

los ensayos con los técnicos son igual de importantes que con los actores. No menosprecies la labor del técnico de iluminación o del de sonido, ellos también necesitan ensayar su parte.

—El saludo final también forma parte del espectáculo que estás dirigiendo, no olvides ensayarlo como si fuera una escena más. Las formas pueden ser variadas y de diversa duración, solo aconsejarte que consigas realmente un saludo, es decir que los actores y actrices sean los que pidan el reconocimiento del público. Que no se vea en tu montaje al "amigo, al familiar que saluda desde el escenario a sus invitados", y que tampoco sean los actores los que aplaudan a los espectadores, paradoja real en los escenarios actuales. Mantén la sensación de teatralidad hasta el último momento, luego, en camerinos, habrá tiempo para todas las felicitaciones.

PARA FINALIZAR:

—Todo el equipo debe tener presente que de un ensayo se conoce la hora del comienzo, pero no el momento de término. Debe existir por parte de todos una flexibilidad en este terreno, ya que sería casi un delito interrumpir la labor de creación de un actor o un ensayo general por el sonido de un timbre anunciador del final de tiempo. Un teatro no debe convertirse en una fábrica.

—El director en todo momento debe de comunicar a su equipo la autoridad y la humanidad necesarias para convertir el periplo de los ensayos en un tiempo placentero y gratificante para todos. El clima de trabajo y de libertad serán lo suficientemente concretos como para crear un ámbito de respeto mutuo, base de toda relación teatral.

Ya tienes todo preparado para el gran día, a pesar de los problemas, crisis, decaimientos, euforias y demás, todos estáis esperando la noche del estreno, sin embargo, para crear suspense desde estas páginas, antes de pasar a ese tema y para los más interesados nos gustaría hablar antes de otros aspectos que afectan a la representación tanto o más que los anteriores. Nos estamos refiriendo a la utilización del espacio, la iluminación, la música, los efectos y al ritmo de una función.

X.—LA COMPOSICIÓN ESCÉNICA, EL MOVIMIENTO Y EL RITMO

Durante los ensayos te van a surgir las habituales dudas y cuestiones sobre cómo solucionar la disposición de los actores en la escena, acerca de cómo integrar la escenografía, y sobre todo, de cómo moverlos para conseguir la atención del público en todo momento. Es decir, qué tenemos que hacer para que los actores no estén como marionetas en la escena y conseguir hacer atractiva e interesante la representación para el público. Es un trabajo creativo que podremos haber hecho antes de comenzar el trabajo con los actores o, al contrario, dejar que se desarrolle a medida que avanzamos en los ensayos, ya que muchas veces es durante el proceso cuando nosotros vamos a encontrar las respuestas y en otras ocasiones serán los mismos intérpretes los que nos las ofrezcan. Pero vayamos por partes en el desarrollo de esta materia:

1.-EL ESPACIO ESCÉNICO.

Una de las ventajas de trabajar en el teatro durante estos últimos años consiste en el privilegio que supone el poder aprovechar las transformaciones sufridas en el ámbito del espacio teatral. Gracias a las vanguardias históricas y sus epígonos, el teatro, como ventanal preferente a través del cual el espectador puede observar los cambios sociales y estéticos, rompió sus márgenes, quebró sus barreras para abrirse y acercarse a un público cada vez más deseoso de ser protagonista del mundo que le había tocado vivir y ávido de disfrutar de experiencias diferentes. Esta evolución llegó a tal grado que hoy ya está prácticamente aceptado un escenario sin telón que deja ver el decorado desde el primer momento, así como se asiste a espectáculos montados en escenarios circulares o en espacios no necesariamente teatrales. Es decir, del primitivo tablado renacentista, pasando por los corrales de comedias y los coliseos dieciochescos, hemos llegado a aceptar desde una sala convencional, los teatros "a la italiana", hasta un pequeño garaje donde se dispone de la posibilidad de tocar a los actores.

Lógicamente todo ello redundará en nuestro beneficio ya que con poco dinero y alguna imaginación podremos adaptar cualquier obra a cualquier escenario o espacio por pequeño que parezca. No debe asustarte el no disponer de un buen tablado o de un potente aparato luminotécnico, ello sólo sirve para apoyar tu puesta en escena: con sólo una pequeña tarima y la ficción del teatro, es decir tu inventiva,

podrás hacer llegar a un público cualquier texto que te propongas. Aunque si bien es cierto que existe un tipo de piezas más flexibles que otras, de ti va a depender la adecuación escénica una vez efectuada la elección del texto. Recuerda además que tan laboriosa va a resultar la traslación escénica de una obra para un escenario convencional como para otro más experimental. Lo importante es que tú lo hayas visto, imaginado y decidido, y también que conozcas algunas de las reglas básicas sobre la composición y el movimiento.

2.-LA COMPOSICIÓN.

