



*26 programas audiovisuales pedagógicos sobre  
las artes escénicas,  
divididos en bloques temáticos  
y con sus correspondientes  
guías didácticas*

# D TEATRO 26 CAPÍTULOS

## CLASIFICACIÓN POR BLOQUES TEMÁTICOS

### **Bloque 1: El texto y el autor**

- 1- El texto
- 2- El autor

### **Bloque 2: El lugar de la representación**

- 3- Partes de un teatro
- 4- La escena, el lugar de la representación

### **Bloque 3: La punta del iceberg: el actor y su formación**

- 5- El oficio del actor
- 6- El cuerpo
- 7- El baile
- 8- La voz
- 9- La máscara
- 10-Improvisación
- 11-Clown
- 12-Un método de interpretación
- 13-Teatro épico, otro método de interpretación y puesta en escena. Brecht.

### **Bloque 4: No todos los actores tienen corazón: marionetas y objetos**

- 14-Títeres
- 15-Títeres de
- 16-Objetos

### **Bloque 5: El resto del iceberg: El director y sus colaboradores. La puesta en escena.**

- 17-Dirección escénica
- 18-Maquillaje
- 19-Vestuario
- 20-Escenografía

### **Bloque 6: La representación**

- 21-La Commedia dell'Arte



22-Teatro de verso

23-Monólogo

24-Teatro salvaje. Los herederos de Artaud

25-Teatro visual. Nuevas tendencias

**Bloque 7: La razón de ser: el público**

26-El público

## Prólogo

Con D TEATRO, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través del Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa, presenta una serie de cápsulas audiovisuales monográficas, de 5 minutos de duración, compuesta por imágenes de espectáculos teatrales (o creadas para la ocasión), presentada por el actor Jordi Dauder, y con el soporte testimonial de especialistas de la profesión.

D TEATRO se muestra en un formato ágil, como un concentrado de pinceladas. Es un formato pensado para generar preguntas, para destacar un tema atractivo y, como espectáculo audiovisual, para descubrir momentos mágicos del universo teatral. Para ello se han rescatado de los archivos los espectáculos que podían ilustrar mejor una idea, los más atrevidos en las nuevas tendencias, los más sugerentes en el mundo de la danza, del títere, del musical...

D TEATRO, en fin, desearía ser el inicio de un descubrimiento del mundo teatral y quiere colaborar a la curiosidad y a la formación crítica de futuros espectadores desde una perspectiva plenamente educativa.



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

SECRETARÍA GENERAL  
DE EDUCACIÓN

DIRECCIÓN GENERAL  
DE EDUCACIÓN  
FORMACIÓN PROFESIONAL  
E INNOVACIÓN EDUCATIVA

CENTRO NACIONAL  
DE INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN EDUCATIVA

teatro

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### BLOQUE 1

*El TEXTO Y EL AUTOR*

#### CAPÍTULOS

- 1- El texto
- 2- El autor

## Lección número 1 (materiales de apoyo)

### EL TEXTO

“Un texto teatral puede ser, pues, *un esquema de conflicto con un cierto orden* que incluso se represente sin palabras.”

**Yaqueline Vidal y Enrique Buenaventura, *Apuntes para un método de creación colectiva***

### FORMA DRAMÁTICA

Históricamente, en occidente, el texto dramático ha sido un género literario caracterizado por su FORMA:

- Las indicaciones del autor para la representación o puesta en escena, llamadas *acotaciones* o *didascalias*.
- Los *diálogos* o texto a expresar por los actores. Pueden ser *diálogos entre dos o más personajes*, diálogo del actor con él mismo o *monólogo*; y el *aparte* o diálogo del actor con el público.

También se ha definido como:

Una imitación (**mimesis**) de la vida que muestra unos personajes en un contexto determinado (lugar y época) manteniendo relaciones entre sí (conflicto).

Forma **opuesta a la narración** (en la que se describe a los personajes y se cuentan los sucesos) por su **presentación directa** de la acción.

Al ser un texto literario “inacabado” (para ser “dicho” y no sólo leído) y “abierto” (que se completa con una serie de elementos como la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc.); el concepto de texto dramático ha evolucionado. Hoy es **una parte de** una experiencia artística global: **la representación**.

#### TRADICIONALMENTE

Poema dramático

#### ACTUALIDAD

Espectáculo

Texto escrito

Texto escénico

Obra de un Autor

Obra de Director + Actores

También se diferencia del guión cinematográfico en el que suele haber una detenida descripción de las acciones.

#### DEL TEXTO A LA REPRESENTACIÓN

La HISTORIA DEL TEXTO TEATRAL es un proceso que va del texto literario que el cómico tiene que memorizar a la obra “interpretada” por el director, pasando por el texto escénico que se crea durante la representación.

Hasta el siglo XVI, aunque los textos contuvieran ya señales para la representación, se tiene el concepto de **poema dramático** que el actor aprende.

Al mismo tiempo, tradiciones teatrales como la *Comedia del arte*, reivindican la aportación del actor y su **improvisación**.

Desde principios del **siglo XX** (ARTAUD, CRAIG, MEYERHOLD, GROTOWSKY) se considera que **el teatro** no está en el texto escrito, sino que **se crea en escena**.

El texto deja de ser imprescindible. Se crean espectáculos a partir de textos no literarios, de textos de creación colectiva e incluso sin palabras y sin actores (como *Breath* de Samuel Beckett, basado en cambios de luces y sonidos).

En el **siglo XXI**, se ha recuperado el respeto por **la obra dramática** de autor, pero con la **misma importancia que la puesta en escena**.

## BIBLIOGRAFIA

Aristóteles, *Poética*  
Múltiples ediciones

Olson, E., *Teoría de la comedia*  
Ariel, 1978.

Salvat, R., *El teatro como texto, como espectáculo*  
Montesinos, Barcelona, 1983.



## Lección número 2 (materiales de apoyo)

### EL AUTOR

“El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas.”  
García Lorca (1935)

Autor es el que hace o inventa. Pero **el concepto y la valoración de la autoría dramática han cambiado** según las épocas como se refleja en el uso de la palabra “dramaturgo”.

Antes de su actual acepción (autor de obras dramáticas), se utilizaba para referirse al director artístico de un teatro (LESSING fue “dramaturgo” de un teatro de Hamburgo), que muchas veces adaptaba y refundía textos (BRECHT).

**A la valoración del escritor dramático,**  
se añade hoy la **aportación del director de escena y los actores.**

### VALORACIÓN HISTÓRICA

Cuando el teatro se entiende como literatura dramática, el autor (*poeta dramático*) es el que escribe el texto.

En las épocas en que se privilegia la representación sobre el texto, se valora más a otros participantes del hecho teatral.

Después del período clásico y latino, el poeta dramático pierde su importancia. En la Edad Media el concepto de autoría se diluye. Conocemos a los grandes autores de Grecia (ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, ARISTÓFANES) y a latinos como PLAUTO o TERCENIO (aunque en Roma ya no gozan de gran consideración social y están mal pagados); pero la mayoría de los autores medievales pertenecen al anonimato.

En la *Comedia del arte*, el actor es el principal responsable del mensaje emitido.

A partir del siglo XVII, el autor tiene de nuevo el reconocimiento social y participa en la elaboración de la representación (CORNEILLE, MOLIÈRE).

Desde 1880 hasta 1950, el elemento clave es el director, *autor de la puesta en escena*.

En la segunda mitad del XX, aparece el concepto de la *creación colectiva* del espectáculo, según la cual tiene la misma importancia la labor del autor del texto (si lo hay) que la del grupo cuyos miembros actúan, crean la escenografía, etc.

Aunque el teatro nazca con el actor o sea aquello que sucede entre él y su público (GROTOWSKY); y más allá de la concepción del teatro como un hecho vivo, no puede negarse el **valor de la literatura dramática**.

Hasta llegar a la época moderna en que el espectáculo puede conservarse gracias a la tecnología, el autor y el texto han funcionado además como un medio para la conservación y transmisión del espectáculo. Sin Esquilo, Skahespeare o Goldoni, no sabríamos casi nada del hecho teatral en su época.

## FUNCIONES

También han cambiado a lo largo del tiempo.

El autor ha sido **proveedor de textos**, pero también **actor** (como PLAUTO en la época latina), **director de escena** y **escenógrafo**.

En el XVI, a medida que el teatro se convierte en una carrera hacia el perfeccionamiento escenotécnico, las acotaciones aportan cada vez más indicaciones sobre los requisitos técnicos de la puesta en escena, convirtiéndose a veces en auténticos cuadernos de dirección. CALDERÓN DE LA BARCA en sus *Memorias de apariencias* y LOPE DE VEGA en su *Arte nuevo de hacer comedias* dan instrucciones precisas para la representación.

En la época moderna, Brecht es ejemplo del autor como máximo responsable tanto de la creación del texto dramático como de la puesta en escena.

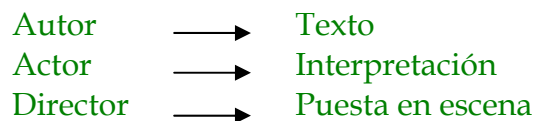
En la actualidad, es frecuente la separación entre autor y director de escena.

## EL AUTOR Y LA PUESTA EN ESCENA

¿Quién es el verdadero creador teatral: el autor o el director? ¿Lo son los dos por igual o el director no es más que un intérprete, con algunas responsabilidades por encima del resto, que coordina todos los demás elementos de la puesta en escena?

A partir de teorías como las de ARTAUD y GROTOWSKY, la utilización del texto original, muy libre en algunos casos (como en los montajes de Calixto Bieito), ha originado controvertidas polémicas, sobre todo cuando se trata de autores clásicos.

Para superar la discusión sobre la autoridad del director y su posible traición al texto, hay que entender que el autor es el primer elemento de un todo:



Si el autor ha creado un texto genial, lo será de una gran obra de la literatura dramática. Pero el autor de un espectáculo teatral es todo un equipo.

### BIBLIOGRAFIA

Alonso de los Santos, L., *La escritura dramática*  
Ed. Castalia. Madrid, 1998.

Lessing, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*  
Publicaciones de l'Institut del Teatre de la Diputació de  
Barcelona, 1987

Szondi, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950)*  
Destino (Col. Ensayos), Barcelona, 1987

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### **BLOQUE 2**

#### *EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN*

#### **CAPÍTULOS**

3- Partes de un teatro

4- La escena, el lugar de la representación

## Lección número 3 (materiales de apoyo)

### PARTES DE UN TEATRO

Nos referimos aquí al **escenario a la italiana**, diferente la escena abierta (teatro griego, teatro isabelino, teatros circulares, plazas, etc.) utilizando como material didáctico una caja teatral, que *Comedians* diseñó precisamente para explicar teatro en las escuelas y como instrumento para realizar talleres teatrales.

El teatro como espacio físico para la representación ha cambiado mucho a lo largo de la historia.

Desde que se convierte en edificio o zona de un edificio destinada a la escenificación, se ha compuesto de una serie de partes que pueden dividirse básicamente en dos:

- 1 - Una zona destinada a la representación o **escenario**.
- 2- Una zona para el **público**.

