LAS TÉCNICAS DE LOS GRANDES DIRECTORES APLICADAS AL TALLER DE TEATRO

Paco Tejedo

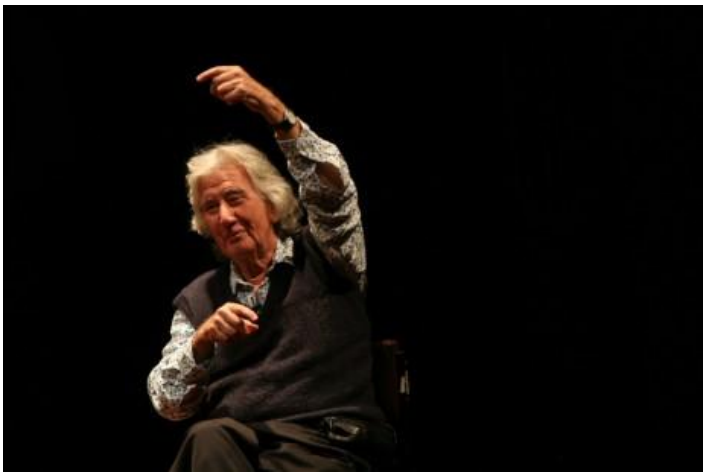
Antoine

Stanislavski

Meyerhold

Brecht

Grotowski Brook



Boal

Kantor

1.- LAS TÉCNICAS DE LOS GRANDES DIRECTORES

1.1. IMPROVISAR MENOS, ESTUDIAR MÁS

Salvo los directores que siguen a pie juntillas una determinada escuela y comulgan con ella —lo que les hace excluyentes con las demás—, resulta obvio que la mayoría grandes directores y actores han preferido recurrir al mestizaje, a la técnica de mezcla de distintas escuelas y tendencias anteriores,[1] porque todas, en cierto modo y en unas circunstancias concretas, tienen razón, es decir, han sido útiles para resolver los problemas de la puesta en escena de ciertos textos que parece más conveniente montar con unas técnicas que con otras. Por ejemplo: no resultaría lógico que un texto simbolista se pusiera en escena con técnicas realistas con las que no encaja, del mismo modo que Stanislavski no quiso montar con sus técnicas naturalistas textos expresionistas o futuristas y encargó a otros que lo hicieran.

La creencia, bastante generalizada en el mundillo del teatro no profesional, de que lo más importante para un director o un actor es la inspiración, la creatividad o la improvisación, no entra en contradicción con los supuestos del párrafo anterior, toda vez que ahora sabemos que la improvisación tiene técnicas que aumentan su efectividad[2] o que la creatividad también tiene técnicas que no se basan únicamente en la imaginación o fantasía.[3]

Y a eso me refiero al decir que hay que "improvisar menos y estudiar más". Hay que conocer las técnicas que los grandes directores descubrieron, teorizaron y llevaron a la práctica, y hay que conocer las técnicas de la creatividad y de la improvisación para que nuestro trabajo como directores y artistas-pedagogos del Taller de Teatro sea más seguro y dé los frutos esperados.

En un ensayo de estas características, sólo me es posible explicar, ejemplificar y ofrecer propuesta practicas de algunas técnicas fundamentales. Hay muchas más y de otros autores importantes, pero ya he dicho antes que este no es un trabajo exhaustivo, sino un modelo que otros pueden utilizar para elaborar su propio material.

Daré comienzo a este estudio de técnicas con el Romanticismo, porque por reacción a su manera de hacer teatro surge el concepto de "cuarta pared" que va ser fundamental para el desarrollo de las teorías teatrales posteriores.

Desde que Antoine y Stanislavsky, a principios del siglo XX, cerraran la escena con esa cuarta pared transparente, a través de la que los espectadores debían contemplar el espectáculo, casi todos los directores posteriores se empeñaron en derribarla.

¿Con qué técnicas se cierra o se abre la cuarta pared? ¿Qué utilización podemos hacer de esas técnicas en un Taller de Teatro? ¿Qué ocurre cuando el lugar de representación no es un teatro o un escenario a la italiana?

A todas estas cuestiones iremos respondiendo en los distintos apartados de este capítulo dedicado a los grandes directores.

1.2. ROMANTICISMO Y CUARTA PARED

En el escenario a la italiana, la representación dramática sucede entre cuatro paredes (la del fondo del escenario, las dos de los laterales y la **cuarta pared** situada en el telón de boca, que cierra la escena). Si existe la cuarta pared, si consideramos que imaginariamente está cerrada, se supone que el actor se relaciona con los otros actores y con los objetos de forma realista, como ocurre en la vida ordinaria. Si la cuarta pared está abierta, si no hay cuarta pared, al actor le interesa fundamentalmente que lo vea el público. Este concepto, conocido o no por el actor, decide en gran parte su modo de interpretar sobre el escenario.

---

[1] Laferrière. *La pedagogía puesta en escena.* Ñaque Ed. 1997
[2] Laferrière. *La improvisación Pedagógica y Teatral.* Ega Ed. 1993
[3] De Prado: *Técnicas creativas y lenguaje total.* y *365 Creativaciones.* Universidad Santiago de Compostela 1997

Parece más que probable que actores y directores románticos no manejaron el concepto de cuarta pared y que la representación tendía a impresionar al público. El actor romántico, obsesionado por la ***expresión del yo interior,*** piensa que ese yo es incontenible y debe manifestarse en un estallido de gestos exagerados y en una declamación ampulosa y altisonante.

.....

Que el actor romántico jamás se colocaba de espaldas al público mientras hablaba o mientras se desplazaba por la escena es un hecho demostrado. Los críticos manifestaron repetidas veces su asombro cuando llegó el realismo y tanto Antoine en París, como Stanislavsky en Moscú a finales del XIX se atrevieron a mostrar las espaldas de los actores al público.

Los grandes actores románticos no fueron capaces de aprender unas cuantas lecciones de situación de los personajes en el espacio que les dieron sus artistas contemporáneos pintores de forma magistral. Pudo más su divismo personal que los innumerables ejemplos de Friedrich, Goya, Géricault, Delacroix, Gisbert y un largo etcétera.

Ver: Friedrich: *Viajero ante el mar de niebla*
Géricault: *La balsa de la "Medusa"*
Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo*

Los pintores se atrevieron a colocar a protagonistas o antagonistas de espaldas, los actores no fueron capaces de hacerlo sobre el escenario.

La prohibición de ponerse de espaldas, que hoy nos puede parecer absurda, perduró por tradición oral en determinados grupos de teatro de aficionados que se empeñaban en mantenerla en sus sainetes y melodramas, reproduciendo un sistema de interpretación que a principios del siglo XX ya estaba caduco.

.....