La base de toda composición artística la puedes encontrar en cualquier tratado de pintura o de bellas artes, desde el arte escénico no se hace otra cosa que seguir los principios de toda expresión plástica y nosotros tan solo queremos dejar abiertas las puertas para explorar esta faceta del teatro que no debe quedar desconocida para el director. Como puedes suponer, va a consistir en la selección de los elementos que forman parte de la escena, tales como la escenografía, el decorado, el mobiliario y su ordenación:

—La escenografía sirve para dar dimensionalidad y movimiento al escenario; el decorado, el mobiliario y la utilería para crear la atmósfera, el ambiente y ayudar a la verosimilitud de la interpretación. Ello no significa que tengamos que utilizar el realismo en toda ocasión para comunicarlo, sois libres para inspiraros en todos los movimientos artísticos históricos, desde el barroco hasta el cubismo, para concebir una escenografía y recrear un ambiente que podrá ser naturalista, simbólico o expresionista.

—Posiblemente antes de comenzar los ensayos ya has, o junto al diseñador, habéis elegido con anterioridad las características de tu escenografía y los elementos que la determinan; las dimensiones, su naturaleza y el color, incluso el mobiliario si contáis con él. Si ello es así informa a tus actores de la disposición o coloca objetos para marcar ese espacio con el fin de que ellos conozcan las posibilidades y los obstáculos que se les ofrece. Si es al contrario, si no dispones aún de algo definido, deja que te llegue la inspiración a través del trabajo de los actores y sus necesidades, sin que ello signifique demorar mucho tiempo.

—Recuerda que puedes y debes utilizar el espacio en un sentido estético, generalmente marcado por el texto mismo. De forma que deberás concentrarte en la tridimensionalidad del escenario, es decir, la profundidad, la anchura y, si es posible, la altura.

—Coloca los elementos escenográficos de forma que no estorben a los actores, pero ten cuidado de no caer en lo opuesto. No te dejes llevar por la tentación de colocar todo en los extremos del escenario formando un semicírculo, dejando el centro libre para los actores, que es un vicio muy común entre los grupos noveles.

—Todo el mobiliario debe tener un verdadero sentido y valor escénico, es decir, no debes permitir que nada innecesario forme parte del decorado y la utilería. No deben estorbar el movimiento de los actores en el tablado ni, mucho menos, distraer la atención del público.

—Para conseguir una buena distribución del espacio puedes dividirlo en diferentes zonas y disponer sobre ellas los diferentes elementos que componen tu escenografía. Huye del equilibrio, de lo simétrico, salvando las excepciones. Busca el contraste, la concentración de la mirada. Imagina ser un pintor que diseña una cuadro de tres dimensiones

3.-LOS MOVIMIENTOS DE LOS ACTORES.

Existen ciertas "reglas" que creemos básicas a la hora de comenzar a trabajar en este terreno. Ello no significa que tengas que organizar tu trabajo siguiéndolas a rajatabla, sino que esperamos te sirvan como recursos de los que poder echar mano cuando te surja algún problema concreto.

—El escenario es semejante a una balanza vista de frente y afecta al ojo en perspectiva, por lo cual lo que más nos va a llamar la atención va a ser:

A) Los personajes situados en diferentes niveles, en alturas, por ejemplo.

B) Los que tienen una actitud diferenciada de los demás, por ejemplo, los que efectúan algún movimiento mientras el resto permanece estático.

C) Y por último los que se colocan más cercanos al centro del escenario.

Como veis, existen diferentes métodos para destacar a los personajes que creas que exigen la concentración del público en los momentos que tú elijas. Podemos imaginarnos fácilmente que el público se fijará más en el personaje que va a quedar elevado por encima del resto subiéndose a una silla o escalera. También va a dirigir su mirada con mayor interés hacia aquel personaje que efectúa un movimiento cuando el resto queda inmóvil o que permanezca sentado mientras

los demás quedan en pie. De ti depende el cómo justificar estas acciones y movimientos para que resulten lógicos y armoniosos.

—También podemos recordar brevemente algunas nociones sobre cómo utilizar el llamado eje de la escena. Se dice que el conflicto de los personajes en una pieza se materializa en la lucha que mantienen por el centro del escenario. Por ejemplo, mientras dos personajes disputan se mantendrán a la misma distancia de ese centro hasta que alguno de los dos venza, físicamente gane ese centro, se acerque a él y se lo apropie. Las formas de llegar hasta ese centro serán variadas y posiblemente acordes a las estrategias de los personajes y sobre todo manteniendo ese eje imaginario que gira alrededor del corazón de la escena.

—Nosotros leemos de izquierda a derecha. Ese movimiento de cabeza al que estamos acostumbrados repercute asimismo en nuestra percepción de los personajes; es decir, los personajes que efectúen un movimiento en ese sentido resultarán más "cómodos" para el público que si salen a escena de derecha a izquierda. Por lo que también podemos utilizar esta "regla" a la hora de diseñar la evolución de los representantes.