Cada zona suele dividirse a su vez en otras partes.

**ESCENARIO** El **escenario** es una caja rectangular abierta en su cara frontal (la que da al patio de butacas o zona destinada al público). La abertura del escenario es la **embocadura**, boca o bocaescena.

El escenario se separa del público mediante una cortina llamada **telón de boca**. El espacio situado delante del telón es el **proscenio** o corbata.

La parte del escenario o de la decoración más opuesta a la embocadura y distante de ella es el **foro**. El telón que cubre el fondo del escenario es el **telón de foro**.

El espacio por debajo del piso del escenario es el **foso**. A veces, en el piso del escenario hay una **trampa** u orificio por el que puede entrar o salir el actor.

En los laterales del escenario se sitúan los **bastidores**, armazones de listones de madera de los que se cuelgan los decorados o las telas que dividen el escenario en **cajas** (espacio comprendido entre cada dos bastidores) para la entrada y salida de los actores.

Los laterales de tela que ocupan el lugar de los bastidores y que forman juego con las bambalinas, pero llegando hasta el suelo, son las **piernas** o patas.

En el techo del escenario está el **telar** o **peine** del que cuelgan las varas de las que penden los focos, los telones y las **bambalinas**, unas franjas de tela que tapan las barras de los decorados y de los focos.

Detrás del escenario o de los bastidores suelen estar los **camerinos**, habitaciones donde los actores pueden cambiarse y maquillarse.

El **foso** es la zona entre la primera fila de butacas y el escenario, generalmente por debajo del nivel de la sala, donde se colocan los músicos.

## PUBLICO

En la zona destinada al público se encuentra la **platea** o patio de butacas, frente al escenario.

En algunos teatros, el público puede situarse también en el **anfiteatro** o piso alto por encima de la platea.

En los laterales de la platea o el anfiteatro, puede haber unos espacios separados en forma de balcón que se denominan **palcos**.

## BIBLIOGRAFÍA

López de Guereñu, J., *Decorado y tramoya*  
Ed. Ñaque. Ciudad Real, 1998.

Gómez Valera, J. A., *Historia visual del escenario*  
Ed. La Avispa. Col. Punto de partida, 3. Madrid, 1997

## Lección número 4 (materiales de apoyo)

### LA ESCENA, EL LUGAR DE LA REPRESENTACION

Las primeras manifestaciones teatrales debieron hacerse al aire libre, rodeadas por los espectadores. En algunos casos, como en el antiguo Egipto, delante o en el interior de los templos religiosos.

Casi inmediatamente surge la necesidad de marcar de alguna manera el lugar de la representación y de separarlo del público.

En la antigua India, se utiliza una cortina como fondo de escenario para ocultar a los actores mientras se cambian o esperan.

#### ESCENA ABIERTA Y ESCENA CERRADA

El teatro como edificio para la representación nace en Grecia.

Primero se construyen teatros de madera, después se colocan en la confluencia de dos colinas en cuyas laderas se situaba el auditorio o *theatron* (lugar para ver) donde se coloca el público.

En la parte baja de las colinas está la orquesta, de forma circular, donde se sitúan los actores y el Coro. Al fondo, frente a los espectadores, se alzaba un muro alto tras el que se situaba la *skene* (escena), edificio donde los actores podían cambiar sus máscaras y vestuario y para maquinaria en su parte superior. Entre este muro y la orquesta hay un espacio estrecho denominado proscenio.

El tipo de escenario circular derivado del teatro griego, en el que el público rodea total o parcialmente el lugar de la representación, se conoce como **ESCENA ABIERTA**.

En la Edad Media, el teatro comienza dentro de las iglesias. A medida que se llena de elementos profanos, tiene que salir al exterior. Se representa en los

pórticos de iglesias y catedrales o en carros o tablados en plazas, patios, claustros e incluso cementerios.

Una innovación de la escena medieval es que la representación se lleva a cabo de forma simultánea en espacios escénicos independientes denominados *mansiones*. Cada una de esas mansiones representa un espacio religioso (el Cielo, el Purgatorio, el Infierno) y el público debía recorrerlos para seguir la evolución de la obra.

La escena abierta del teatro griego y medieval tendrá su continuación en el teatro isabelino inglés, en el que la acción transcurre sobre una plataforma situada ante un muro, frente a un patio y rodeada de galerías donde se colocaba el público, pero que también podían utilizar los actores y músicos.

Una vez abandonados los teatros griegos y latinos, la representación no vuelve a situarse en un espacio arquitectónico específico hasta el Renacimiento. En Italia se construyen los primeros teatros con *bocaescena*, abertura frontal única del escenario o marco más o menos rectangular donde transcurre la acción. Este escenario se caracteriza también por el uso del telón y de un fondo pintado siguiendo las leyes de la perspectiva.

El tipo de **ESCENA CERRADA** o a la italiana, en que **la acción se desarrolla frente al público** se convertirá en el tipo de escenario más tradicional.

Las vanguardias teatrales experimentan **nuevos lugares de representación**. Bajo la influencia de la ideología marxista, se convierten en escenarios fábricas, talleres o cervecerías (PISCATOR); con la reivindicación de su carácter lúdico, popular y ritual, el teatro vuelve a la calle.

Se recupera la escena abierta o circular o se ensayan nuevas propuestas para fomentar la participación del público y **romper la "cuarta pared"**.

## UN ESCENARIO, UN PUBLICO

Desde finales del siglo XIX, se considera la influencia del escenario en la transmisión y la recepción del espectáculo.

Cada escena tiene su propio modo de relación con el público y reproduce en parte las estructuras de una determinada sociedad:



## ESCENA CIRCULAR

Ritual

Participación del público

Sociedad democrática, comunitaria

## ESCENA A LA ITALIANA

Ilusionismo

Separación público - espectáculo

Sociedad jerarquizada

### BIBLIOGRAFIA

Gómez Valera, J. A., *Historia visual del escenario*  
Ed. La Avispa. Col. Punto de partida, 3. Madrid, 1997.

Ubersfeld, A., *La escuela del espectador*  
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de  
España, Madrid, 1997.

Oliva, C. / Torres Monreal, F., *Historia básica del arte  
escénico* Cátedra, Madrid, 2000.

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### BLOQUE 3

#### *LA PUNTA DEL ICEBERG: EL ACTOR Y SU FORMACIÓN*

#### **CAPÍTULOS**

- 5- El oficio de actor
- 6- El cuerpo
- 7- El baile
- 8- La voz
- 9- La máscara
- 10- Improvisación
- 11- Clown
- 12- Un método de interpretación
- 13- Teatro épico, otro método de interpretación y puesta en escena.  
Brecht.

## Lección número 5 (materiales de apoyo)

### EL ACTOR

El actor es el responsable, junto con el director, de llevar un texto hacia la verdad expresiva, de devolverlo a la vida. Es un proceso largo, lleno de capas que hay que ir despejando como en una cebolla. Decir un texto encima de un escenario puede hacerlo cualquiera que tenga memoria y algunos tics bien aprendidos, emocionar es otra cosa.

#### EN EL PRINCIPIO FUE EL ACTOR...

Ya fuera con una finalidad religiosa o con objeto de comunicarse, el hombre se convirtió en actor cuando realizó por primera vez una **MÍMESIS** o imitación de la naturaleza o de sus semejantes.

Ya en la Grecia antigua, el actor se convierte en el **PRIMER SIGNIFICANTE ESCÉNICO**, es decir, en un elemento fundamental de la representación teatral:

Texto dramático → **ACTOR** → Público

- El actor es el **INTERMEDIARIO** entre el texto dramático y el público.
- Es, por tanto, el **VEHÍCULO DEL SENTIDO Y EL MENSAJE** dramáticos.

Ser actor implica el aprendizaje de una **TÉCNICA**, y sus herramientas son:

el CUERPO  
la VOZ

## EL OFICIO DE ACTOR...

*“El oficio de comediante es un empleo indigno de un cristiano”*  
**Traité de la Comédie, 1659**

### BREVE HISTORIA DE UN OFICIO

Sentencias como ésta eran frecuentes hasta bien entrado el siglo XVII. El oficio de actor no era bien visto en una época en la que la ética privada de la ortodoxia católica impregnaba todo el espacio de lo público.

Después de este período, el actor comienza a adquirir un cierto estatus social: es el momento de los grandes divos de la escena. Posteriormente, desde finales del siglo XIX, con la aparición de las corrientes naturalistas y las primeras vanguardias, el director de escena somete al actor a la disciplina del sentido global del espectáculo. En las últimas décadas asistimos a un resurgimiento de la figura del actor gracias a géneros como la *performance* o a las experiencias del teatro ritual o antropológico (Eugenio Barba, Richard Schechner, Living Theatre, Peter Brook, etc.). En la actualidad, el tradicional y reñido antagonismo actor/director se ha superado en forma de un *star-system* en el que ambos comparten protagonismo. En este sentido, el *one man show* (espectáculos de tipo unipersonal apoyados en el carisma del intérprete) es un fenómeno habitual de nuestras carteleras: Albert Vidal, Marcelí Antúnez, Pepe Rubianes, El Brujo, Andreu Buenafuente...

### ESCUELAS INTERPRETATIVAS

El actor de nuestros días es heredero de las principales escuelas o tradiciones interpretativas del siglo XX:

**STANISLAVSKY (EL MÉTODO)** → Teatro realista o naturalista  
*Marlon Brando*  
*Laurence Olivier*  
*Montgomery Clift*  
*Robert De Niro*  
*Al Pacino...*

**BRECHT** → Teatro épico - teatro documento  
*Bruno Ganz*

*José Luis Gómez*  
*Feliu Formosa...*

**ARTAUD/GROTOWSKI** → Teatro ritual - expresividad corporal  
*Albert Vidal*  
*Ryszard Cieslak*  
*Leo Bassi...*

#### BIBLIOGRAFIA

Diderot, D., *La paradoja del comediante*  
Múltiples ediciones

Stanislavsky, C., *Un actor se prepara*  
Múltiples ediciones

Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*  
Múltiples ediciones

## Lección número 6 (materiales de apoyo)

### EL CUERPO

*“El cuerpo del hombre es, por su naturaleza misma,  
inadecuado para servir de instrumento a un Arte”*

**Gordon Craig (1911)**

Al margen de compartir o no esta opinión del director de escena y teórico Gordon Craig (1872-1966), la cita nos induce a pensar que el actor debe conocer y educar a su cuerpo para que éste cumpla con su **FUNCIÓN DRAMÁTICA**

### ¿CUÁL ES ESTA FUNCIÓN DRAMÁTICA?

La **DESCRIPCIÓN** de una **SITUACIÓN TEATRAL**  
y de la **ACCIÓN ESCÉNICA** de su **PERSONAJE**

Este proceso de aprendizaje implica una

**TOMA DE CONCIENCIA PROGRESIVA DE LA IMAGEN CORPORAL.**

Ello permitirá al actor hacerse una representación mental de su ser biológico y de su imagen social. De esta forma, el actor habrá conseguido...

el **DOMINIO** del **GESTO**

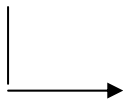
En función de la época histórica y del contexto cultural, podríamos encontrar infinidad de tipologías de gestos teatrales. Sin embargo, podemos agruparlas en dos grandes clases:

## EL GESTO EXPRESIVO

Es la concepción clásica de la gestualidad dramática. es aquella que hace del gesto una manifestación externa de un cierto estado psíquico interno. desde este punto de vista, todos los sentimientos posibles (alegría, tristeza, etc.) tienen una correspondencia a nivel gestual dirigida al espectador.

