de los complementos.

Señalaremos los más importantes:

1.—Escenografía.—Si se cuenta con un salón de actos y su respectivo escenario, un implemento útilísimo en el teatro moderno resulta ser la cámara, que consiste en cortinajes, preferentemente grises o negros, que rodean el escenario. Teniendo una cámara ya no hay necesidad de construir escenografías completas, bastando con insinuar el lugar-de acción por medio de elementos. Por ejemplo: Dos siluetas de árboles pueden indicar un bosque; un poste de luz insinúa una calle; simples marcos de puertas conducen imaginariamente al interior de una casa.

La construcción de la escenografía se efectúa con listones de madera que van a dar la forma y estabilidad a los bastidores, que se cubrirán luego con tela de tocuyo, papel o cartón, pintándolos posteriormente con los colores y formas previstos.

Actualmente no se usan los telones pintados que solían ponerse al fondo del escenario, pues resultan antiestéticos si es que no están perfectamente realizados, además de que requieren escenarios con parrilla, es decir, varas situadas en la parte alta del escenario provistas de roldanas que permitan subir y bajar los mencionados telones.

Si la representación se efectúa al aire libre, los elementos escenográficos deben ser menores y prácticamente desaparecer si el escenario es circular.

Estando el tabladillo adosado a un costado del patio, puede permitirse telón, aunque este elemento no es estrictamente necesario.

2.—Vestuario.—La imaginación del equipo teatral y la buena voluntad de los padres de familia subsanan las dificultades de vestuario, aprovechándose telas baratas o trajes viejos y adaptándolos a las circunstancias, guiándose por ilustraciones obtenibles en revistas y libros. Hay que evitar la excesiva vistosidad en el colorido que produce la impresión de que los actores están "disfrazados".

3.—Maquillaje.—Es preciso impedir que los alumnos aparezcan como payasos, demasiado pintados. El maquillaje siempre es necesario, pero debe aplicarse con mesura.

Si no se dispone de un elemental equipo de maquillaje teatral, lo básico está en remarcar los rasgos faciales por medio de lápices marrón y negro de cejas y tonos bajos de lápices de labios. Los primeros sirven para destacar los ojos, aplicándose una línea alrededor de todo el contorno (es importante que los ojos se distinguan bien); para marcar arrugas, siguiendo las naturales; para dibujar las cejas, bigotes y patillas, y



también, esfumando el color con el dedo, para marcar hundiduras en la cara, como ser en las mejillas o en la parte superior de las órbitas, lo cual da aspecto de vejez o de cansancio. Los segundos, colorean ligeramente los labios (lo que también siempre es necesario, así como enmarcarlos con una línea negra muy delgada) y las mejillas, cuando es necesario darles vivacidad y juventud.

4.—Iluminación.—Lo esencial es que se vea a los "actores. Si se dispone de focos eléctricos, resulta a veces conveniente el cubrirlos con papel celofán de colores, con el objeto de obtener una determinada ambientación. P. ej.: para conseguir una atmósfera nocturna o poética, se envuelven los focos (que no debe ver el público) en celofán azul.

Muy poco se utilizan ahora las candilejas, esas luces bajas colocadas adelante, en el piso del escenario. Resulta más adecuado poner las luces en la parte superior del escenario. En caso de poseerse tachos aislados, deben colocarse fuera del escenario, en la parte correspondiente al público, para que los actores no reciban solamente luz vertical.

Naturalmente que si se trabaja en el patio no hay ningún problema de iluminación, salvo que se hicieran funciones nocturnas.

5.—Sonido.—A veces resulta conveniente ambiental la obra, por lo menos al comenzar, con una música adecuada; que ayude a recalcar el carácter de la pieza. Algunos efectos de sonido, tales como tormenta, lluvia, trompetas, etc., se consiguen con discos especiales. Pero es necesario indicar que este tipo de implementos (a veces de difícil obtención) es de importancia muy secundaria y, por lo tanto, no deben causar preocupación.

V I.—Disposiciones finales.

Cabe todavía añadir algunas indicaciones de utilidad:

1.—Los alumnos deben ser citados por lo menos una hora y media antes de la representación, con el fin de vestirse y maquillarse calmadamente y evitar los nerviosismos de última hora.

2.—Deben evitarse correteos y algarabías en el escenario ante, de comenzar la función y cuando el público ya está entrando a la sala.

3.—Es de mal gusto que los alumnos aguaiten al público que espera el comienzo del espectáculo.

4.—El o los apuntadores deben colocarse a los costados del escenario, cuidando de no ser vistos ni escuchados por el público y apuntando sólo cuando es estrictamente necesario. La concha del apuntador debe desaparecer; está totalmente en desuso. Por supuesto que en el teatro circular no puede existir apuntador durante la función.

5.—En todo el trascurso de la representación los actores deben estar atentos, en su sitio, esperando el momento de su entrada a escena. 6.—El saludo final debe ser sobrio; situándose los actores en una línea frente al público e inclinando simultáneamente la cabeza. Hay que evitar cualquier otra manifestación de saludo que vaya a romper la armonía de la representación. El saludo final también forma parte del espectáculo.



Referencias bibliográficas

BÁSICA:

Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de Cuyo. Escuela Superior de Artes Plásticas (2005). *Las artes plásticas* (1ª ed.). Costa Rica. EUNED

COMPLEMENTARIA:

- Cervera, J. *Dramatizaciones para la escuela* –Biblioteca Virtual Universal, p. 1-45. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/132499.pdf
- Fontaine, N. (10 de noviembre, 2012). *El silencio (5) como pieza inicial en el método St sitiocero.net/.../el-silencio-como-pieza-inicialen-el-metodo-stanislavski/anislavski/*.
- Historia del teatro - Wikipedia, la enciclopedia libre https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_teatro