—Como ya hemos mencionado anteriormente hay directores que diseñan los movimientos de los personajes en la escena antes de comenzar los ensayos, los muestran a los actores y posteriormente éstos tienen la obligación de justificarlos como representantes. Otros utilizan el método opuesto dejando que sean los propios actores quienes durante el proceso de ensayos vayan encontrando su lugar en el escenario y dejando para los últimos momentos las posibles correcciones. Posiblemente la mejor estrategia a la hora de abordar este trabajo sea la de conjugar ambas formas, es decir, lo que te recomendamos es que hagas un primer diseño del movimiento de los actores que no sea el último, que no sea el definitivo. También durante los ensayos podrías desear que un actor se sitúe en algún lugar concreto; en este caso tienes que ayudar al actor para que crea que es el personaje quien desea efectuar ese movimiento o, si no consigues lo anterior, insinuarle que tú desees que se traslade hacia tal o cual sitio por exigencias de dirección, pero siempre dándole una posibilidad para que ese actor se sienta partícipe del proceso de creación y para que pueda opinar si le molesta o desagradar hacer lo que le pides, aunque tú seas el último en decidir. Por último, recuerda que todo movimiento exige al fin un período de

quietud o de adecuación de los elementos.

—No utilices con los actores en la obra las mismas salidas y entradas de una forma habitual y rutinaria, que haya variedad y contraste entre ellas. No repitas tampoco los mismos movimientos en los actores, a no ser que tu intención consista en buscar un efecto cómico: en ocasiones encontramos que durante una función se han hecho decenas de cafeteras, bebido varias botellas de licor y fumado paquetes y paquetes de cigarrillos porque no hay imaginación para algo diferente y se cae una y otra vez en los estereotipos. Los giros y cruces en escena deben de ser naturales y tienen que estar justificados por los actores; muchas veces vemos en los escenarios profesionales un actor que cruza delante de otro y el giro de éste construido de la forma mas artificial posible; ello distancia y aburre al espectador.

—Finalmente debes tener muy presente y ser consciente del lugar donde quieres dirigir la mirada de los espectadores durante la representación. Puedes hacer la prueba durante unos ensayos: Concéntrate y siéntete espectador que no conoce la obra, que la ve por primera vez: Experimenta y observa lo que sucede en la escena, hacia qué lugar se dirige la mirada, dónde se enfoca la atención y si ese es el lugar donde quieres que público mire, si es eso lo que tú quieres que suceda. Recuerda que no es igual que la mirada de la audiencia se dirija hacia un punto concreto determinado por ti, o hacia otro nada importante desde el punto de vista dramático. También es éste un de los defectos de nuestro teatro, que convierte al clímax del conflicto de la escena en una nimiedad porque se ha desviado la atención hacia un punto de acción secundario, aunque muy animado visualmente. Defecto corriente con los apartes de cualquier obra, en lugar de dotarles de la fuerza dramática que se le supone a un pensamiento íntimo o una interpelación hacia el público, los directores modernos los disfrazan invirtiendo sus energías en acciones paralelas, ruidosas o "divertidas". Para no caer en este defecto tan comúnmente aceptado, efectúa ese experimento de sentirte espectador y luego con los actores haz las correcciones pertinentes por si has detectado algún fallo o descuido, tales como que un actor se mueva antes de tiempo o que su movimiento permite que nos fijemos más en el personaje que en lo que sucede en la escena.

4.-EL RITMO.

Es lo más complejo de transmitir y de trabajar ya que son muchos los factores determinantes que entran en juego, aunque es la propia obra, el texto, el verso, la que te va imponer un ritmo a partir del cual debes trabajar:

—Los personajes: Su ritmo al hablar y al moverse y cómo se conjugan, produce una cadencia musical que va a afectar al resto de la obra. En ocasiones pronuncian grandes parlamentos y otras veces frases cortas, ora son balbucientes y ora escupidas. No todos los personajes hablan igual, con el mismo ritmo, y no dicen las frases de idéntica forma en todas las ocasiones. Por ello tenemos que identificar cuál es el ritmo de cada parlamento dentro del ritmo propio de cada personaje.

—Las escenas: Una vez aclarado y solucionado el paso anterior, con toda seguridad, ya disponemos de una aproximación, de una intuición a lo que vendría a ser el ritmo de la escena. De esa forma, éste estaría determinado por los mismos personajes y sus conflictos dramáticos, más el tipo de frases que se pronuncian y su sentido, es decir, el texto en su totalidad. Probaremos una y otra vez con los actores durante los ensayos la forma de llegar a ello. Sin embargo, cuando creas que lo has conseguido vuelve a controlar la interpretación; en ocasiones los actores han dejado el trabajo intenso y se han decantado por una interpretación formal, vacía, y tienes que recuperar lo conseguido hasta ese momento. Pero aún nos falta una última fase y es enmarcar estas partes dentro del contexto rítmico general de la obra.

—La pieza: Cada escena tiene un ritmo diferente que viene a integrarse en un todo armónico que es la pieza en su conjunto. Al igual que en una obra musical sinfónica existen partes diferenciadas que atienden por diferentes nombres indicando su tiempo, es decir, la forma que tienen de conjugarse diferentes ritmos, nosotros tenemos que identificar y trabajar esos tiempos en cada parte de las obras con que estemos trabajando. De esta forma, nombraremos los diferentes tiempos en las escenas y los calificaremos como el "andante", el "allegro", el "adagio", el "forte" y el "piano", de cada parte en particular. Además buscaremos en esta suma musical una unidad rítmica en la obra para así poder comunicar al espectador el conflicto y el tema de la pieza mediante estas sensaciones armónicas.