Para el actor romántico la cuarta pared no existía, ni debía existir. Con todo al arte escénico romántico le debemos el logro de la recuperación del vestuario histórico de la época representada y los enormes progresos en la iluminación. Pero eso son cuestiones que no entran en este ensayo.

1.3. SE CIERRA LA CUARTA PARED

El **realismo** y **naturalismo** de finales del siglo XIX (Meiningen, Antoine, Adrià Gual, Stanislavsky y otros) rechazaron la práctica escénica romántica por su falta absoluta de espectáculo de conjunto, y no se cansaron de repetir que su método de interpretación les parecía patético, falso e inauténtico, porque, en su opinión, el espectáculo debía producir sobre la escena el efecto de realidad. Y el espectáculo romántico era todo, menos real.

1.4. ANDRÉ ANTOINE (1858-1943)

Conocedor de la teoría teatral de Emilio Zola, [4] Antoine se dispone con su "Teatro Libre" a ponerla en práctica.

Inicia una técnica de representación "antiteatral", como si los actores no estuviesen encima de un escenario, como si entre ellos y el público existiese realmente una cuarta pared y se encontrasen en una situación real de la vida. De ahí que importase poco hablar de espaldas al público o desde fuera del escenario sin que fuera visible.

Siguiendo las propuestas naturalistas de Zola dio más importancia al ambiente espacial que a la propia acción. En consecuencia incorporó a la escena muebles y objetos auténticos. Eliminó los bastidores de tela pintada que imitaban la madera e intentó reproducir objetivamente el espacio dramático: paredes, puertas, techos, claraboyas, mesas, sillas, todo era auténtico en la escena y no meramente decorativo.

[4] *El naturalismo en el teatro.* 1881

Escena de "*El pato salvaje*" de Ibsen
por el Teatro Libre de Antoine

Pero Antoine fue fiel a sus convicciones y sacó carne auténtica colgada en *Los carniceros* e hizo deambular a las gallinas vivas picoteando por escena en *La tierra* de Zola.

Los especialistas posteriores han señalado la importancia que tuvo este modo de entender el teatro

"En este nuevo sistema de interpretación, como es lógico, el actor se mueve con total libertad y desenfado: se coloca frecuentemente de espaldas al público, habla frente a frente con el otro actor, realiza acciones cotidianas o recita parlamentos en ángulos de difícil visión para el espectador." [5]

"Al actor le preocupa su relación con los otros actores o con los objetos de la escena, y no le preocupa que los espectadores lo vean mejor o peor o que no lo vean porque está tapado por otros actores o por la escenografía. El actor actúa como si la acción sucediera realmente entre cuatro paredes." [6]

Reflexión TDT La autenticidad de los objetos y de su uso o manejo

Como uno ha visto de todo en escena – automóviles, motos, caballos, cortacéspedes, perros, jamones, sillas de ruedas, barcas, bocadillos de mortadela, esposas; añádase lo que se quiera a esta enumeración caótica –, convendría recordar que todo no consiste en reproducir ciertos elementos de la realidad en escena, porque sería irónico tener actores falsos en medio de decorados verdaderos.

La relación actor objeto exige entrenamiento, control del espacio escénico y habilidad en el manejo de determinados objetos que hay que usar o manipular.

En mis montajes he utilizado patines, bicicletas, columpios, escaleras de tijera, pistolas de fogueo, espadas, esposas, – ¡ojo con perder las llaves, porque luego es un auténtico problema abrirlas! – y he optado casi siempre o por hacer un entrenamiento feroz o por adjudicar el papel a alguien que dominara los patines, la bicicleta, o el objeto en cuestión que se debe usar en escena.

[5] Liuba Cid, Ramón Nieto: Técnica y representación teatrales
[6] Galina Tolmacheva: *Creadores del teatro moderno*

1.5. STANISLAVSKY: LA VERDAD ESCÉNICA

Los actores (y esto va unido a la creencia en la cuarta pared) deben pretender convertir la obra en realidad teatral: para eso deben sentir y actuar como si las circunstancias y condiciones escénicas fuesen reales. Esto da sentido de verdad a la obra teatral: las acciones dramáticas son vividas por los actores, no son fingidas. Si se finge, se crea la mentira escénica.

El actor que se comunica directamente con los espectadores pertenece a la categoría de los actores rutinarios. En el arte de las vivencias y acciones auténticas, el actor busca relacionarse con los otros actores y con los objetos de la escena para influir o dejarse influir por ellos. Por tanto, el centro de atención de un actor son los objetos de la escena y el resto de actores, no el público. **La verdad está en la escena, no en el patio de butacas.** [7]

Durante toda su vida, Stanislavsky estuvo buscando soluciones al problema psicológico de vivenciar el papel y logró encontrarlas, aunque sea de forma parcial, en el interior del espíritu (**memoria afectivo-emotiva**) y con bastante más acierto en los dominios del cuerpo (**acciones físicas**) y en los de la dicción (**subtexto**).

A.- Memoria afectivo-emotiva [8]

Llamamos memoria emotiva al recuerdo de las sensaciones que hemos experimentado en una ocasión pasada. Esta memoria puede hacer regresar los mismos sentimientos que ya se experimentaron entonces. Hay que entregarse a esas emociones para que puedan manifestarse en la interpretación. Tiene que dar la sensación de que se vive el papel. .....

El recurso a la memoria emotiva soluciona infinidad de acciones de tipo cotidiano que deben reproducirse sobre la escena y/o forma parte del entrenamiento del actor en casi todas las escuelas de teatro del mundo, pues permite analizar la reacción ante hechos como simular:

B.- Subtexto

En el momento de la representación, el texto es proporcionado por el autor, pero el subtexto (cómo se dice, cómo se recita, con qué intención o sentido se dice) lo proporciona el actor. Si no fuera ese el caso, la gente no asistiría al teatro, sino que permanecería en su casa y se conformaría con leer la obra.[9]

El subtexto revela la intención de las palabras, el verdadero sentido de las mismas. Si el actor se pregunta "qué quiero decir con esas palabras", entonces sabrá perfectamente **"cómo ha de decirlas, con qué sentido y entonación."**

.....

Un ejemplo clásico de subtexto, practicado por Stanislavsky con sus alumnos del Teatro del Arte de Moscú era decir la frase "Cierra la puerta" con unos cuarenta subtextos distintos. Téngase en cuenta que el actor dice el texto y el espectador debe entender el subtexto o un subtexto parecido.