*Antoine*

*Constantin Stanislavsky*



*Teatro naturalista*

## EL GESTO COMO INSTANCIA AUTÓNOMA

En reacción a la concepción anterior, que se basa en un convencionalismo de lo cotidiano, ciertas tradiciones teatrales utilizan el cuerpo como productor de signos que remiten a las reacciones humanas primitivas. Este uso del gesto pretende descubrir un lenguaje que rechaza lo imitativo y que a menudo adquiere resonancias simbólicas.

*Gordon Craig*

*Meyerhold*

*Antonin Artaud*

*Jerzy Grotowski*

*Bob Wilson*



*Teatro ritual*

*Performance*

*Teatro multimedia*

*Teatro-danza*

*Teatro No japonés*

El cuerpo del actor, por tanto, bascula históricamente entre

### NATURALISMO

El cuerpo es:

- un apoyo a la creación teatral
- un instrumento del sentido psicológico, intelectual o moral del texto



- Función ilustrativa y redundante de la palabra
  - Preponderancia del rostro y las manos

### SIMBOLISMO

El cuerpo es:

- una entidad creadora de signos originales que no remiten a una psicología



- Función icónica, a igual distancia entre el objeto y su simbolización
  - Gestualidad de todo el cuerpo

#### BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A., *El teatro y su doble*  
Múltiples ediciones

Craig, G., *Del arte del teatro*  
Múltiples ediciones

Valentini, V., *Después del teatro modern*  
Publicaciones del Institut del Teatre: Barcelona, 1992



## Lección número 7 (materiales de apoyo)

### EL BAILE

“Entiendo por movimiento el gesto y la danza,  
que son la prosa y la poesía del movimiento”  
**Gordon Craig (1911)**

El teatro nace unido al baile en las primitivas ceremonias rituales celebradas desde el principio de la humanidad.

En Grecia, en el coro, además de recitar, se bailaba. También hay danza en el teatro romano. Los *ludios* o actores llegados de Etruria danzaban al son de una flauta.

El teatro oriental ha mantenido siempre la danza como uno más de sus códigos expresivos.

En cambio, en Occidente, el teatro fue concediendo cada vez más importancia a la palabra en detrimento de cualquier otro medio de expresión.

Durante siglos, el baile sólo participó en el teatro como escenas intercaladas en el espectáculo, que el público sentía como escenas de descanso o de relleno, más o menos artificialmente unidas a la obra. Así sucedía en la *commedia del'arte* o en la *comedia-ballet* francesa del siglo XVI.

La tendencia a separar la danza del teatro se acentúa en los siglos XVIII y XIX con el teatro naturalista y realista.

### RECUPERACIÓN DE LA DANZA COMO ELEMENTO DRAMÁTICO

Desde finales del s. XIX, la **concepción visual** y sensorial del espectáculo (ARTAUD, teatro simbolista) así como la **revalorización de la capacidad expresiva del gesto** y el movimiento (MEYERHOLD, GORDON CRAIG) potencian una

**recuperación del baile** como parte integral del espectáculo teatral.

A partir del siglo XX, el baile es uno más de los lenguajes escénicos.

Actualmente, las fronteras entre el teatro y la danza se confunden. Existe una concepción interdisciplinar del espectáculo teatral (teatro-danza o danza-teatro según predomine uno u otro en escena) e incluso multimedia (con utilización de imágenes grabadas).

## UNA FORMA DE INTERPRETACION TEATRAL

Cuando se acepta que el movimiento es una acción significativa en sí misma, el baile deja de ser considerado un mero espectáculo visual y se entiende como una de las formas de la interpretación.

Del mismo modo que ha cambiado la relación entre el baile y el teatro, ha variado también la de los elementos que intervienen en la danza: el cuerpo del bailarín, la técnica, la música.

### *Expresividad corporal*

El bailarín es un actor que utiliza su cuerpo como instrumento de comunicación.

El actor completo debe conocer la técnica de la danza para ejercitar e investigar en la capacidad expresiva de su cuerpo y utilizarla en su interpretación.

### *Valor de la técnica*

Deja de ser un fin para convertirse en un medio.

La técnica entrena el cuerpo y lo protege de lesiones, pero sobre todo debe aportar posibilidades para una comunicación más eficaz.

No se valora tanto el virtuosismo acrobático como el desarrollo de la capacidad del bailarín para expresar y sugerir.

### *Música*

No es un simple acompañamiento.

Su relación con el movimiento corporal (de armonía, de oposición, de juego y experimentación) es también un recurso expresivo.

## BIBLIOGRAFIA

Craig, G., *Del arte del teatro*  
Múltiples ediciones

Pavis, P., *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* Paidós. Barcelona, 2000.

Alonso, Alicia, “*Danza e interpretación teatral*”  
ADE Teatro, Revista de la Asoc. de Directores de Escena de  
España, nº 87 Sept.- Oct. 2001.

## Lección número 8 (materiales de apoyo)

### LA VOZ

*“La voz es la erótica del lenguaje”*  
**Roland Barthes (1973)**

La voz es la principal herramienta corporal del actor. En clase se puede experimentar con la voz para aprender como la utilizan los actores: proyectar la voz para que la oiga sólo la primera fila. Proyectar la voz hacia las últimas filas, posiciones corporales, uso de las cajas de resonancia del cráneo...



La voz es el **punto de encuentro** entre **el cuerpo y el lenguaje**. A través de ella, el actor pone la palabra en acción.

Como en el caso del cuerpo, la voz presenta una serie de CUALIDADES NATURALES:

- timbre o textura
  - elevación
  - potencia

La educación de estos aspectos materiales permite al actor modular...

- el ritmo
- la entonación
- la acentuación

O, lo que es lo mismo, la PROSODIA O CUALIDAD DE PRONUNCIACIÓN.

El dominio de estos factores es fundamental para fijar el

### SENTIDO GLOBAL DEL TEXTO DRAMÁTICO

Por ejemplo, el ritmo de la declamación define el *TEMPO* de la representación, es decir, la forma en que se nos presentan los acontecimientos dramáticos. Este es uno de los elementos más sensibles de la percepción del espectáculo.

Cada género teatral tiene un ritmo propio: la comedia tiene un ritmo más vivo que la tragedia.

## TIPOS DE DICCIÓN EN LA INTERPRETACION

Como sucedía en el caso del cuerpo, el USO DE LA VOZ se orienta hacia dos polos estéticos:

### LA DICCIÓN NATURALISTA

La voz del actor imita el discurso propio de la vida cotidiana.

*Teatro realista*

*Teatro naturalista*

### LA DICCIÓN ARTIFICIAL

La oralidad se distancia del modelo anterior para buscar otros registros expresivos a través de múltiples recursos enfáticos y retóricos. Lo hablado o lo vocalizado pasa a ser un material dramático independiente y cargado de otros sentidos.

*Performance*

*Teatro multimedia*

*Teatro-danza*

*Teatro musical*

## BIBLIOGRAFÍA

Meyerhold, V., *Textos teóricos*  
Alberto Corazón Editor: Madrid, 1972

Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*  
Siglo XXI: Buenos Aires, 1974

## Lección número 9 (materiales de apoyo)

### LA MÁSCARA

“Todo espíritu profundo necesita una máscara”  
Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

Desde los ritos dionisiacos preteatrales, los actores griegos se cubrían la cara con máscaras o embadurnándose con barro o azafrán.

Las enormes máscaras griegas servían para:

- tipificar al personaje
- permitir que un actor pudiera interpretar a varios personajes
- hacerlo más visible, aumentando el sobrecogimiento del público (catarsis), sobre todo en la tragedia, donde los personajes nobles utilizaban también unos zancos (coturnos) para sobresalir del coro.

#### CUBRIR PARA DESCUBRIR

El uso de la máscara proviene del carácter sagrado de los orígenes del teatro.

Al revestirse de elementos no habituales (la máscara, el maquillaje), el hombre esconde su aspecto externo conocido y muestra otros aspectos ocultos en su interior (una presencia sobrehumana, universal).

El paso siguiente es que sea el elemento que transforme al actor en personaje.

Con la máscara desaparecen con los rasgos del actor y se dejan ver sólo los del personaje. Al cubrir al actor, se descubre al personaje (un tipo de personaje).

Con la reateatralización (percepción de la escena como lugar lúdico y artificial) y la promoción de la expresión corporal, el teatro occidental contemporáneo ha recuperado el uso de la máscara.

#### FUNCIONES DE LA MÁSCARA

##### A. Disfraz:

Permite observar a cubierto de las miradas. Libera las identidades y las prohibiciones.

### B. Neutralización de la mímica

Al ocultar la expresividad del rostro, **fuerza el dominio de la gestualidad.**

### C. No-ilusión y distanciaci3n

Desrealiza al personaje, introduciendo un cuerpo extraño en la identificaci3n del espectador con el actor (BRECHT, B. BESSON)

### D. Estilizaci3n y amplificaci3n

Deforma la fisonomía humana transformándola en caricatura (en la Comedia del arte remarca el carácter grotesco de personajes como Arlequín o Pantal3n) o estilizándola.

## PROLONGACIONES DE LA MÁSCARA

Actualmente no se limita al rostro, sino que est3 estrechamente relacionada con la mímica, la apariencia global del actor y la plástica escénica.

- El **maquillaje y el trabajo con los músculos faciales inmovilizados** en una expresi3n fija, fabrican una máscara sin objeto exterior. (GROTOWSKY, CRAIG, KANTOR)
- La máscara **sobrepasa el rostro** y forma una plástica animada. El actor aparece casi como una escultura o una marioneta (*Bread and Puppet*, Comediants)

### BIBLIOGRAFIA

Ubersfeld, A., *La escuela del espectador*  
Publicaciones de la Asociaci3n de Directores de Escena de  
España, Madrid, 1997.

Bell, J., *Puppets, masks and performing objects*  
MIT Press. Cambridge, 2001.

Fo, D., *Manual mínimo del actor*  
Col. Skene, 13. Ed. Hiru. Hondarribia, 1998.

González, J. M<sup>a</sup>/Passans, J., *Construcci3n de màscares. 28  
màscares: caretes, carotes i antifaços*, Ed. Guix. Barcelona, 1986.

## Lección número 10 (materiales de apoyo)

### IMPROVISACIÓN

La improvisación teatral es una **técnica de actuación** donde el actor representa sin ensayos previos y sin memorizar un texto.

La improvisación se entiende como una **herramienta de creación** teatral en la que el actor es el autor de un texto escénico (no literario) y como uno de los ejercicios básicos de la **formación actoral**.

#### FORMA DE CREACIÓN TEATRAL

Es de suponer que los **primeros espectáculos teatrales** nacieran de la improvisación.