—El verso: En este caso seguiremos las indicaciones anteriores sin posibilidad de perdernos ya que la propia métrica es la que nos ayuda en este sentido. Como podemos intuir, no es lo mismo hablar con frases de versos compuestos de ocho sílabas que con versos de once. Esta diferenciación va a producir en nuestros oídos una sensación rítmica diferente. Tampoco es igual escuchar una versificación donde se repite la misma rima asonante cada dos versos, es decir, escuchar un romance, que escuchar una redondilla, donde la misma estructura rítmica se va a repetir cada cuatro versos. Como vemos, estas condiciones van a modificar al ejecutante y al espectador su forma de percibir la cadencia de las frases, al primero en la forma de decirlo y al segundo en lo que está escuchando. La guía de la métrica nos va ir señalando el camino en la musicalidad de la obra.

—El "timing": Palabra inglesa que significaría aproximadamente el "valor de una medida de tiempo". Es fundamental a la hora de trabajar el ritmo de una escena o de la obra. En el teatro solemos decir que hay días que la función ha salido "muy rápida" o "demasiado lenta"; que un actor ha salido "tarde" o que "los chistes no han funcionado como otros días". ¿Cómo solucionar estos problemas? El "timing" —no encuentro una palabra mejor— vendría a ser una labor de precisión y de ajuste sobre la duración exacta de una réplica o de una transición; sobre el momento exacto en el que se debe iniciar una intervención, pronunciar una frase o salir a escena un personaje. Nuestra percepción y nuestro sentido del ritmo nos dice, quizás intuitivamente, que eso debe de ocurrir en su momento exacto, ni un segundo antes ni un segundo después y con esa duración determinada; a eso es lo que llamamos trabajar el "timing" de una obra. Este trabajo de director de orquesta debería ser repetido en varios ensayos y tendrá que funcionar como un reloj, los actores deben alojarlo dentro y estar bien acompañados.

PARA FINALIZAR

Todos estos aspectos son de importancia aunque se trabajen en momentos diferentes. Es muy valioso que un director esté formado artísticamente para poder trabajar estos dos primeros apartados con tranquilidad, seguridad y riqueza creativa; o que esté, al menos, familiarizado con la estética y las bellas artes y visite regularmente museos y exposiciones plásticas. Si no es así puedes comenzar en este mismo momento y para ello te brindamos

un juego estimulante en este sentido: Para ejercitarse en la composición de la escena y en el foco de atención, te proponemos que visites un museo como el del Prado o dispongas de un buen libro de la historia de la pintura y busques a través de las épocas y de los autores una escena reiterada en todos los períodos como, por ejemplo, la Natividad. Busca en ellas cual es la figura más importante y cómo la destaca el pintor. Como te puedes imaginar el personaje del Niño Jesús es el protagonista en la mayor parte de los cuadros, o al menos, el autor siempre dirigirá nuestra mirada hacia él. De esta forma ejercitarás tus capacidades estéticas a la hora de componer la escena y el movimiento de la misma.

Como ya dijimos, toda la organización de la escena se puede trabajar con anterioridad a los ensayos o mientras estamos en ellos, de esa forma aclaramos los movimientos con los intérpretes y los dejamos fijados con ellos. Sin embargo, el trabajo con el ritmo es algo que debemos dejar para los últimos días de ensayo, y antes de los ensayos generales. Tienes que esperar hasta que los actores estén seguros de su texto, interpretando a un buen nivel y clarificados sus movimientos, entonces puedes comunicarles de una forma concreta y como un director de orquesta, el ritmo de la obra. Y, por último, tienes que permitir que el espectáculo vaya tomando su propio ritmo; esto sólo se conseguirá cuando hagas varios ensayos generales y la obra esté siendo representada ante un público, en ese momento vas a ver como crece la representación y toma un ritmo propio, aunque siempre puedas hacer correcciones sobre los problemas que vayas observando en este tiempo.

XI.—LOS EFECTOS VISUALES Y SONOROS

Variados son los elementos escénicos de los que nos valemos en el escenario para comunicar un texto, ya hemos visto los medios fundamentales. Sin embargo existen otros recursos menores que, gracias a los adelantos técnicos, se han desarrollado en este siglo como parte fundamental del lenguaje escénico y se han convertido muchas veces en protagonistas a la hora de acercar al público la acción de la obra. Me estoy refiriendo sobre todo a los efectos de iluminación, la música y otros motivos visuales o sonoros, antiguos o modernos, tales como la utilización de marionetas, títeres, video, televisión o cine.

A.-LA ILUMINACIÓN.