C.- Acciones Físicas

Pequeñas acciones en que se ocupa el actor durante la actuación y dicción de las réplicas o parlamentos. Suelen ser actos sencillos que revelan los sentimientos internos. La tensión interior del

---

[7] Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias (Cap. VIII Fe y sentido de la verdad)*

[8] Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias (Cap. IX Memoria emotiva)*

[9] Stanislavski: *La construcción del personaje (Cap. 8 Entonaciones y pausas)*

personaje busca escape en las acciones externas. Las acciones deben tener una justificación interna, una finalidad, han de ser lógicas y coherentes. Conviene preguntarse: ¿Por qué el personaje realiza esa acción? ¿Puede realizar otra acción que también sea lógica?

Según Stanislavski, la acción física viene a solucionar falsos problemas del actor; pero en actores principiantes o no profesionales preocupados en cuestiones del tipo "¿cómo lo digo, qué gesto hago, cómo muevo las manos?" Las acciones físicas nos dan la solución porque las verdaderas preguntas que deberían hacer serían: ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué lo estoy haciendo?

.....

REFLEXIÓN TDT Mi comentario a Stanislavsky

- La técnica de la **memoria afectivo-emotiva** plantea bastantes problemas por la falta de experiencia vital de nuestros alumnos, sobre todo si son niños. Tampoco a los jóvenes les ha dado tiempo de vivir demasiadas cosas. Esto se hace muy patente cuando se trabaja un texto de un autor clásico porque plantea situaciones y personajes con los que el joven no tiene ningún tipo de relación. Y se nota menos cuando se trata de un texto de creación colectiva, porque entonces los alumnos se aferran a sus experiencias vitales, a las que ya han vivido o sentido.

Está claro: **lo vivido se puede recordar; lo que no has vivido, te lo puedes imaginar,** Pero esa técnica no es de Stanislavsky, sino de Michael Chejov (sobrino del escritor Anton Chejov y alumno de Stanislavsky, gran pedagogo y extraordinario actor que en un ejercicio práctico planteado por el maestro fue capaz de engañarlo y hacerle creer que se le había muerto un familiar muy querido).

La solución a la escasez de vivencias es la imaginación (M. Chejov) o el trabajo por analogía (Boal, Buenaventura).

- La técnica de las **acciones físicas** da grandes resultados si tienes la suerte de encontrar una acción amplia que te ocupe durante gran parte de la escena. No por eso hay que descartar la acción puntual.

Aunque Stanislavsky en sus puestas en escena intentaba que las acciones estuvieran justificadas, esta técnica en la actualidad ha evolucionado, no solo por las diferencia de criterio de directores posteriores, como es el caso de Meyerhold y Brecht, sino también por cada uno de los directores que han venido después, o por el tratamiento que de las acciones y gestos del actor ha hecho el teatro del absurdo, donde la acción física que acompaña al texto puede perfectamente no tener nada que ver con el texto.

Para mí, y para muchos otros, las acciones físicas son el gran descubrimiento de Stanislavsky.

Es preferible trabajar las acciones físicas antes que las emociones, por la sencilla razón de que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad y son incontrolables – y mucho más en el momento de la representación –.

En realidad el personaje es lo que el actor hace en escena. Si esto se tiene claro desde el principio, el proceso de creación del personaje no resulta tan complicado.

- La técnica del **subtexto** es el otro gran invento de Stanislavsky. A los jóvenes les divierte muchísimo que se les deje trabajar con el subtexto. Prefieren el subtexto al texto, y modificarían la mitad del texto de los autores, pero eso no se debe permitir salvo en contados casos, en que la calidad del subtexto no desmerezca del original. Los jóvenes, como es natural, intentan incorporar su jerga urbana al diálogo, en la que se encuentran más seguros. Como parte del proceso de trabajo es una técnica que da resultados extraordinarios, pero en la fijación definitiva lo lógico es volver al texto del autor, siempre que sea posible.

1.6. MEYERHOLD

Su idea de teatro estuvo muy lejos de cualquier cosa remotamente parecida al realismo. La cuarta pared es absurda: la escena se convierte en un museo de objetos, donde el escenario está "como en la vida".

Discípulo de Stanislavski en el Teatro del Arte de Moscú, Meyerhold se separa radicalmente de la concepción naturalista de su maestro y se convierte en un innovador permanente. Aborda las obras de teatro simbolistas, que Stanislavski había sido incapaz de resolver, con una imaginación que parece no tener límites. El propio Stanislavski le encarga una puesta en escena simbolista y Meyerhold monta *La muerte de Tintagiles* de Maeterlink con un escenario vacío y un fondo de tela con unas grandes manchas de color. Todo el mundo, para bien o para mal, se quedó sorprendido. A partir de ese momento sus montajes no dejan a nadie indiferente. Lo prueba todo con tal de que no sea realista.

.....

Su idea de espacio escénico era funcional y no realista. Suprime telón, candilejas, decorados (residuo de la escena italiana), como forma de suprimir las barreras entre el escenario y el público, hacia el que tiende rampas o escaleras para tenerlo más cerca.

En el *Don Juan* de Molière (1910), la sala permaneció encendida durante toda la representación, los apuntadores, vestidos de época deambulaban por la escena, y los objetos que necesitaban los actores eran traídos por pequeños negritos, que se escondían bajo las mesas cuando aparecía D. Juan. En esta obra, el actor que representaba a Sganarelle, bajó al patio de butacas por una rampa lateral y se puso a buscar gente conocida para hablar de mujeres o para invitarles a cenar, entre la hilaridad general. La pretendida originalidad de sacar a los actores entre el público tiene dos predecesores. El primero, en el teatro clásico latino, fue Plauto, que en su "Comedia de la olla" hace ir al protagonista Euclión hasta la gradas y preguntarle al público si alguien le ha robado la olla o la tiene escondida bajo la túnica. El segundo, ya en nuestra época, es Meyerhold en el "Don Juan". Se tendrá que recorrer un pequeño camino para que el patio de butacas se convierta en escena, y el ámbito escénico no sea necesariamente un teatro. Grotowski termina para siempre con el teatro a la italiana y Barba no duda en sacar el teatro a la calle, pero no había sido el primero, porque que ya lo había hecho antes Meyerhold. Ellos y el recuerdo del teatro medieval con escenarios múltiples y el público yendo de un lado a otro, serán los responsables de que el teatro se pueda hacer fuera de una sala denominada teatro.