El uso de esta técnica en la creación de espectáculos florece al máximo con la Comedia del Arte, también conocida como *Commedia all'improvviso* (que utiliza la improvisación).

En la **Comedia del Arte**, los actores improvisan a partir de un cañamazo (un guión sin diálogo, con la sucesión de las diferentes escenas y situaciones) más o menos aprendido, apoyándose en unos personajes fijos. Estos esquemas se escribían en unas hojitas que se colocaban entre bambalinas para que los actores pudieran consultarlas y recordar las frases clave en que tenían que apoyar su improvisación.

Varias **formas teatrales** de la escena moderna **relacionadas con la Comedia del Arte** (creación colectiva y reivindicación del elemento visual y gestual) mantienen el poder de la improvisación como fórmula para una creación teatral viva, única e irrepetible:

*Clowns*  
*ARTAUD*  
*GROTOWSKY*  
*Living Theatre*  
*Théâtre du Soleil*  
*Teatro "salvaje" (no académico)*

La reivindicación de la improvisación se relaciona también con la moderna recuperación del carácter ritual y lúdico del hecho teatral.



La improvisación juega un papel muy importante en el trabajo de grupos teatrales con espectáculos con una gran interacción con el público (*Comediants, La fura dels baus*) y con personajes muy tipificados (*La Cubana*).

## EJERCICIO PARA ACTORES

Para varias escuelas interpretativas (ARTAUD, STANISLAVSKY, MEYERHOLD, CRAIG, LEE STARSBERG) la improvisación es una

**técnica básica de la preparación del actor.**

Permite al actor desarrollar su imaginación, emotividad, flexibilidad, etc.

STANISLAVSKY la utiliza cuando defiende el valor de la acción física sobre la investigación psicológica. Una vez leído el texto, antes de memorizarlo, los actores intentarán improvisar las acciones y los gestos que creen que utilizaría su personaje. Dominar las acciones del personaje permite imaginar sus emociones.

Para STRASBERG, permite desarrollar la espontaneidad necesaria para crear en cada interpretación «la ilusión de la primera vez».

En 1977, Robert Gravel crea el juego del *match* de improvisación un espectáculo y ejercicio en el que dos equipos de actores se enfrentan dentro de un cuadrilátero (el escenario). El árbitro sortea los sucesivos temas, controla el buen desarrollo del juego y, si es necesario, sanciona las faltas de los jugadores. Los actores improvisan las situaciones encomendadas al calor de la acción. Al final de cada confrontación el público vota y adjudica el punto a un equipo o a otro.

### BIBLIOGRAFÍA

Meyerhold, V., *Textos teóricos*  
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España,  
Madrid, 1992  
Craig, G., *El arte del teatro*  
Múltiples ediciones

Stanislavsky, *La construcción del personaje*  
Múltiples ediciones

Strasberg, L., *Un sueño de pasión (el desarrollo del método)*  
Ed. Icaria, BCN, 1990 (1987)

Vío, Koldobika Gotzon, *Explorando el match de improvisación*  
Ed. Ñaque. Ciudad Real, 1996.

## Lección número 11 (materiales de apoyo)

### CLOWN

“Ser payaso es un estado del espíritu, pero también un oficio.”

**Pierre Etaix y Annie Fratellin**

“El actor inventa o interpreta un personaje, mientras que el payaso inventa y encarna el suyo propio.”

**Roberto Benigni**

#### DEL BUFÓN AL CLOWN

El clown es un personaje teatral con orígenes en los antiguos *bufones* (a menudo enanos o jorobados), que actuaban para divertir al rey y su corte. Como no se les tomaba en serio, eran los únicos personajes autorizados a expresarse libremente sobre las normas sociales y la autoridad.

Su existencia está documentada desde antes de Cristo y en casi todas las culturas. En algunas tribus americanas, tenían además un importante rol social y religioso y se les consideraba sagrados.

La figura del bufón se continúa en los personajes de los criados de la *Commedia dell'arte* y en la *Pantomima Inglesa* donde aparecen personajes nuevos que asumirán el papel de víctimas idiotas de Arlequín, entre ellos el clown de cara blanca.

A finales del XIX aparece el primer clown mujer y Joseph Grimald eleva el personaje del clown de cara blanca al papel protagonista.

#### LAS DOS CARAS DEL CLOWN

Los tipos de clown moderno son dos:

- El llamado **Augusto** es **ingenuo** y todo le sale mal.
- Su contrapunto es el **clown de cara blanca**, elegante y serio, que representa a **la autoridad**.

El Augusto siempre arruina el numero que trata de hacer el clown de cara blanca y acaba perseguido por éste.

En su origen el clown era multidisciplinar, además de payaso solía ser acrobata, músico, malabarista, etc... Actualmente se ha especializado más en la parte cómica. Además se han mezclado las características del clown y el bufón. El clown no tiene porque ser específicamente bonachón y torpe, puede ser inteligente e incluso un poco cínico.

## MÁS QUE UN PERSONAJE

La principal diferencia del clown frente a otros personajes cómicos es que

**no se considera sólo un actor interpretando un personaje**

Es un actor que muestra el payaso que existe dentro de sí mismo pero que está latente en todas las personas. El maquillaje, el disfraz y las muecas son accesorios que ayudan a descubrir a ese personaje que se lleva dentro.

Se define como un creador, un **provocador de emociones y sentimientos** (especialmente de la risa). Hace reír con su peculiar visión del mundo y sus intentos de posarse por encima de sus fracasos.

**Representa el niño que todos llevamos dentro**, que no tiene tabúes y que disfruta jugando.

Características que acercan al clown a la infancia:

- La principal motivación del clown es *ser amado* por el público.
- *Desea integrarse* e intenta parecerse a la gente “adulta y normal”, pues cree que así lo aceptarían y lo amarían.
- Son *espontáneos* y no tienen sentido del ridículo.
- Son muy *expresivos*.
- Son tremendamente *curiosos* y tienen una gran *capacidad de asombro*.

Algunos de los *gags* clásicos del clown (como el de los globos que se escapan al querer cogerlos del suelo) son acciones que los niños realizan espontáneamente.

### BIBLIOGRAFIA

Jara, J., *El clown, un navegante de emociones*  
Proexdra. Sevilla, 2000.

Fo, D., *Manual mínimo del actor*

Col. Skene, 13. Ed. Hiru. Hondarribia, 1998.

*El libro de oro de los payasos: los más famosos y divertidos sketches de circo*, Selección Edgar Ceballos. Escenología. México DF, 1999.

## Lección número 12 (materiales de apoyo)

# UN MÉTODO DE INTERPRETACIÓN

“así el representante, si no siente  
las pasiones del amor, es imposible  
que pueda, gran señor, representarlas”

Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, S. XVII

Todos somos capaces de hacer y decir las cosas de verdad... cuando no interpretamos. Los actores tienen que expresar emociones que en realidad no sienten, de ahí la necesidad de un método para que esta expresión resulte creíble.

Diferentes dramaturgos (Shakespeare, Lope de Vega, Goethe), pensadores (Diderot o Lessing en el siglo XVIII) e incluso actores (como el francés Talma, fin. S. XVIII y principios del XIX) expresaron sus ideas sobre la interpretación, advirtiendo sobre los excesos y los errores en la dicción o los gestos. A finales del XIX se descubre la importancia de la expresión corporal y la posible relación entre los sentimientos y sus manifestaciones corporales habituales.

Aunque no llegó a formular el sistema de una manera completa, el ruso CONSTANTIN STANISLAVSKY (1836-1938) es

el primero en plantearse una **formación sistematizada** del actor.

El método de Stanislavsky se inserta en la corriente naturalista que

busca ofrecer en el escenario una **sensación de realidad**.

## UNA ACTUACIÓN MÁS AUTÉNTICA

Stanislavsky define la convención tradicional de la actuación (basada en clichés y en la imitación de la expresión emotiva) como “el arte de la representación”, proponiendo a cambio un “**arte de la vivencia**”.

Frente a la interpretación tradicional, que buscaba el protagonismo y el efectismo para impresionar al público, el método quiere que el actor se concentre en

buscar la **lógica del personaje**  
y la **comunicación** necesaria y “auténtica” **con el resto de actores.**

Para expresar emociones de forma auténtica, el actor tiene que trabajar

**sobre sí mismo (técnica actoral)**  
**sobre el papel (su personaje).**

La *técnica actoral* se compone de

TRABAJO PSICOLÓGICO (investigación de las emociones, circunstancias y objetivos del personaje)

TÉCNICA EXTERNA (preparación de los instrumentos expresivos del actor: relajación muscular, expresión corporal, dominio de la voz, etc.)

Los personajes experimentan unos sentimientos determinados según su situación, sus objetivos y su relación con los demás personajes. El actor, ayudado por el director, debe **reconstruir los impulsos vitales** que mueven a su personaje.

Cuando el actor no encuentre alguna emoción que tiene que revivir, puede recurrir a la **memoria emotiva** y evocar una emoción personal, un recuerdo que le lleve a sentir algo parecido a lo que debe expresar el personaje.

## HERENCIA DEL MÉTODO

Las teorías de Stanislavsky se han mantenido en Europa y en Estados Unidos (es famosa la adaptación del método para la interpretación cinematográfica de Lee Strasberg y su escuela *Actor's Studio*).

Al final de su vida, a partir de las críticas de Meyerhold y Vajtángov (partidarios de una interpretación antinaturalista), Stanislavsky se cuestiona muchas de sus teorías. Finalmente, se plantea la

**construcción del personaje desde la acción física,**

Colocándose en una pose adecuada o a partir de unas acciones determinadas, el actor puede intensificar y profundizar en la vivencia de un sentimiento o una emoción.

Las principales **aportaciones del método** de Stanislavsky, independientemente de las distintas interpretaciones posteriores podrían esquematizarse como:

El trabajo del actor no puede basarse en la intuición, sino en la **técnica**

El actor crea al personaje a través del **análisis de las acciones del texto**

BIBLIOGRAFIA:

Stanislavsky, C., *La construcción del personaje*  
Alianza, Madrid, 1975

Simó, R., *Stanislavsky. La técnica del actor*  
Materiales pedagógicos del Institut del teatre, Barcelona, 1981

Ósipovna Knébel, M, *El último Stanislavsky*  
Fundamentos, Madrid, 1996

## Lección número 13 (materiales de apoyo)

# TEATRO ÉPICO, OTRO MÉTODO DE INTERPRETACIÓN Y PUESTA EN ESCENA. BRECHT

El teatro épico surge en Alemania en los años veinte. Primero con Erwin Piscator (1836 - 1966) y después con Bertolt Brecht (1898-1956).

Para Brecht el teatro consiste en representar acontecimientos humanos para divertir, pero hay que hacerlo de acuerdo al momento histórico, por lo que necesita una forma de interpretación y puesta en escena, capaces de captar los nuevos conflictos del hombre en el mundo.

Escribe *Madre Coraje* (el drama de una mujer que encuentra en la guerra un medio para conseguir fortuna al mismo tiempo que para perder a sus hijos) en 1939, en pleno apogeo del nazismo.