Nada ha cambiado tanto en la historia del teatro como la iluminación de la escena; desde los corrales de comedias y teatros isabelinos sin techar, con sus velas, antorchas y gas, hasta llegar la electricidad, han pasado varios siglos. Sin duda alguna la electrificación de la luz fue la causante de la verdadera revolución en los procedimientos empleados para crear ambientes y efectos escénicos, elaborados mecánicamente hasta la aparición de la luz controlada y dirigida. Gracias a estas posibilidades la iluminación se ha convertido en un intérprete más, en ocasiones en verdadera protagonista, a la hora de comunicar colorido, el clima de la obra, además de posibilitar la dirección de la concentración del público hacia un punto concreto.

No es objetivo de este manual el hablar sobre los diferentes aparatos de iluminación que existen en el mercado y su mecanismo, ni sobre el cómo hacer un diseño de iluminación, que dejamos para otras publicaciones especializadas. Sin embargo creemos que unas pequeñas sugerencias facilitarían tu trabajo, si es que no dispones de un técnico especialista en la materia, e independientemente del material con el que cuentes.

—El objetivo de la iluminación en el teatro actual es crear un efecto de naturalidad en la luz que alumbra la escena. Es decir, suprimir las sombras de los actores sobre el decorado que molestan y distraen la atención del público. Para conseguirlo la luz debe de venir de arriba. Instala los reflectores a una debida altura y con el ángulo preciso para que puedas corregir estos problemas. Haz las pruebas necesarias.

—La iluminación deberá servir además para crear las sombras naturales sobre el rostro de los ejecutantes y que estos no queden

aplanados, aplastados por una luz excesiva. Estos problemas se llegan a atenuar con una correcta colocación de los reflectores; dotándoles de una suficiente altura conjugada con una precisa graduación en los niveles de intensidad de la luz, conseguirás realzar un rostro y lograrás que no esté perdido en el escenario por haber tenido una luz excesiva o difusa.

—No debes preocuparte por iluminar la escenografía o el decorado, lo importante son las áreas de acción. El actor se mueve y habrá lugares y momentos donde se concentren más personajes en el escenario, o espacios que quieras destacar por la importancia concedida a un parlamento o a un determinado conflicto. Hacia esos ámbitos será donde dirijas los reflectores para poder disponer de la suficiente luz como para que se pueda ver a todos los actores y sus reacciones.

—La totalidad de la iluminación deberá permanecer acorde con el estilo de la pieza. Tendremos que crear una atmósfera "natural" cuando dirijamos una obra naturalista, y buscaremos y provocaremos las sombras de los actores cuando se trate de una pieza expresionista o el montaje se haya diseñado con esos objetivos. Es decir, en el primer caso tenemos que preocuparnos de dónde viene la luz, si el sol entra por una ventana u otra, o si la escenografía es un interior y de qué tipo de iluminación se ha equipado, es decir si en el decorado hay velas, lámparas de techo o gas.

—Acentuaremos el brillo y la intensidad de la luz en una comedia o una farsa, y la matizaremos en un drama o en una tragedia. Asimismo, las escenas, climáticas o no, deberán ir acompañadas de una iluminación en consonancia para ayudar psicológicamente al espectador con la atmósfera provocada. En otras ocasiones podremos jugar a contradecir con la luz lo que está sucediendo en el escenario, para provocar otro tipo de reacciones en el público.

—Los filtros de colores nos van a servir para acentuar el carácter de la obra o de la escena: Los tintes "cálidos" o "fríos" nos van a permitir dar diferentes matices a una salida de sol o a una noche, además de todos los caracteres psicológicos, simbólicos o expresivos que se deseen.

—Los cambios en la luz deberán ser suaves en la mayor parte de las ocasiones, para que el público no los perciba, si estamos hablando de un montaje naturalista. Aunque podemos exceptuar los "apagones", que vendrían a subrayar finales precisos de escenas o actos,

consiguiendo un efecto de sorpresa o de suspense en el espectador. Para cualquier otro tipo de montaje de diferente estética, obviamente todo cambio es plausible, aunque debes alejarte de la sorpresa como recurso continuado: llega a cansar al público.

—Al igual que le fatiga una escena sin demasiada luz al sufrido espectador que ha pagado una entrada para ver el rostro, la expresión de los actores. También es molesto mantener continuamente el mismo tipo de luz. Por ejemplo, en una escena nocturna mantener durante todo el tiempo la luz azul es cansino y debes de corregirlo aumentando después de un cierto tiempo la luz blanca o con cualquier tipo de recursos, tales como introducir diversos elementos en la escena que te permitan justificar cambios en la iluminación. Estos pueden ser tan variados como el empleo de objetos luminosos (linternas, antorchas, velas) o crear un amanecer o un atardecer en cualquiera de esas largas escenas que tenemos que dirigir.

Como ves, las posibilidades de utilización de estos recursos son ilimitadas, su buen uso va a depender del equipo del que dispongas y sobre todo de tu imaginación, de tu creatividad.

B.-LA MÚSICA Y LOS EFECTOS.