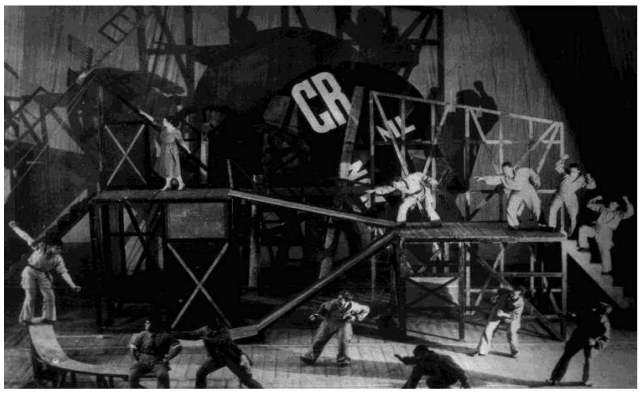
Simbolismo estilizado

En la ópera de Wagner, *Tristán e Isolda* (1909) , un muro con una sola antorcha representa el castillo, una sola vela, cubriendo toda la escena, es la nave que trae a Isolda. (Brecht hubiese firmado la escenografía)

Es un clarísimo precursor de Brecht, aunque los críticos y el propio Brecht nos hayan escamoteado este dato, porque después del fusilamiento de Meyerhold, que llegó prácticamente a ser el Director General de todo el teatro de la URSS, su nombre desapareció del panorama teatral soviético y el teatro y la teoría de Meyerhold estuvieron mal vistos entre los comunistas, como es el caso de Brecht.

A. Hacia el constructivismo:

A partir de los años 20 se inclina decididamente hacia el constructivismo: en escena, debe aparecer una construcción de madera, vidrio o metal con distintas alturas, unidas por rampas o planos inclinados, plataformas, escaleras, ruedas, conos… que sirvan al actor en su interpretación.



Esta es la escenografía que utilizó para *El magnífico cornudo* del escritor belga Fernand Crommelynck con ruedas y aspas que giraban sin aparente sentido durante la obra. No es de extrañar que el *"El viejo celoso"* de Cervantes, de tema similar a la obra de Crommelynck, fuera lectura obligada y tema de improvisaciones para los actores de Meyerhold.

El espacio escénico ya no volverá a ser el mismo. Esta idea constructivista, de forma total o parcial, se ha seguido aplicando durante todo el siglo XX y se seguirá aplicando porque da mucho juego a la acción dramática.

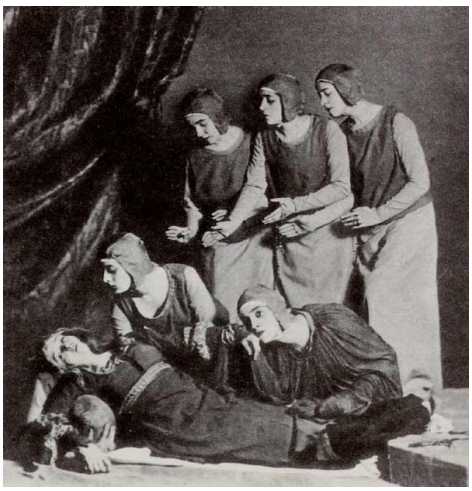
Ha habido (y habrá) muchos directores avispados que ignoraron o fingieron ignorar lo que Meyerhold hizo antes que ellos, pero es justo que al padre de la criatura le demos el valor de haber sido capaz de hacerlo, cuando nadie se atrevía, no como ahora, donde parece que todo vale o que todo es caprichoso y original.

B. Prácticas de biomecánica

La biomecánica se refiere fundamentalmente al trabajo físico del actor y a la racionalización de sus movimientos sobre el escenario. Aquí también aplicará la máxima de "todo excepto realismo"

.....

- La puesta en escena lleva dos ***diálogos:*** el ***exterior*** o texto y el ***interior*** o musicalidad de los movimientos plásticos de los actores.
- El ***diálogo interior:*** . El personaje se construye con el cuerpo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por gestos, posturas, miradas y silencios. (**Los movimientos del actor o su postura explican el contenido con mayor fuerza que cualquier argumento en poesía)**
- La ***postura*** es la actitud fundamental de un personaje y se manifiesta sobre todo cuando se congela el movimiento, como si fuera un "plano fijo" o "foto fija", que inventó Meyerhold y que utilizó en dos o tres momentos de clímax dramático durante algunas obras. Aquí podemos ver dos de los más famosos.



Los gestos rutinarios son para la vida, no para el teatro. Lo que hace el actor en escena —gestos, forma de andar, de hablar, posturas— es inaceptable fuera del espacio escénico, es decir, en la realidad. La única certeza es que mi teatro es antinaturalista.

C.- Los movimientos escénicos:

En su libro *Teoría teatral,* Meyerhold no ofrece un capitulo o tema organizado al respecto, pero deja muchas expresiones y frases sobre esta cuestión. (La letra negrita pertenece textualmente a Meyerhold)

El único deseo del actor es ***dominar el espacio escénico por medio del movimiento expresivo:*** no hace falta sentir miedo sino saber expresarlo por medio de una acción física.

Los **objetos de la escena** están para que el actor demuestre **su habilidad** con ellos.

Esa habilidad – sobre todo si es de tipo físico – debe ser vista y observada por el espectador y en consecuencia se debe tender hacia ***la postura frontal.***

Actuación con música, para ir a su ritmo o para contrastar.

Alternancia de lo patético y de lo cómico.

Búsqueda de lo grotesco: contraste entre fondo y forma (pone como ejemplo algunos dibujos de Goya ciertos relatos de Poe). (**Lo serio se vuelve divertido; lo divertido, trágico**). (**La lucha, el contraste entre forma y fondo da como resultado lo grotesco** o conceptos similares**:** tragicómico, esperpéntico. .....

Para finalizar:

El director de escena (régisseur) debe inventar el espectáculo; él es su verdadero autor. El texto es un pretexto para que el director cree un espectáculo. Y aquí se adelantaba y mucho a lo que después serían los planteamientos de Artaud en *El teatro y su doble,* en la búsqueda de lo específicamente teatral.

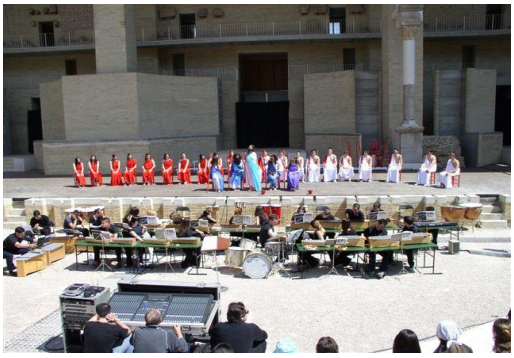
La forma es el fondo (en el teatro no importa el **qué** se hace sino el **cómo**).

D.- Mi comentario a Meyerhold

Conozco la teoría de Meyerhold desde hace mucho. No le hice excesivo caso; pero ahora me he dado cuenta de que montaje tras montaje mis ideas sobre la puesta en escena se han ido acercando más y más a determinados aspectos de su concepción teatral. Y esto se ha acentuado cuando hace unos años empecé sistemáticamente a poner en escena teatro clásico grecolatino con música en directo, compuesta expresamente para la obra (un espectáculo por curso escolar).