El teatro de planteamientos aristotélicos (FORMAS DRAMÁTICAS) presenta la sociedad como algo inmutable. Muestra una acción que parezca real para emocionar al público.

Brecht cree que el espectador sí puede influir sobre los principios sociales, por lo que, en lugar de limitarse a reproducir situaciones, **el teatro debe descubrir** aspectos de la realidad **para provocar la reflexión** en el espectador.

Las FORMAS ÉPICAS buscan **relatar la acción** de forma que, aunque el público se emocione, sea consciente de que asiste a una ficción y pueda adoptar una postura crítica respecto al contenido de la representación.

### FORMAS DRAMÁTICAS

Se **actúa**  
Se envuelve al **espectador** en la acción  
Se **absorbe** su actividad  
Se le hace experimentar **sentimientos**  
**Sugestión**  
El espectador **simpatiza**  
La **tensión** aparece **desde el principio**  
La **acción** es **creciente**  
El pensar determina el ser

### FORMAS ÉPICAS

Se **narra**  
Se hace del espectador un **observador**  
Se **despierta** su actividad  
Se le obliga a adoptar **decisiones**  
**Argumento**  
El espectador **estudia**  
La **tensión** está **en todo el desarrollo**  
La **acción** es **oscilante**  
El ser social determina el pensar

Para favorecer la reflexión se utilizan técnicas para “distanciar” de la representación tanto al espectador como al intérprete.

## REPRESENTACIÓN DISTANCIADORA

El “**extrañamiento**” (concepto inventado por Brecht) significa mostrar algo conocido de una forma para que llame la atención hacia la idea o la emoción que expresa.

El teatro épico muestra situaciones conocidas pero utiliza una serie de elementos para **romper la ilusión teatral** y recordar al público que está viendo una ficción.

Para convertir ciertas escenas en algo extraño al mundo de lo cotidiano y lo evidente:

Se recurre a la **música**, la **iluminación**, **proyecciones**, etc.

Se interrumpen los diálogos de los personajes con **discursos al público**.

Se hacen los **cambios de escenografía ante los ojos del público**.

## INTERPRETACION DISTANCIADORA

El actor también mantiene una actitud distanciada de su personaje, que llega al público como alguien lejano, “extrañado”. Para evitar su identificación con el personaje y que el público se identifique con el personaje, el actor se sirve de recursos como:

**Máscaras** (como en el teatro antiguo y medieval).

Una **interpretación gestual**, “mostrativa”. Por ejemplo el gesto intencionadamente grande de la Madre Coraje cuando niega reconocer el cadáver de su propio hijo o su grito sordo al oír los disparos de la ejecución (Lo obvio, lo naturalista, sería gritar o disimular).

**Hablar en tercera persona** de su personaje (“Ella está sentada”).

**Explicar las acciones que realiza** su personaje. (“Yo digo...”)



## BIBLIOGRAFIA

Aristóteles, *Poética*  
Múltiples ediciones

Brecht, B., *Pequeño Organon teatral*  
*Primer acto*, nº 86.

Brecht, B., *Escritos sobre teatro*  
Buenos Aires, 1970.

Thomson, P. y Sacks, G., *Introducción a Brecht*  
Akal. Akal universitaria, 202. Madrid, Akal, 1998.

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### **BLOQUE 4**

### *NO TODOS LOS ACTORES TIENEN CORAZÓN: MARIONETAS Y OBJETOS*

#### **CAPÍTULOS**

14- Títeres

15- Títeres de

16- Objetos

## Lección número 14 (materiales de apoyo)

### TÍTERES

El teatro con muñecos existe desde tiempos remotos en todo el mundo.

El titiritero es **un actor que se expresa a través de sus muñecos**, a los que da vida con el movimiento y, a veces, la voz.

Desde 1972 se acepta como teatro de títeres todo teatro realizado con figuras y objetos, y surge un afán de experimentación con este tipo de teatro destacando:

El **abandono de la tradicional posición oculta del manipulador** hasta llegar a la creación de espectáculos con actores y muñecos.

La **recuperación del público adulto** para este tipo de espectáculo.

Como en cualquier otra forma teatral, en el teatro de títeres también juegan un importante papel elementos como la música, la iluminación, los decorados, etc.

### PERSONAJES

Una de las características que definen al títere es que es **un personaje** que deja de pertenecer a su creador original y pasa a ser **popular**.

Como la Comedia del arte, con la que se relaciona, el teatro de títeres ha creado a lo largo de su historia una serie de personajes característicos.

#### *Punch*

Reconocible por su enorme nariz aguileña, pintada de rojo intenso (como las mejillas y la barbilla). Barbilla prominente; inmensa y deforme joroba. Suele llevar un bastón (que utiliza muy a menudo).

Si habla, su voz resuena peculiarmente gracias a una lengüeta o *swazzle*, por lo que su diálogo suele reducirse a pocas y breves frases.

También su comportamiento es peculiar; es un malvado a quien su mujer (*Judy*) le confía a un niño. Cansado de oírlo llorar, *Punch* mata al niño, después a su mujer y a otros personajes de la historia como el verdugo.

Las primeras figuras de Punch eran marionetas. Más tarde se convirtió en títere de guante y personaje principal de su historia.

Se cree que comenzó a utilizarse como interludio cómico en obras serias. En origen, es una adaptación de un personaje de la *Commedia dell'arte*, *Pulcinella*. Punch es una abreviación de *Punchinello*, uno de sus diversos nombres. La primera noticia escrita de representaciones de Punch es de 1668. En el siglo XVIII se incorporó el personaje de Judy.

Fue tradicional durante bastante tiempo que en la historia de Punch se hiciera intervenir igualmente un perro, vivo, llamado por lo común *Toby*.

### *Guignol*

Es el títere francés por antonomasia. Siempre ha sido un títere de guante. Aparece en Lyon hacia 1800; es más joven, pero logró tanta fama que hoy "guiñol" es sinónimo de títere en muchas partes. Lo creó Laurent Mourguet, un dentista.

### *Don Cristobal de Cachiporra*

Es la versión hispana de Pulichinella y Guiñol.

## ¿JUEGO DE NIÑOS?

Durante mucho tiempo el teatro de títeres se ha considerado un entretenimiento infantil e incluso un juego para niños. Sin embargo, los títeres nacieron como **espectáculo para todas las edades**.

En la India, en sus orígenes, el teatro de sombras reproduce a los dioses y héroes de la tradición épica clásica (el *Mahabharata* y el *Ramayana*).

En China, los títeres y el teatro humano (ópera china) se han influido mutuamente desde siempre. En Taiwan los espectáculos de marionetas se realizan para propósitos más bien religiosos que enteramente de entretenimiento (para ahuyentar a los malos espíritus o para agradecer a los dioses).

En España, Lorca escribe obras para guiñol como *El Retablo de Don Cristobal*. Desde 1995, las noticias del guiñol televisivo con su sátira política moderna han alcanzado un importante éxito entre el público adulto.



SECRETARÍA GENERAL  
DE EDUCACIÓN  
  
DIRECCIÓN GENERAL  
DE EDUCACIÓN  
FORMACIÓN PROFESIONAL  
E INNOVACIÓN EDUCATIVA  
  
CENTRO NACIONAL  
DE INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN EDUCATIVA



El teatro de títeres es un arte de representación para todos los públicos, con un gran atractivo audiovisual y apto para temáticas muy variadas (religión, sátira política, cuentos).

## Lección número 15 (materiales de apoyo)

### TÍTERES DE

Existen muchos tipos de títeres:

- el teatro *de sombras* oriental realizado con figuras recortadas
- el títere *de guante*
- las *marionetas* (títeres movidos por hilos)
- los títeres *de varilla* (muñecos montados sobre varas verticales que se desplazan por unas guías colocadas en el suelo del escenario)
- simplemente muñecos *pintados en las manos* del titiritero

El títere se diferencia de la escultura (objeto creado por el hombre con apariencia de vida humana o animal) en que tiene **apariencia de vida auténtica**.

Crear un títere consiste en inventar un personaje en el que convergen:

**vida humana** (la del manipulador)  
y una **máquina** (el títere)

FORMAS de crear títeres:

- A partir de un *objeto cotidiano* al que se le cambia el uso (haciendo hablar y moverse a un monedero)
- Trabajando un *material en bruto* (como el papel)
- A través de *elementos* como varillas, hilos.
- *Manipulando directamente* un muñeco (como en el teatro de Bunraku japonés).

## BIBLIOGRAFIA

Badiou, M, *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*  
Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona,  
Barcelona, 1988

*Ezequiel Vigués, "Didó", Teatre de Putxinel.lis*  
Monografies del Teatre 2 - Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions  
62, Barcelona, 1975

Angoloti, C., *Cómic, títeres y teatro de sombras. Tres fórmulas plásticas  
para contar historias.* Ediciones de la Torre. Madrid, 1990.

Artiles, F., *Títeres; historia, teoría y tradición*  
Ed. Teatro Arbolé. Zaragoza, 1998.

## Lección número 16 (materiales de apoyo)

### OBJETOS

Desde la antigüedad se ha utilizado muñecos para hacer teatro, pero en el siglo XX la renovación teatral desarrolla un **nuevo juego escénico con objetos** claramente ligado con las artes plásticas.

Se entiende por TEATRO OBJETUAL aquel en el que los objetos no interesan ya por su valor escénico-decorativo ni por su juego retórico-simbólico tradicional.

Por ejemplo, algunos creadores afirman que pueden crear una dramaturgia con una pastilla efervescente que acaba suicidándose en un vaso de agua.

En determinados espectáculos de vanguardia, los objetos:

- pueden verse **desviados de sus usos habituales** (como hicieron dadaístas y surrealistas)
- se les puede dotar de un **estatuto de personajes o de auxiliares** de los personajes.
- **son autodinámicos**, se metamorfosean, pueden acosar al personaje encarnado por el actor.

Los objetos recogen la memoria y se impregnan de la vida de las personas que los utilizan. Este hecho hace posible la comunicación de los objetos con el creador y el espectador

El trabajo con objetos permite al artista:

- **Descubrirse** en ellos
- **Elaborar la propia vida del objeto** y lo convierte en títere (un ser teatral con una historia que ser contada).
- Los objetos **expresan conceptos que no sabemos decir con palabras** (como los objetos mágicos de BOB WILSON)



## COSIFICACION DEL SER HUMANO

La nueva presencia de los objetos en el escenario tiene que ver con una **reflexión sobre la cosificación humana en la era industrial** (recogida por el futurista MAIAKOSKI en su parábola *La rebelión de los objetos*).

Autores como BECKETT o ARRABAL han escrito piezas en que los objetos mantienen un comportamiento sádico con los actores.

Esta denuncia de la cosificación mantiene su vigencia en la actual era de la “informatización”.

## TEATRO VISUAL

El uso de objetos en el escenario también se relaciona con el auge del teatro visual, la reivindicación de la comedia del arte, la pantomima, los títeres y el aspecto festivo de la representación teatral.

En este caso se valora sobre todo la **plástica de los objetos** y sus **posibilidades lúdicas** (*Comediants, Joan Baixas*).