Desde siempre la música ha estado relacionada íntimamente al teatro, tanto en su faceta cantada como en la instrumental. Ya en la era moderna la ópera y la zarzuela nos lo demuestran al buscar un teatro completo, una suma de elementos artísticos donde la faceta melódica no podía faltar. Sin embargo, desde aquí no nos vamos a referir a ese apartado en la historia del teatro, ni vamos a hablar del teatro musical actual, ni tampoco de las canciones que están en las obras no musicales, por parecernos obvio. Lo que deseamos resaltar como efecto teatral es lo que llamamos música incidental, la música que va a ilustrar la obra que estamos dirigiendo, tanto si se recoge de grabaciones como si se tiene la fortuna de disponer de un compositor para el caso.

—Puede ser de cualquier tipo, aquí van a influir tus conocimientos sobre el tema y tu sentido estético. Se suele admitir que las notas musicales que ilustran una pieza deben ser de la misma época en que la obra fue escrita. Esto tiene su justificación ya que la misma sociedad que creó a un artista engendró al otro y sus sensibilidades deberían ser afines. Sin embargo, ello no quita que se pueda realzar, o incluso contradecir el texto, con cualquier otro estilo o época. Se han llegado a escuchar partituras del Romanticismo en montajes

de Cervantes y "punk" en Valle-Inclán.
—La música incidental sirve para llenar los vacíos creados en los cambios de actos o escenas, o cualquier otro tipo de momento que se consideres oportuno y que no dañe la comprensión de la obra. Estos pueden ser: un descanso de la acción, como un motivo temático que se repite ("leitmotiv"), puede ser usada como premonición en el desarrollo del argumento o para buscar más comicidad, como en el caso de las farsas. Puede ser seleccionada de acorde al conflicto dramático o puede ser consecuencia de estados anímicos de los personajes.

—Recuerda que siempre esa música va a causar un efecto directo en el espectador. Por eso no abuses de ella, no la conviertas en otro personaje que, por querer subrayar demasiado la acción, nos produzca un efecto redundante. Estás buscando un efecto teatral dentro de un lenguaje escénico, no se trata de cine ni de televisión, donde estamos acostumbrados a escuchar ráfagas musicales en cada ocasión climática importante. Nuestro trabajo consiste en comunicar un texto dramático, por ello la música nunca deberá oscurecerlo. En ocasiones, los directores sin suficientes conocimientos musicales y dramáticos colocan una ráfaga en un lugar inadecuado, confunden tiempos melódicos y conflictos dramáticos o reiteran machaconamente un "leitmotiv". Y al contrario, al intentar realzar un texto ¿cuántas veces no habremos escuchado una melodía romántica o impresionista en una escena amorosa o sobre el recitado de un soneto? Todo ello debilita el sentido dramático de la puesta en escena en lugar de mejorarlo. La música, como cualquier tipo de efectos, ha de ser elegida adecuadamente y con discreción y, por supuesto, no abusar de ella.

—Además de la música, y gracias a los aparatos de grabación y de reproducción, dispones de multitud de posibilidades de insuflar vida al espectáculo utilizando los recursos sonoros. Nos estamos refiriendo a los llamados "efectos de sonido", grabaciones de los más variados sonidos que puedas necesitar para una obra y de fácil obtención en el mercado. Sabiéndolos utilizar en los momentos oportunos para crear ambientes o matizar conflictos podrán dar una mayor dimensionalidad a la escena.

C.-OTROS RECURSOS.

Desde las sombras chinescas y sus derivaciones pasando por las marionetas, las máscaras y los títeres, hasta llegar a los recursos que

nos brinda la moderna tecnología, como la grabación de sonido e imagen, los métodos de realzar y comunicar una pieza se multiplican; de ti depende cómo conjugarlos creativamente. Pero cuidado con los empachos, recuerda que todo esto nunca puede convertirse en protagonista de un espectáculo, lo que llamamos montaje no podrá estar por encima de la obra ni de los actores, tu misión es comunicar ese texto utilizando sabiamente todos los elementos de que dispongas para conseguir una mayor eficacia, sin caer en la obviedad.

Jorge Iván Suárez A.

JIS

XII.—LA REPRESENTACIÓN

Nuestro último apartado está reservado al hecho teatral en sí mismo; sin el público todo el trabajo anterior carecería de sentido. Dijimos al comienzo de este manual que el director debería conocer algo de las reacciones que son más o menos habituales entre los espectadores. Todo nuestro trabajo ha ido encaminado hacia ese objetivo, el hacer interesante, atractiva, una pieza de teatro sin dejar de comunicarla en todo su sentido.

Después de los pases totales de la obra, después del último ensayo general que has efectuado el día anterior, y no el mismo día del estreno como muchos grupos suelen hacer, te espera el día en que vas a tener la constancia de que lo que querías transmitir lo has conseguido o no, de que aquel chiste funciona y el público se ríe, de que se han emocionado con aquella escena y con esos actores con los que tanto trabajaste.

Por desgracia para muchos grupos todo el esfuerzo de estas postreras semanas concluirá esa tarde o noche; la labor interpretativa se verá reducida a una representación o dos y no se podrá ver cual sería su evolución después de unas semanas de enfrentamiento ante el público, diferente en cada representación, por demás. Cada puesta en escena crece con la repetición y el progreso de los actores gracias a ese contacto habitual con el espectador.