..... Cuando empecé a montar teatro clásico, en escenarios clásicos al aire libre (teatros romanos y auditorios o paraninfos, que tienen poco que ver con el teatro a la italiana), recogí la máxima de no repetir los espectáculos – escenografía, vestuario, soluciones corales –. Eso no supuso un obstáculo para que determinadas líneas de actuación fueran asumidas por el grupo.....:

1. Frontalidad del actor: Meyerhold plantea su teatro como si fuera el teatro de títeres, donde los muñecos actúan y hablan casi siempre de cara al público.

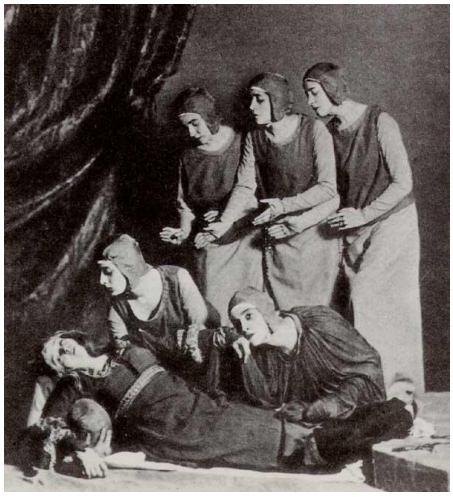


2. Uso del proscenio: En los teatros clásicos romanos, es una parte fundamental porque la "orquestra" clásica circular se ha reducido a la mitad (como en Sagunto o Mérida) o casi ha desaparecido (como en Segóbriga) y no tienes más remedio que actuar en el proscenio (poco profundo y muy ancho)**.** En los teatros donde hay proscenio o corbata delante del telón de boca, ahí sería donde Meyerhold situaría las escenas importantes.

"La aurora" de Emile Verhaeren.

. Concepción del coro: (fotos de Meyerhold en blanco y negro)

Meyerhold es un gran admirador de Goya, de su pintura negra, de los Caprichos y Disparates y lo cita en diversas ocasiones; afirma que el coro no tiene rostro. .



Su concepción visual del espectáculo es fantástica: se inspira en la pintura y en la escultura para resolver el problema de dónde y como colocar a los actores, del mismo modo que lo haría luego Brecht o más en la actualidad Kantor, éste con más motivo, porque además de dramaturgo y director, era pintor.

Secuencia de acciones y texto:

Como ejercicio de ensayo propongo a veces hacer un pase únicamente de las acciones y gestos (sin el texto) para ver qué importancia y peso tienen en la puesta en escena.

Para Meyerhold esto era el ritmo interno, **la parte fundamental del montaje**.

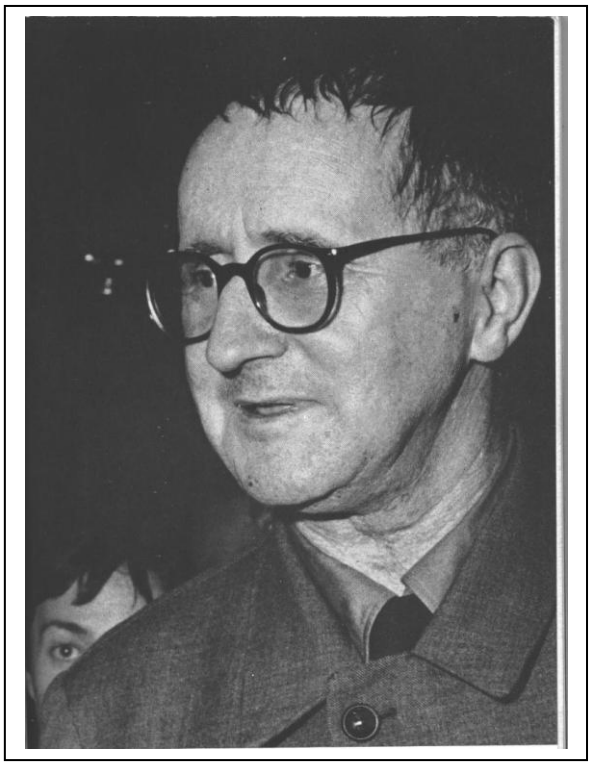
Pero lo más importante consiste en jugar con las distintas posibilidades que ofrece entre ritmo interno (acción) y ritmo externo (texto):

Los gestos acompañan al texto, como ocurre casi siempre en el lenguaje ordinario.

Pero si el gesto es más importante que el texto —Meyerhold dixit—, nos podemos permitir el lujo de aislar el gesto, de ponerlo delante o detrás del texto para que se vea mejor. Si encima ese gesto aislado es no naturalista, todavía destaca más.

No naturalista no significa que no tenga sentido (eso supondría cargarse todo el arte no realista). Es un gesto convencional (**convención consciente),** que se carga de significado por el contexto escénico o por el texto que se recita

1.7. BERTOLT BRECHT



Meyerhold estaba interesado en que no hubiese cuarta pared, ni barreras entre la escena y el patio de butacas, para que el público quedara inmerso en el espectáculo.

A Brecht tampoco le interesaba la cuarta pared (debía estar abierta y no cerrada) pero su objetivo era otro. El espectador, que viene al teatro fundamentalmente a divertirse, debe juzgar lo que sucede en escena y por tanto debe distanciarse de la representación. .

Brecht define el **teatro épico o dialéctico** en contraposición al teatro dramático o aristotélico. [10]

Su propuesta de teatro épico se puede sintetizar en estos puntos:

A. Temática teatro didáctico, teatro dialéctico.....

B. Estructura narrativa.....

C. Relación actor-espectador.....

D. Recursos más frecuentes de extrañamiento o sorpresa: [11]

Es imposible hacer una relación exhaustiva pero los más importantes y conocidos vendrían a ser:

- aparición del narrador, que siempre se dirige al público – los actores cuentan lo que sucede en escena – teatro narrativo –;
- apartes o miradas de confabulación con el público de un personaje que está dialogando con otro;
- canciones – algunas populares, aunque muchas se las componían expresamente para las obras que representaba;
- textos irónicos o burlescos que contrastan con el resto de la escena;
- **focalización de la escena** (dónde debe mirar el público);
- **gestus social** (forma de utilizar el cuerpo, actitud hacia el otro que se manifiesta en la expresión corporal)**;**
- estilización realista-simbólica de los elementos escenográficos – la aprende de Meyerhold, cuyos montajes tiene ocasión de ver en una gira que el director ruso realizó por Alemania –, etc.

Como puede deducirse, la extrañación es el fruto de un cuidadoso y premeditado montaje donde intervienen el dramaturgo, el director, los actores, el escenógrafo, el público y cualquier persona que haya participado en la puesta en escena.

Muchas de las técnicas de extrañamiento suponen una ruptura deliberada de la cuarta pared, no sólo porque el actor se sitúa en posición frontal sino porque lo obligan a actuar de forma no naturalista e incluso a interpelar directamente al público.