En espectáculos como *Plou i Fa Sol* (Llueve y hace sol) estrenado por *Comediants* en 1976, cualquier trozo de tela, cachivache o trasto recuperado de la basura se convierte en un objeto teatral. Se trata de una dramaturgia que imita los imaginativos juegos infantiles: un vestido puede convertirse en un rey y una escoba en un soldado.

### BIBLIOGRAFIA

Salvat, R., *Historia del teatro moderno*  
Península, Barcelona, 1980.

Antúnez, M., *Marcel.lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos.*  
MECAD. Sabadell, 1998.

Bell, J., *Puppets, masks and performing objects*  
MIT Press. Cambridge, 2001.

Blum, L., *Object theatre: body and object*  
Theater Instituut Nederland. Amsterdam, 1998.

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### BLOQUE 5

*EL RESTO DEL ICEBERG: EL DIRECTOR Y SUS  
COLABORADORES. LA PUESTA EN ESCENA*

#### CAPÍTULOS

- 17- Dirección escénica
- 18- Maquillaje
- 19- Vestuario
- 20- Escenografía

## Lección número 17 (materiales de apoyo)

### DIRECCIÓN ESCÉNICA

“Los directores somos esponjas, del autor, de los actores, de la gente, nosotros en sí mismos no somos nada, somos impostores del autor.”  
**Lluís Pasqual (2001)**

#### ¿PERO QUÉ HACE EL DIRECTOR?

La función del autor teatral es producir un texto para su representación, la del actor, interpretar a los personajes. El escenógrafo transforma el espacio escénico en el espacio de la representación, el iluminador lo ilumina.

¿Cuál es la **labor del director de escena**, que acaba además, cuando comienza la representación?.

- Es el **responsable** de la **puesta en escena**.
- **Articula** los elementos que componen **el discurso escénico**.
- Decide el **sentido de la representación**.
- Organiza el **tiempo de la representación** (duración y ritmo).
- Crea un **universo de ficción** (la representación) a partir del texto y la aportación de los actores y demás colaboradores artísticos y técnicos.
- Es el **espejo** de la **labor del actor**.

#### DE ORGANIZADOR A CREADOR

La figura y las funciones de la dirección escénica han variado a lo largo de la historia del teatro.

Al principio, el director escénico es un **organizador** de la representación (el *corago* o *Dominus Gregis* griego o romano). Solía ser el AUTOR mismo.

En otras épocas como en la Edad Media, la responsabilidad estética e ideológica recae en el JEFE DE ACTORES.

En momentos como el Renacimiento o el Barroco, el arquitecto o el ESCENÓGRAFO organiza el espectáculo según su perspectiva.

En el XVIII, los grandes ACTORES (IFFLAND, SCHRÖRER en Alemania) serán los primeros grandes “Régisseur”.

El DIRECTOR DE ESCENA como se entiende actualmente aparece a finales del XIX, con el naturalismo, (Duque GEORGE II de MEININGEN en Alemania, ANDRÉ ANTOINE en Francia, STANISLAVSKY). Es el **realizador** del espectáculo escénico que empieza a concebirse como una disciplina y un arte en sí mismo, distinto del mero texto dramático.

**En el siglo XX las funciones del director de escena se separan totalmente de las de autor, actor o empresario, aunque a veces las simultanee.**

El director se convierte en un “tirano” (en palabras de Stanislavsky) que impone su **interpretación del texto** a los demás participantes del espectáculo (actores incluidos) y el **método de interpretación**.

La reacción al reinado del director se produce en los años 60. Con el auge de los grupos teatrales y el descrédito del texto, aparece la creación colectiva del espectáculo.

Pero la dirección escénica se ha convertido en una función creativa tan importante como la del autor dramático o el actor y ha llevado a cabo la gran **renovación de la escena contemporánea** (desde ANTOINE a PETER BROOK o GIORGIO STREHLER).

#### BIBLIOGRAFIA:

Canfield, C., *El arte de la dirección escénica*  
Asociación de directores de escena de España. 2ª edición. Madrid, 1995.

Melendres, J. *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*  
Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España-Institut del Teatre de Barcelona. Col. Debate, 11. Madrid, 2000.

Veinstein, A., *La puesta en escena: su condición estética*  
Cia. General Fabril. Col. Teoría y práctica del teatro. Buenos Aires, 1962.

## Lección número 18 (materiales de apoyo)

### MAQUILLAJE

La caracterización es una técnica que **ayuda a crear la imagen del personaje**.

El oficio de la caracterización comprende:

- Maquillaje
- Peluquería
- Posticería
- Máscaras

#### UNA MÁSCARA FLEXIBLE

Como las máscaras, el maquillaje se utiliza en el teatro desde siempre para **hacer visibles las facciones del actor**, pero también por otros motivos.

En Grecia, se utilizó maquillaje en el teatro y en el circo.

En el *Kabuki*, un género de teatro musical creado a comienzos del siglo XVII en Kioto, los *onnagata* (hombres especialistas en papeles de mujer) se aplican una base de maquillaje blanca, resaltan ojos y cejas con pintura roja y se pintan los labios.

En el teatro oriental, el maquillaje del *kathakali* indio es un rito acompañado de rezos que produce una máscara espesa que anula los rasgos del actor hasta que resulta imposible reconocerle y que le otorga características típicas del personaje. Cada color es simbólico y cada trazo caracteriza a un personaje o rol.

Con las *vanguardias teatrales* (BRECHT, CRAIG, KANTOR, GROTOWSKI) y su reivindicación de la ritualidad teatral y del teatro oriental, se recupera el **uso del maquillaje como máscara** que señala la teatralidad, es elemento distanciador o puede cosificar al actor como si fuera una marioneta:

#### FUNCIONES

**Neutraliza a la persona** y descubre al personaje.

Ayuda al actor a “purificarse”, a alejarse de su vida cotidiana y su persona individual para convertirse en el comunicador que nos muestra un personaje y

una acción. (Para el *clown*, el maquillaje y la nariz roja son la máscara que permite exteriorizar al payaso que se lleva dentro).

**Caracteriza al personaje** y le da unos rasgos tipificados (de mujer, de anciano o de joven, de animal, de sátiro, de ninfa, etc.)

**Potencia la expresividad facial.**

Destacando determinadas facciones y líneas de expresión realza la expresión de emociones, estados de ánimo, etc.

Se establece una dialéctica entre el maquillaje-máscara, que dota al personaje de sus rasgos distintivos, y el trabajo de los músculos del rostro que pone en juego los elementos de la máscara- maquillaje (cejas, comisuras de los labios).

El mimo, que se expresa con la máxima movilidad de los músculos faciales, se maquilla de blanco y resalta los ojos y los labios.

En la actualidad, además de caracterizar a los personajes (a veces con sorprendentes efectos especiales), se valora como un **elementos expresivo** más del lenguaje escénico (de gran importancia en el teatro que favorece el elemento visual y espectacular como en el teatro musical) y es imprescindible debido al efecto sobre el rostro del actor de la potente **iluminación** eléctrica (el maquillador y el iluminador tienen que trabajar conjuntamente).

#### BIBLIOGRAFIA

Vázquez Loyo, M., *Caracterizaciones para teatro circo y carnaval*  
Ed. Laukron, 1998.

Marqués Damaret, J., *Caracterització del rostre*  
Millá, Barcelona, 1984

Ubersfeld, A., *La escuela del espectador*,  
Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España,  
Madrid, 1997.

## Lección número 19 (materiales de apoyo)

### EL VESTUARIO

#### LA PIEL DEL PERSONAJE

Del mismo modo que aparece la necesidad de marcar el espacio de la representación, surge también la de distinguir al actor como personaje, primero con las máscaras, después con el vestuario y el maquillaje.

El vestuario cumple una doble función, por un lado como **disfraz** o elemento distanciador del actor respecto al público y entre él mismo y su personaje. Por otro, la función propia del vestido como signo que **informa de la pertenencia a una época y una sociedad**.

Las escuelas interpretativas actuales aconsejan llevarlo en los ensayos para que al vestirse como lo haría su personaje, el actor pueda descubrir aspectos de éste.

#### USO DEL VESTUARIO EN LA HISTORIA DEL TEATRO

En el teatro griego y romano, el vestuario sigue las convenciones de la moda de la época, pero se establece un **simbolismo de los colores** (púrpura para los monarcas, colores oscuros para los personajes de luto, abigarrados para los mercaderes). El teatro romano introduce el uso de pelucas: blancas los ancianos, rojas los esclavos, amarillas los jóvenes.

El disfraz tiene gran importancia en la **caracterización** de los personajes de la *Commedia del'arte*. Cada personaje se identifica con un traje. La pobreza de Arlequín se representaba con un vestido lleno de parches y remiendos que después se sofisticó en el conocido traje de rombos de colores.

A medida que el teatro busca impresionar al público y se complica la escenografía, el vestuario gana en **lujo** (los actores utilizaban vestuario regalado o comprado a criados que lo habían heredado de sus señores) y se despreocupa de la fidelidad a la condición o la época del personaje representado.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII comienza a imponerse la **precisión histórica** en el vestuario gracias a actores como el francés Talma.

La tendencia al realismo continuará durante el siglo XIX y principios del XX llegando a exageraciones que dificultaban la actuación (por ejemplo obligando a los actores de una representación de *Julio César* a vestir la complicada toga romana).

En la actualidad, el vestuario teatral se escoge o se diseña específicamente para el espectáculo por el **figurinista** de acuerdo con el director de escena.

En la elección del vestuario se busca, además de la **caracterización** del personaje y la comodidad del actor, expresar las intenciones de la **escenografía** y el estilo de la **puesta en escena**.

## EL VESTUARIO COMO LENGUAJE ESCENICO

Es uno más de los lenguajes expresivos de la escena.

Como la escenografía, contribuye a realzar los valores que busca el director para su puesta en escena (realismo, fantasía, sencillez, barroquismo, etc.)

La verosimilitud se entiende como una fuente de inspiración que puede modificarse para **subrayar las características del personaje o de la puesta en escena** (como los diseños de Joan J. Font para las *Maravillas de Cervantes* o los de Mercè Paloma para *La vida es sueño* en los montajes de la Compañía Nacional de Teatro).

Las obras de época pueden representarse con vestuarios actuales para aportar nuevos valores expresivos.

### BIBLIOGRAFIA

Oliva, C. / Torres Monreal, F., *Historia básica del arte escénico*  
Cátedra, Madrid, 2000.

Echarri, M., *Vestuario teatral*  
Ed. Ñaque. Col. Cuadernos de técnicas escénicas. Ciudad Real, 1998.

Kepler, E., *El traje a través de los tiempos*  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971.



## Lección número 20 (materiales de apoyo)

### LA ESCENOGRAFÍA

De la escenografía entendida como simple **decoración** (elemento *externo*) de la representación se ha evolucionado a una ciencia o **arte del diseño del espacio escénico** (elemento expresivo *intrínseco*).

La escenografía puede seguir dos tendencias básicas:

- **Representar los lugares de la acción.** Reproducción realista y descriptiva de la realidad externa.
- **Representar valores asociados a los personajes y los conflictos** de la acción. Estilización, distorsión figurativa o negación de la figura que llevan al símbolo y la metáfora de la realidad interior.