Si posees la fortuna de tener un número determinado de representaciones o si estás incluido en la programación de un teatro debes de tener en cuenta los siguientes factores :

- El público es diferente cada día.
- La obra tampoco se interpreta de igual forma en cada función.
- El trabajo del director no ha terminado del todo.
- Ha comenzado el trabajo del regidor de escena.

El público reacciona de diferente forma cada día; fría o calurosamente, unos días reacciona como se esperaba y otros lo hacen en alguna otra parte sorprendentemente. La audiencia tampoco responde de igual manera con el teatro lleno que con pocos espectadores. Por todo ello debes de estar atento a sus reacciones y aprender de ellas, sin permitir que una respuesta negativa del público a un momento de la obra te obligue a modificar una escena, ya que podría ser que durante la función siguiente sí funcionara. Para comprobar la respuesta del público, si lo deseas, puedes invitar a algunos espectadores a uno de los últimos ensayos, de esta forma tienes el tiempo suficiente como para poder cambiar algo y los actores se pueden ir acostumbrando poco a poco a la presencia del público.

Que cada función es distinta a la anterior y a la siguiente es un hecho

DORREGO

que forma parte intrínseca de la esencia del teatro. Un mismo espectador no va a ver la misma interpretación en representaciones diferentes, así como un actor no va a actuar de la misma forma en diferentes funciones. Múltiples factores entran a formar parte de las causas de esta cuestión, influye desde el estado personal hasta el número de espectadores. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la falta continuada de ensayos o varios días de descanso antes de una representación van a afectar negativamente al desarrollo de la misma. El descanso es absolutamente necesario para los actores y técnicos pero no debemos dejarles que se relajen en demasía: Siempre un pequeño estímulo, nuevos alicientes, pequeñas notas de interpretación, mejoras en la escena o en los movimientos, pequeños ensayos técnicos para refrescar la memoria y ejercicios de calentamiento nos van a ayudar a que la siguiente representación pueda desarrollarse con la energía necesaria.

Por ello tu trabajo no ha concluido totalmente con el estreno de la obra. Debes velar para que no se pierda la energía de tus actores, para que la obra se represente con el mismo nivel con el que se estrenó o trabajar para que se mejore. Debes vigilar las posibles desavenencias y malestar entre los miembros del grupo, causantes de las posteriores deserciones y estar atento a estas para que puedas sustituir actores en el menor tiempo posible.

Otros defectos propios de las representaciones y que debes corregir son:

- Los actores no dicen correctamente el texto: Sustituyen palabras o las inventan. Improvisan y dejan desconcertado al resto. Esta costumbre (meter "morcillas"), defecto también de actores profesionales que buscan el aplauso fácil, destruye el ritmo de la escena y debilita la interpretación.
- Los actores corrigen a otros en la escena o, si les falta el texto, se lo dicen. Lo cual dice bastante poco a favor de la concentración de ese tipo de actor.
- Otro tipo de desconcentración consiste en abandonar el personaje sumándose a la risa del público.
- No debes permitir que un actor repita una palabra mal dicha. Al espectador se le destruye la sensación de verosimilitud al comprobar el artificio.
- No debe salir un solo sonido de entre bastidores, no se debe hablar, ni fumar, ni sisear.
- La escena, el acto, la representación termina cuando cae el telón o las luces se apagan. Existen muchos actores impacientes que anticipan estos momentos destruyendo de nuevo esa sensación creada en la escena.
- Y resumiendo: Al público no le gusta ver el truco, no quiere saber donde estaba escondido el conejo que salió de la chistera del mago.

DIRECCIÓN ES

Capítulo aparte es el de las sustituciones, habituales entre grupos de teatro de toda índole. Como ya observamos anteriormente, sería conveniente disponer de un número indeterminado de actores que estuvieran memorizando los papeles de varios personajes durante los ensayos e incluso que asistieran a los mismos, con lo cual ahorrarías tiempo llegado el caso de la sustitución. La otra solución consiste en buscar un actor de fuera cuando otro te falle dentro, para lo cual tendrás que invertir más tiempo. Todo esto, que resulta demasiado obvio, quiere destacar un solo punto y no es otro que la sustitución de un actor es exactamente eso: una sustitución; el proceso de creación del personaje finalizó cuando los ensayos concluyeron y depende ahora de la aquiescencia de todo el grupo el querer someterse a nuevos ensayos para dar la posibilidad de cambios esenciales en la representación. La mayor parte de ellos son reacios y únicamente desean que ese nuevo actor realice con mayor o menor fortuna lo que estaba ya marcado con el anterior. Otro tema sería el tener que sustituir a varios personajes principales o un gran número de personas del reparto, entonces sí que hay que retomar el proceso de creación y embarcarse en nuevas propuestas.

Aparte de lo arriba expuesto, el resto de los problemas correspondería al resto del equipo. Sería conveniente que permitieras que el grupo fuera desarrollando sus propias responsabilidades, que se sintieran autónomos y dueños de una función que ellos han creado, aunque con tu ayuda. Es positivo que, después del estreno, fueras delegando obligaciones en el regidor, ayudante de dirección o persona o personas que creas conveniente.