E. Mi visión de Brecht

1.- Estructura: No hay desarrollo lineal sino **escenas independientes**:

2.- Relación del actor con el espectador y del actor con el personaje que interpreta.

---

[10] Jacques Desuché: *La técnica teatral de Bertolt Brecht*

[11] Bertolt Brecht: *Breviario de estética teatral*

3. A propósito de la focalización

Uno de los aspectos que más cuidaba Brecht era **la focalización** (punto o zona sobre la que el público debe centrar su atención). La cuestión de dónde debe mirar el público, en qué se debe fijar, no pasó desapercibida para el dramaturgo alemán, toda vez que, según revelan las imágenes de sus cuidadosos montajes, la focalización constituye uno de los elementos distanciadores de mayor fuerza en el espectáculo.

El teatro actual, con toda la tecnología imaginable a su servicio, resuelve la focalización con decenas y decenas de focos que crean zonas, espacios únicos, círculos, figuras de todo tipo, etc., que no tienen otra finalidad que atraer la mirada del espectador hacia ese punto, esa zona, que se convierte así en el **foco de atención.**

Pero Brecht también resolvía la cuestión de otro modo por medio de la composición y situación de los actores . Esto eso es ideal cuando se actúa al aire libre y de día, como en los teatros romanos o en auditorios, o de noche en un escenario con pocos medios de iluminación, en los en los que no se dispone sino de una iluminación general de la escena y poco más.

No está de más recordar que la mayoría de los Talleres de Teatro no se pueden permitir el alquiler de un costoso equipo de iluminación que permita un centenar de cambios – es un ejemplo –, porque eso supondría consumir gran parte de su presupuesto.

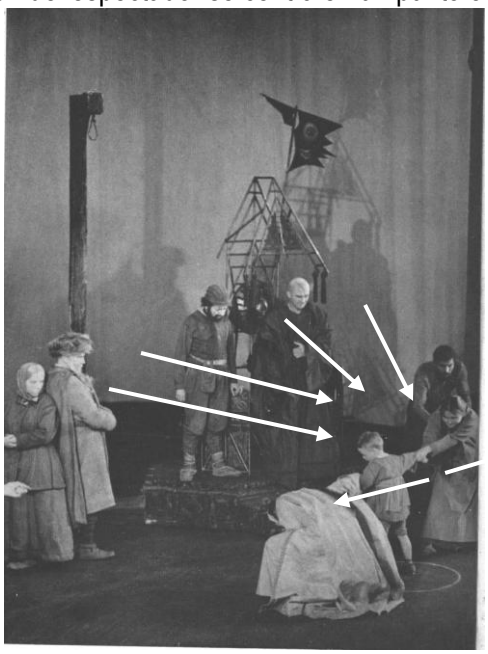
1.- La libertad de la mirada del espectador.

¿Dónde mira el espectador, en qué se fija, qué elemento llama su atención? ¿Cuál es el **foco de atención,** el punto, el personaje, el grupo, la zona de escena **que atrae su mirada?** ¿Por qué, en un momento determinado se mira a un personaje y no al resto, o llama la atención un objeto que desciende de lo alto y no se mira nada más del resto de la escena?

Sin duda el espectador es libre de mirar donde quiera, pero no tanto. Y digo que no tanto, porque el espectáculo se construye también teniendo en cuenta el concepto de **focalización**: punto o zona importante de la escena hacia donde el espectador debe mirar. Pero la dirección escénica, ha organizado la escena para que haya puntos o zonas que sean el centro de atención de esa mirada del espectador

Focalización sin focos de luz específicos o cuando se actúa de día: serie de propuestas de focalización no basada en la iluminación, pues con frecuencia se actúa de día, al aire libre, en auditorios o en teatros grecolatinos o se actúa de noche en teatros convencionales en los que no dispones sino de una iluminación general de la escena y poco más.

2.- Foco único: La atención del espectador se centra en un punto o zona del escenario.

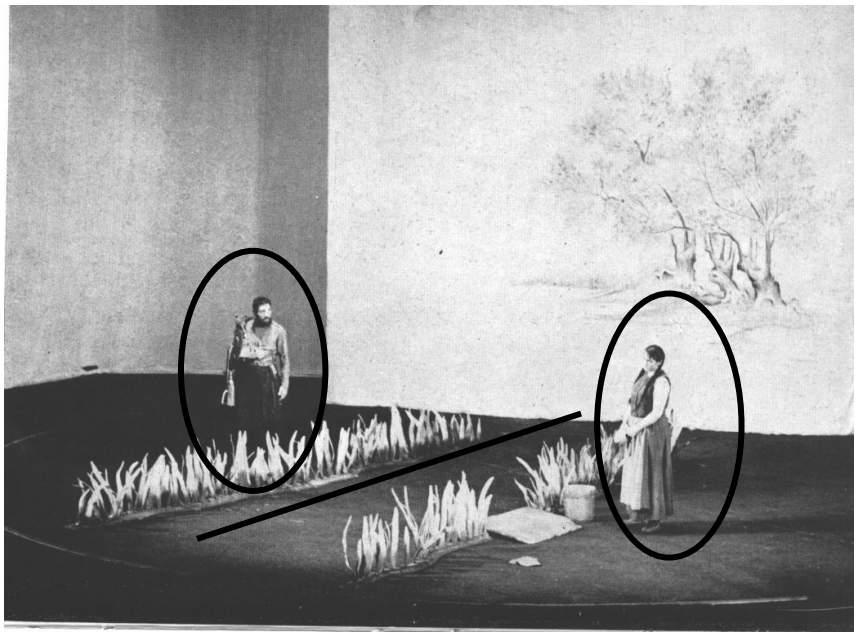


Brecht. ***El círculo de tiza caucasiano***

Como propuestas prácticas para no mantener la escena casi fija, sin que los personajes se muevan, y no pecar de monotonía se podría pensar en:

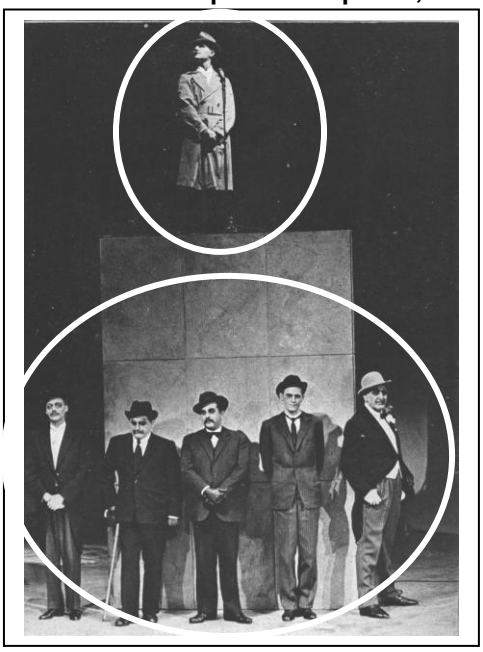
- **que las madres giren en sentido de las agujas del reloj – el niño no debe salirse del círculo y dará el giro sobre su eje –;**
- **que todos los personajes al mismo tiempo miren al público;**
- **que las madres suelten al niño un instante y vuelvan a forcejear tras breves segundos.**

3.- Doble focalización en el mismo plano horizontal



Brecht. ***El círculo de tiza caucasiano***

4.- Doble focalización en dos planos: superior, inferior.