#### DEL DECORADO A LA EXPRESIVIDAD ESCENICA

En la antigua Grecia ya se usaron esculturas, **pinturas y objetos** para adornar el escenario. También aparece la primera maquinaria (telones de fondo, plataformas móviles, escotillas y escaleras) para sugerir los lugares de la acción (palacio, fortaleza, el olimpo de los dioses).

En el teatro medieval la **maquinaria teatral** contribuye al efecto maravilloso e ilusionista del teatro religioso con complicados artilugios escenográficos.

Cuando el medio escénico no está muy desarrollado, como en el corral de comedias, se introduce **indicaciones en el texto** de los actores sobre el lugar de la acción para que el espectador oiga y se imagine lo que no puede ver.

En el Renacimiento la escenografía consiste en **pintar decorados en perspectiva** sobre un telón de fondo, técnica que se explota ampliamente durante el barroco y en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII.

Posteriormente se introducen elementos como el ciclorama o los escenarios cambiantes.

En el siglo XVIII, aparecen las primeras observaciones sobre la falsedad escenográfica. Los partidarios de las tres unidades (acción, lugar y tiempo) critican los decorados simultáneos que pretenden “juntar en unos metros a Roma con París”. Goethe prohíbe a los actores apoyarse en los decorados para no romperlos.

En el XIX, la escenografía agota las posibilidades de la figuración de la realidad. El triunfo de realismo y naturalismo llena los escenarios de objetos reales (muebles, cuadros, etc.) y convierte el escenario en fotografías de ambientes.

La renovación escénica del siglo XX (Appia, Craig, teatro simbolista, teatro épico) abre paso a una nueva **percepción del escenario como un espacio arquitectónico** (tridimensional), no estático y libre de cualquier relación estrictamente realista.

El escenógrafo deja de ser un constructor de decorados para compartir con el director la responsabilidad de la puesta en escena.

Busca convertir el espacio neutro de la representación en un espacio que traduzca plásticamente las intenciones del autor o el director.

## TENDENCIAS DE LA ESCENOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

- *Romper la frontalidad* de la escena cerrada o “a la italiana”, para aproximar el espectador a la acción.
- *Abrir el espacio* y obtener una multiplicación de los puntos de vista.
- *Disposición según las necesidades del actor y el proyecto dramático* específico.
- *Reestructuración* del decorado haciéndolo descansar alternativamente en el espacio, el objeto y el vestuario.
- *Desmaterialización*, empleando materiales ligeros y muy movibles.

## BIBLIOGRAFIA

Craig, G., *El arte del teatro*  
Múltiples ediciones

Bravo, I., “*El espacio poético*”  
ADE, Rev. Asoc. Dir. Escena de España, nº 88 nov.-dic. 2001

Cruciani, F., *Arquitectura teatral*  
G.E.G., México, 1994.

Hormigón, J.A., *Investigaciones sobre el espacio escénico*  
Comunicación, Alberto Corazón, Madrid, 1970.

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### BLOQUE 6

#### *LA REPRESENTACIÓN*

#### **CAPÍTULOS**

- 21- La Commedia dell'Arte
- 22- Teatro de verso
- 23- Monólogo
- 24- Teatro salvaje. Los herederos de Artaud
- 25- Teatro visual (“últimas tendencias”)

## Lección número 21 (materiales de apoyo)

### LA COMMEDIA DELL'ARTE

Forma de **teatro popular** que surge en Italia hacia mediados del siglo XVI con la profesionalización de los actores y la creación de compañías estables.

Es un espectáculo de **creación colectiva** en el que **los actores improvisan** a partir de unos argumentos más o menos fijados y de una docena de personajes típicos.

Se considera una evolución de las formas populares del teatro latino (el mimo y los *jaculatori*), mezclada con elementos de la fiesta del Carnaval (uso de las máscaras y los trajes) y, quizá también, de la vulgarización de la comedia latina de Plauto y Terencio (de la que tomaría trama, intrigas y situaciones).

Las compañías italianas recorrieron Europa difundiendo esta forma teatral. Supuso una renovación para géneros como la comedia y la tragedia, influyó en autores como Shakespeare, Molière, Lope o Marivaux.

Desaparece en el siglo XIX aunque encuentra sus prolongaciones en la pantomima, el melodrama o el clown.

#### CARACTERÍSTICAS DE LA COMMEDIA DELL'ARTE

La **acción** gira en torno a las **peripecias de una pareja de enamorados** que tiene que vencer la obstinada resistencia que oponen los padres o el marido de ella (los amos) a sus relaciones, **con la intervención de dos criados** que conducen la acción con sus intrigas y sus interludios mímicos y acrobáticos (*lazzi*).

Se crean unos **personajes típicos**, perfectamente caracterizados por

- un *rasgo de carácter* (glotonería, desconfianza, pusilanimidad, concupiscencia)
- su *dialecto o procedencia* de las diferentes localidades italianas (origen napolitano de Pulcinella, bergamesco de Arlequín, veneciano de Pantalón, etc.)
- una *máscara y disfraz* propios, que fue conformándose a lo largo del tiempo.

Aunque partían de un texto con un esquema o argumento predeterminado (los *canovacci*) con una intriga que se enreda y desenreda sucesivamente con raptos, engaños, peleas, palizas, etc.; los actores tienden cada vez más a la **improvisación** de los diálogos y de la actuación, sobre todo en los *lazzi*.

Los PERSONAJES se dividen en tres categorías:

1. Los **criados** (zanni).

Campesinos pobres que llegan a la ciudad y desarrollan su ingenio para remediar el hambre, a la vez que viven aventuras junto a un amo ocasional.

El más famoso será ARLEQUÍN (Arlecchino), con su traje de rombos de colores, máscara negra con grandes bigotes y sombrero de ala adornado con un rabo de conejo o de zorro.

Ágil e insolente, a la vez ingenuo y astuto, muy humano en sus reacciones a las humillaciones, en su miedo al hambre, en su capacidad portentosa para sobrevivir. Sirve a más de un amo a la vez y recibe sin rechistar frecuentes golpes.

Otros criados famosos son Brighella, POLICHINELA (con joroba y traje blanco), criado filósofo y resignado; y Colombina, compañera de Arlequín.

2. Los **amos**.

Personajes con los que la *commedia dell'arte* satiriza el poder económico, intelectual y militar.

PANTALÓN, el padre o marido engañado. Rico comerciante veneciano, tacaño, desconfiado y libidinoso. Acompañado siempre por un criado que lo introduce en peligros insospechados. Lleva capa negra y máscara negra con perilla de chivo blanca y una enorme nariz ganchuda.

El DOCTOR, que dice proceder de la universidad de Bolonia, pero de supina ignorancia, lo confunde todo a cada momento.

El CAPITÁN español, militar fanfarrón y cobarde. Pretende a la enamorada y humilla a los criados.

3. Los **enamorados**

Los únicos que no llevan máscara (quizá por dignificadora influencia petrarquista) y suelen ser hijo o hija de *Pantalón* y del *Doctor* o viceversa. Tienen nombres bucólicos como Rosana y Florindo, Isabella y Octavio, Angélica y Fabricio.

## BIBLIOGRAFIA

Goldoni, C., *Memòries*  
Institut del Teatre de Barcelona, 1994.

Fo, Darío, *Manual mínimo del actor*  
Col. Skene, 13. Ed. Hiru. Hondarribia, 1998.

Nicoll, Allardyce, *El mundo de Arlequín*  
Breve biblioteca de reforma. Barral Editores. Barcelona, 1977.

## Lección número 22 (materiales de apoyo)

### TEATRO DE VERSO

“Decid este parlamento, os lo ruego, como yo lo he recitado ante vosotros, con viveza y soltura; que si lo vociferáis, como hacen muchos de nuestros actores, más me valdría, en tal caso, confiar mis versos al pregonero.”

**Shakespeare, *Hamlet***

Como el monólogo, el verso es una convención teatral a la que puede valorarse por sus efectos (musicalidad, lirismo) o rechazarse por su artificiosidad.

El verso puede aportar al texto:

**Estética**, belleza del lenguaje  
**Solemnidad**, ritualidad.

A partir del siglo XIX se distingue entre teatro de verso y teatro poético. La poesía no está relacionada directamente con el uso del verso, sino con el efecto perseguido.

El verso se ha utilizado siempre que no importa o que se desea realzar la separación entre ficción y realidad (teatro de los siglos XVI y XVII, teatro romántico, Lorca).

El uso de la prosa distingue en cambio las tendencias realistas que buscan la naturalidad en la expresión del personaje (como en la comedia renacentista italiana o el teatro realista y naturalista del XIX).

La mezcla de verso y prosa en escena, subraya la artificiosidad del verso. Puede señalar las diferencias de clases sociales (en el teatro clásico los señores hablan en verso y los criados en prosa) o entre la realidad y la ficción teatral cuando se presenta el tema del teatro dentro del teatro. En *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, estrenada en 1867, los personajes (una compañía de actores dirigida por Shakespeare) hablan en prosa, pero utilizan el verso cuando ensayan la función que van a representar.



En el teatro español, los versos más utilizados han sido el octosílabo y el endecasílabo. En el teatro francés, el alejandrino francés (verso de catorce sílabas). Las sílabas se cuentan de forma distinta en castellano y francés, a partir de la acentuación.

Para una formación completa, los actores necesitan conocer las técnicas de recitación. El **ritmo** y la **melodía** son las pautas métricas en que se basan los actores para expresar sus sentimientos y emociones.

En los montajes contemporáneos de teatro de verso se busca que el actor no sólo sepa “decir el verso” correctamente, respetando las medidas y los acentos, sino que sea capaz de expresar con fuerza y eficacia las imágenes contenidas en el verso.

## EL VERSO EN LA COMEDIA ESPAÑOLA

El teatro español del siglo de oro emplea el verso como forma de expresión teatral por excelencia.

La rima y las estrofas facilitaban la memorización por parte del actor.

La **polimetría** (mezcla de versos de diferentes medidas en un mismo texto), que busca la adecuación entre verso y contenido, se convierte en un código perfectamente conocido por poetas y espectadores.

Según lo deja establecido Lope de Vega, el tipo de estrofa que debía usarse para cada situación era el siguiente:

El *romance* (serie ilimitada de octosílabos con rima asonante en los versos pares), para las relaciones.

El *soneto* para los personajes que esperan.

Las *décimas* y las *octavas* para expresar quejas.

Los *tercetos* para expresar cosas graves.

Las *redondillas* para el amor.

## BIBLIOGRAFIA

García Aráez, J., *Verso y teatro. Guía práctica para el actor*  
Col. La Avispa, 1. Madrid, 1991.

Román Calvo, N., *Teatro y verso. El arte de conocer el verso español*.  
Arbol Editorial. México, 1994.

Aubrun, Ch. V., *La comedia española, 1600-1680*  
Taurus, Madrid, 1968.

Orozco, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*  
Planeta, Barcelona, 1969.

## Lección número 23 (materiales de apoyo)

### MONÓLOGO

A veces, **un personaje mantiene un discurso en solitario**. Es el monólogo, en el que el personaje emite una comunicación, pero sin esperar una respuesta.