También es importante crear un clima positivo durante toda la función. Es fundamental que todo lo que arrope a la representación, es decir, la sala, se encuentre de acuerdo con lo que se va a comunicar. El ambiente con el que se debe encontrar el espectador desde el mismo momento en el que entra al local de representación debe servir para motivarle hacia lo que va a contemplar. Por ejemplo, La Fura dels Baus, se sirve del espacio y de múltiples efectos de una duración prolongada para crear un clima propicio para sus intereses antes de que comience su espectáculo. Y, poniendo otro ejemplo, en los teatros de Londres donde se representan musicales con la orquesta en directo, la música no deja de sonar hasta que el último de los espectadores no haya abandonado la sala. No es importante el tamaño del espacio teatral sino que este se pueda convertir en algo diferente porque tú así lo desees, quizá lo que llaman "la magia del teatro" tenga algo que ver con esto. Posiblemente este ritual profano deba dar comienzo en el mismo momento en el que el primer espectador pise el suelo del teatro.

EPÍLOGO

Como puedes ver, el periplo ha sido duro y creativo; lleno de accidentes, la mayor parte de ellos enriquecedores. El resultado, la creación, el espectáculo, lo tienes ante ti y lo puedes admirar, criticar, denostar o mejorar; quizá en esta puesta en escena o quizá en la próxima.

Ahora es el momento de evaluar cuánto se pretendió y hasta dónde se llegó, qué se consiguió al fin; cuánto hay tuyo y cuánto del resto del equipo. En suma, qué dejaste en el tintero y qué conservas para la próxima obra.

También se rememoran los encuentros con otras personas, cuántos han sido positivos, qué nos han enseñado. Posiblemente hayas tenido algún conflicto en el camino y hayas aprendido para una próxima ocasión.

Porque por supuesto que va a haber próxima ocasión; una vez iniciado en el camino del teatro, éste se te introduce en el cuerpo y cuando te quieras dar cuenta se ha convertido en un quiste imposible de extirpar.

Pero, antes de finalizar este manual, no quiero desearte suerte sin antes recordarte dos puntos fundamentales que no debes olvidar en tu tarea como director.

El primero de ellos está relacionado con la paciencia que debe ser virtud fundamental de cualquier trabajador del espectáculo. Recuerda que trabajamos con seres humanos como nosotros y que habrá días buenos y días malos y que, aunque los problemas cotidianos deban ser olvidados cuando se comienza el trabajo, al tener que trabajar con las emociones y sensibilidades propias de cada uno de los integrantes del grupo, siempre van a estar presentes los problemas personales y que aparecerán en los momentos más inoportunos. Para ellos hay que estar preparado, si es posible anticiparlos y, sobre todo, armarse de entereza. No comunicar impaciencia, ni nerviosismo y mucho menos alarmismo es uno de los lemas constantes de un buen director de teatro.

El segundo punto afecta más directamente a los grupos de teatro y es el referente al protagonismo actual del director de escena, aspecto que conlleva más una polémica sobre la autoría del hecho teatral. Aunque ya hemos comentado algo al respecto con anterioridad, desde estas líneas finales sólo deseo resaltar un aspecto que considero fundamental en esta cuestión: Recuerda que quienes se suben al tablado son los actores, que los que encarnan a unos personajes, la mayor parte de las veces escritos por dramaturgos, son los intérpretes, que también colaboran los figurinistas, escenógrafos, músicos, iluminadores, eléctricos, sastres, publicitarios, regidores y porteros y acomodadores en la labor diaria de una representación. Por todo ello no olvides

que como mínimo el teatro es un trabajo de equipo donde es necesaria la colaboración de todos.
Apasionante, desafiante, es el reto que desde aquí te proponemos, tuyas son ahora la palabra y la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLELAVSKY, R.: *La formación del actor*. La Avispa. Madrid, 1989.
- CABALLERO, C.: *Manual para educar la voz cantada y hablada*. Edamex. México, 1985.
- CANFIELD, C.: *El arte de la dirección escénica*. Publicaciones de la A.D.E. 1991
- CERVERA, J.: *Cómo practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Cincel-Kapelusz. Madrid, 1989.
- CONTRERAS, C.: *Producción teatral*. La Avispa. Madrid, 1995.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L.: *Arquitectura teatral en Madrid*. Editorial El Avapiés. Madrid. 1989
- GARCÍA ARAEZ, J.: *Verso y teatro*. La Avispa. Madrid, 1991.
- HOWARD LAWSON, J.: *Teoría y técnica de la escritura de las obras teatrales*. Publicaciones de la A.D.E. Madrid, 1995.
- LEÓN TELLO, F. J.: *Teoría y estética de la música*. Editorial Taurus. Madrid, 1988.
- MOTOS, T. y TEJEDO, F.: *Prácticas de dramatización*. La Avispa. Madrid, 1996
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F.: *Historia básica del arte escénico*. Editorial Cátedra. Madrid, 1990.
- PAVIS, P.: *Diccionario del teatro*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1983.
- RACINET, A.: *Historia del vestido*. Editorial Libsa. Madrid, 1990.