Brecht. La resistible ascensión de Artur Ui

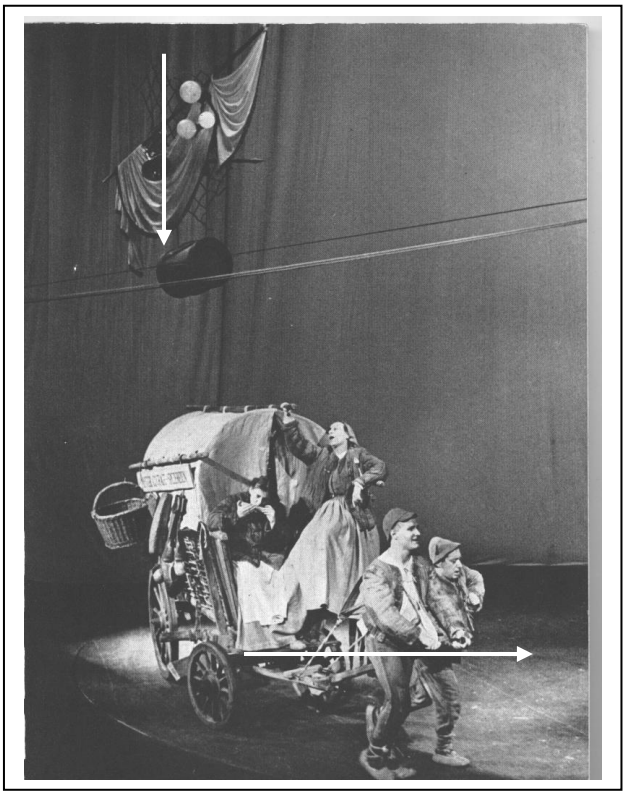
Las variantes para dinamizar esta escena pasan por:

- **Hacer pasear al personaje del pedestal.**
- **Hacer pasear a los personajes del suelo.**
- **Los personajes del suelo gesticulan al mismo tiempo que el personaje de arriba o viceversa**

- **El personaje habla, los del grupo gesticulan o viceversa.**
- **Miradas o gestos entre el personaje y el grupo para llamarse mutuamente la atención.**

Es evidente que las propuestas dependen mucho del texto y de su tono: poético, trágico, de farsa, esperpéntico, humorístico, dramático, paródico etc.

5.- Doble focalización en movimiento.



Brecht. Madre Coraje

.

6.- Doble focalización (punto – zona)

Brecht. ***El círculo de tiza caucasiano***

7. Hacia una teoría de la focalización

..... crear las bases de una teoría de la focalización que se pueda utilizar en determinados momentos de cualquier puesta en escena.

A.- Si sólo hay un personaje en escena, el foco de atención es el personaje, sin necesidad de que haya un foco que lo siga, o sin necesidad de que el personaje esté iluminado y el resto de la escena no lo esté.

Meyerhold en el personaje de Iván en Terrible
Puesta en escena de Stanislavsky

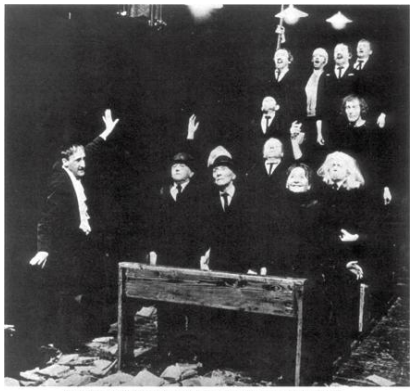
Eugenio Barba: Odin Teatret

B. Un grupo disperso en escena, no focaliza:

La buena persona de Sezuan. La composición escénica te obliga a un pase o mirada general y no puedes focalizar o concentrar la vista en un único punto de la escena. Pero si todos los personajes están quietos y el personaje del círculo desciende por el puente, ese personaje focaliza la atención del espectador.

En un grupo disperso e inmóvil, el personaje que se mueve focaliza (foto1).

C. Si un grupo disperso se concentra en una zona del escenario, focaliza.



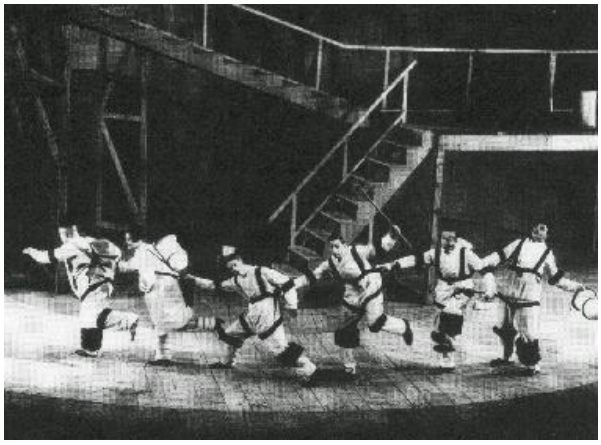
La classe morte, 1975 (*Voies de la création théâtrale*, XI, p. 86)

Kantor. *La clase muerta*

Los personajes dispersos en el aula, en un momento dado van a sus mesas a sentarse y componen una escena fija.

D. Cuando un grupo de personajes avanza hacia el proscenio, focaliza:

Kantor: *¡Que revienten los artistas!*



Meyerhold: *El magnífico cornudo*

E. El personaje elevado, focaliza más que los que están en el plano del suelo.

Kantor: *Wielopole, Wielopole*

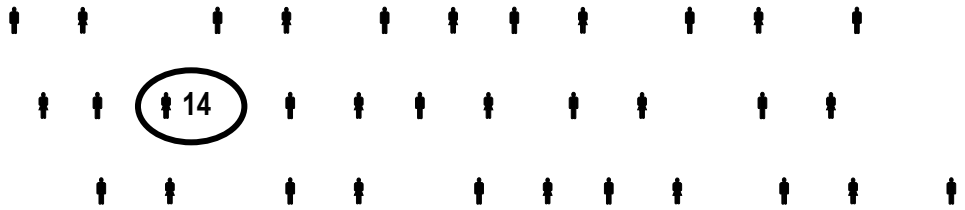
Lisístrata

También en grupo llama la atención el más elevado que en igualdad de acciones focaliza más que el grupo que está en el suelo.

F. Si un personaje es mirado por todos los demás de escena, queda focalizado.

8. Ejercicios y variantes de focalización
(Sobre la base de concentración-dispersión de los elementos)

1.- Uno – muchos (sin separación en escena)
Numerar los componentes del 1 al…..33



1.a. Si todos están quietos y el 14 gesticula ostensiblemente, saluda a alguien del público, se hurga la nariz, se rasca el culo, hace un movimiento gimnástico, el 14 focaliza la mirada del espectador.
1.b. Si de repente todos gesticulan menos el 14, la focalización recae sobre el 14.
1.c. Si cuando el 14 focaliza, el resto de actores se detiene y lo miran, aumenta la focalización del 14.

2.- Series

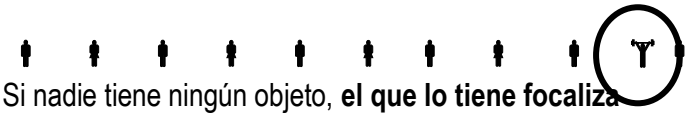
Ocupando el escenario de lado a lado

2.a.

En esta posición, con la misma postura corporal, **no focaliza nadie**.

2.b.

Si uno tiene una **postura corporal diferente, focaliza**

2.c. 

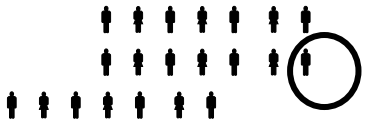
Si nadie tiene ningún objeto, **el que lo tiene focaliza**

2.d.

Si todos llevan guante blanco, **el que lo lleva de otro color focaliza.**
Cualquier elemento del **vestuario** puede utilizarse para focalizar

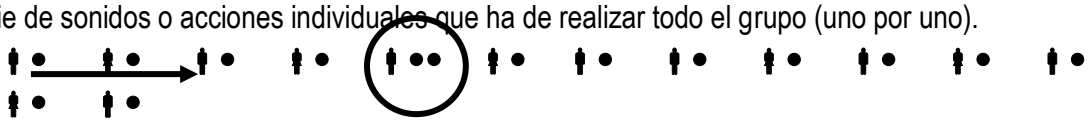
3.- Series en movimiento

3.a.



En un grupo, si todos andan normal, el que anda cojo focaliza y viceversa (si todos van cojos, focaliza el que anda normal). El que hace algo distinto de lo que hacen los demás, **el diferente focaliza.**

3.b. Serie de sonidos o acciones individuales que ha de realizar todo el grupo (uno por uno).



Cada uno realiza una acción, un gesto, un sonido; el siguiente la repite exactamente y así sucesivamente. Pero hay uno que hace la acción más exagerada, más larga, más corta, la hace dos veces, la modifica o la hace al revés. **Se rompe la secuencia, y para bien o para mal, focaliza.**

3.7.5.- Dispersión / Focalización

Sabemos cómo se focaliza en escena sin necesidad de utilizar costosos elementos de iluminación.

..... el número de veces que se puede utilizar durante una obra es ilimitado porque afecta no solo a los aspectos visuales, sino a los sonoros, a los espaciales y a cualquier efecto especial que quiera realizarse.

En teatro coral y de masas viene a ser casi una obligación movilizar al coro, cambiarlo, hacerlo cantar y danzar, si no queremos que el coro sea un pegote para hacer bulto.....,

Este concepto de **concentración** (focalización del grupo o coro) seguido de **dispersión**, le da un dinamismo insospechado a la escena.....

Me reafirmo en el concepto de que el teatro monótono, de soluciones previstas y esperadas por el espectador, es un teatro antibrechtiano y mal hecho.

Muchos espectáculos de circo o de mimo que he podido ver durante cuarenta años de espectador me han parecido más brechtianos, sin pretenderlo, que otros que venían previstos de falsa aureola. Un texto de Brecht no tiene que montarse necesariamente con sus técnicas, pero si uno decide hacerlo, debe ser consecuente, sobre todo si se anuncia como espectáculo brechtiano en cuanto a las técnicas de interpretación y puesta en escena.

1.8.

.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

Boal Augusto. *Teatro del oprimido.* Ed. de la Flor. Buenos Aires 1974

Boal Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular.* Corregido. Buenos Aires 1975

Boal Augusto. *El arco iris del deseo.* Alba Editorial. Barcelona 2004

Boal Augusto. *Juegos para actores y no actores.* Alba Editorial. Barcelona 2002

Brecht B. *Breviario de estética teatral.* Rosa Blindada. Buenos Aires 1957

Cid L. y Nieto R. *Técnica y representación teatrales.* Acento ED Madrid 1998

Cole T. *Actuación (un manual del Método de Stanislavski)* Diana. México 1964, 1967

De Prado David. *´Técnicas creativas y lenguaje total.* Narcea S.A. Madrid 1988

Desuché Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht.* . Barcelona 1968

García L. y Motos T. *Práctica de la expresión corporal.* Ñaque. Ciudad Real 2001

Hethmon Robert. *El método del Actors Studio.* Fundamentos. 1972

Laferrière Georges. *La pedagogía puesta en escena.* Ñaque. Ciudad Real 1997

Grotowski Jerzy. *Hacia un teatro pobre.* Siglo XXI. Madrid 1970

Grotowski Jerzy. Teatro laboratorio. Siglo XXI. Madrid 1970

Macgowan K. y Melnitz W. *La escena viviente. Eudeba. Buenos Aires 1966*

Meyerhold Vsevolod *Teoría teatral.* Fundamentos Madrid (1975...2002)

Motos T. y Tejedo F. *Prácticas de dramatización.* La avispa. Madrid 1999

Motos, Navarro, Palanca, Tejedo *Taller de dramatització teatre.* Bromera 1998

Motos, Navarro, Palanca, Tejedo. *Taller de Teatro.* Octaedro. Barcelona 2001

Tolmacheva Galina. *Creadores del teatro moderno.* Ediunc. Mendoza (Argentina) 1992

Stanislavski Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.* Ed. Quetzal. Buenos Aires 1980

Stanislavski Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Ed. Quetzal. Buenos Aires 1980

Stanislavski Constantín. *El trabajo del actor sobre su papel.* Ed. Quetzal. 1993

Stanislavski Constantín. *La construcción del personaje.* Alianza editorial. (1975...2001)

Nota: He aclarado determinados conceptos con la consulta de estas obras:

Diccionario de teatro (Pavis),

Manual del actor (Stanislavski),

¿Por qué? Trampolín del actor (Layton)

Bertolt Brecht (Chiarini)