Se diferencia del diálogo en que:

**no se produce intercambio verbal**  
la **extensión** suele ser mucho más larga  
(a veces constituye todo el texto como en *Cinco horas con Mario*).

**Se dirige directamente al espectador**, al que interpela como cómplice. Esta comunicación directa constituye al mismo tiempo su fuerza y su inverosimilitud.

### INVEROSIMILITUD

Se ha reprochado al uso del monólogo teatral su inverosimilitud y su estatismo, que puede provocar el aburrimiento. Por lo mismo, el monólogo **refleja la artificialidad** de la representación teatral.

#### **Rechazo de la inverosimilitud del monólogo**

El teatro que busca la ilusión de realidad en escena (teatro realista y naturalista) sólo lo acepta cuando está justificado por una situación excepcional del personaje (sueño, sonambulismo, borrachera, locura).

#### **Utilización del monólogo como convención teatral válida**

Cuando no se persigue la reproducción naturalista del mundo (o se busca evitarla).

Son famosos los monólogos de *Hamlet* y *Macbeth* de Shakespeare, el de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón. También lo utiliza el *Sturm und Drang* y el drama romántico.

En la actualidad el monólogo se utiliza con éxito, a veces en adaptaciones dramáticas de novelas (*Lazarillo* de Rafael Álvarez el Brujo) o en creaciones originales, frecuentemente humorísticas (Pepe Rubianes o auge de los “Stand up comedians” como en *Cinco hombres.com*). No suele insertarse en un texto con diálogos (como en el teatro del XVII), sino que ocupa todo el texto de un único protagonista o de varios que actúan sucesivamente.

## RASGOS DIALÓGICOS

El personaje siempre se dirige a un interlocutor aunque no esté presente en el escenario (La viuda de *Cinco horas...* se dirige a Mario, su marido de cuerpo presente), sea el público (monólogos humorísticos como los de Moncho Borrajo o Ángel Pavlosvky) o él mismo (el monólogo del príncipe Hamlet).

Se habla de SOLILOQUIO cuando el personaje discute consigo mismo acerca de su situación psicológica y moral, exteriorizando sus sentimientos (*Hamlet*) o su inconsciente (*Molly Bloom*).

## CLASIFICACIÓN

### Según su **función dramática**

Monólogo *técnico*: relato de un personaje presentando acontecimientos pasados o que no pueden ser presentados directamente.

Monólogo *lírico*: confidencia de un personaje en un momento de reflexión o de emoción.

Monólogo *de reflexión o de decisión*: dilema de un personaje que se enfrenta a una elección delicada.

### Según su **forma literaria**

*Aparte*: algunas palabras al público para indicar el estado anímico del personaje.

*Estancia*: Forma muy elaborada próxima a una balada o a una canción.

*Dialéctica de razonamiento*: El argumento lógico se presenta de forma sistemática y en una serie de oposiciones semánticas y rítmicas. (Lo utiliza Corneille).

*Monólogo interior* o “*flujo de conciencia*”: el personaje lanza de forma desordenada, sin preocuparse por la lógica y sin inhibiciones, los fragmentos de frases que le pasan por la mente (BECKETT).

*Palabra del autor*: el autor se dirige directamente al público.



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

SECRETARÍA GENERAL  
DE EDUCACIÓN

DIRECCIÓN GENERAL  
DE EDUCACIÓN  
FORMACIÓN PROFESIONAL  
E INNOVACIÓN EDUCATIVA

CENTRO NACIONAL  
DE INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN EDUCATIVA

teatro

## BIBLIOGRAFIA

Strindberg, Prólogo a *La señorita Julia*  
1888, Múltiples ediciones

Pavis, P., *Diccionario del teatro*  
Paidós Comunicación, Barcelona, 1990

## Lección número 24 (materiales de apoyo)

### TEATRO SALVAJE. LOS HEREDEROS DE ARTAUD

“Romper el lenguaje para alcanzar la vida: en eso consiste rehacer el teatro”

**Antonin Artaud (1938)**

Antonin Artaud (1896-1948) actor, director y teórico teatral francés, miembro del grupo surrealista hasta 1925, se opuso tajantemente a la tradición teatral de su época, a la que califica de teatro *digestivo*.

*Artaud critica el teatro como simple juego artístico que no lleva al espectador a cuestionarse las preocupaciones vitales y sociales del momento.*

El teatro es una **necesidad** del hombre, es el único arte que puede sintetizar todos los medios de expresión y permitir un conocimiento vital profundo.

Un teatro nuevo permitirá al hombre también una renovación vital.

*Artaud propone un Teatro de la Crueldad.*

#### TEATRO DE LA CRUELDAD

Artaud no utiliza el término crueldad en el sentido de búsqueda del mal físico, sino en el de **destrucción del lenguaje** articulado convencional en el que se basaba tradicionalmente el teatro occidental.

En 1931, entusiasmado tras asistir a unas representaciones del teatro Balinés, pide una renovación del lenguaje escénico que se dirija tanto a los sentidos como a la inteligencia. El teatro tiene que **contemplar todas las formas expresivas humanas** (no sólo la palabra, sino también el ruido, el gesto).

El lenguaje teatral no puede limitarse a la *enunciación* del texto escrito por un dramaturgo, sino que debe ser una **creación vital** del actor en escena.

*La poesía del lenguaje debe sustituirse por una poesía escénica.*

## HEREDEROS DE ARTAUD

Muchos dramaturgos y grupos teatrales europeos y norteamericanos han desarrollado las teorías de Artaud para un teatro “salvaje”, contra las convenciones teatrales tradicionales.

Esta renovación del concepto y el lenguaje teatral, que supone también una vuelta a algunas características del teatro en sus orígenes, puede esquematizarse como:

### TEATRO “ACADEMICO”

Imitación de la vida.

Es el texto de un autor.

Creación individual (autor).

Se muestra una obra acabada.

Se expresa a través del lenguaje.

Narración.

Se centra en expresar conceptos.

Se representa frente al público.

El público asiste de forma pasiva.

El actor es un intérprete que recrea un texto.

El actor debe dominar la dicción.

### TEATRO “SALVAJE”

Experiencia vital.

Es lo que sucede en escena.

Creación colectiva (actor).

Se muestra un proceso creativo.

Lenguaje polisémico (mímica, sonidos, danza, escenografía, iluminación).

Sugestión.

Busca que el espectador reciba un tratamiento emotivo de choque.

Los actores se mezclan con el público.

Se convierte al espectador en protagonista.

El actor es un artista que se expresa a través del movimiento y el sonido.

El actor habla, canta, baila, se mueve.

El teatro es un entretenimiento.

Recuperación del carácter ritual,  
búsqueda de la provocación y la  
polémica.

Incorporación de elementos  
audiovisuales y robóticos.

A parte de compartir estas características, puede dividirse a los herederos de las teorías de Artaud en:

los que añaden a esa renovación el **compromiso** o la protesta política (Piscator, Meyerhold, Mayakovsky, *Living Theatre*, Arrabal),

los que se centran en la **investigación de la labor actoral** (*Open Theatre*),

los que se orientan hacia la investigación de las **posibilidades del lenguaje escénico** (Peter Brook, la *Fura dels baus*, *Els Joglars*).

#### BIBLIOGRAFIA

Artaud, A., *El teatro y su doble*  
Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950)*  
Barcelona: Destino (Colección Ensayos), 1987

Valentini, V., *Després del teatre modern*  
Publicacions del Institut del Teatre, Barcelona, 1992



## Lección número 25 (materiales de apoyo)

### TEATRO VISUAL. ÚLTIMAS TENDENCIAS.

Las tendencias conocidas como **TEATRO VISUAL** engloban a una serie de grupos teatrales y espectáculos en los que la **imagen predomina** sobre el uso de la palabra.

Tadeusz KANTOR (1915), director, escenógrafo y, a veces, autor, preconiza una estructuración del espacio teatral en sentido absolutamente plástico.

En Italia, en los años 60 y primer lustro de los 70, coincidiendo con el auge de la escenografía, surge lo que se conoce como “teatro imagen” con el *Grupo di sperimentazione teatrale* dirigido por Mario Ricci, el *Granteatro* dirigido por Carlo Cechi o el *Teatro Jarry*, Mario Santella.

Estos grupos repiten las constantes de la Comedia del Arte:

- El texto pierde validez
- El actor se convierte en recreador (improvisación)
- El público no debe “escuchar”, sino participar e intentar darse cuenta de lo que sucede ante él, “repensando en lo que ha visto y sentido” (Mario Ricci).

También hay que tener en cuenta la influencia de los espectáculos de PINA BAUSCH y PETER BROOK.

En España, Albert Boadella y *Els Joglars*, han usado hábilmente, elementos del Teatro-Imagen. El elemento visual también tiene gran importancia en las creaciones de *Comediants* grupo de actores y artistas multidisciplinares, en las que se busca el elemento lúdico, simbólico y ritual del teatro. La dramaturgia de la *Fura dels Baus*, también se ha caracterizado por su impacto visual, la búsqueda de la provocación, la implicación total del espectador y la multidisciplinaridad.

Las características que han marcado las NUEVAS TENDENCIAS teatrales heredadas de las teorías renovadoras de principios del siglo XX pueden sintetizarse como:

- **reivindicación de la representación**, por encima del texto
- **improvisación**
- **sincretismo artístico** Se mezclan todo tipo de lenguajes expresivos (danza, mimo, canto, música, títeres, circo, music-hall, cabaret, incluso la pirotecnia.)
- **artista multidisciplinar** (actor, bailarín, acróbata, músico)
- **espectáculo multimedia**
- **rotura de la “cuarta pared”**, no se representa, sino que se presenta algo al espectador para que participe del ritual teatral.
- **función social**, más allá del puro entretenimiento.
- 
- Alejamiento de la fórmula narrativa tradicional y creación de un **mundo audiovisual propio**.

#### BIBLIOGRAFIA

Miralles, A., *Nuevos rumbos del teatro*  
Salvat, Barcelona, 1973.

Heras, G., *Escritos dispersos*  
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Teoría escénica,

Abellán, J., *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, Institut del Teatre de Barcelona. Ed. 62. Monografies de teatre, 13. Barcelona, 1983

Salvat, R., *Historia del teatro moderno*  
Península, Barcelona, 1980.



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA

SECRETARÍA GENERAL  
DE EDUCACIÓN

DIRECCIÓN GENERAL  
DE EDUCACIÓN  
FORMACIÓN PROFESIONAL  
E INNOVACIÓN EDUCATIVA

CENTRO NACIONAL  
DE INFORMACIÓN Y  
COMUNICACIÓN EDUCATIVA

teatro

# DE TEATRO

## GUÍA PEDAGÓGICA

### BLOQUE 7

#### *LA RAZÓN DE SER: EL PÚBLICO*

#### CAPÍTULOS

26- El público

## Lección número 26 (materiales de apoyo)

### EL PÚBLICO

“La función ha sido un éxito, lo que ha fallado es el público”  
**Oscar Wilde**

A lo largo de la historia del teatro ha cambiado la valoración del texto dramático, del autor, de los actores, etc. El único elemento del hecho teatral que siempre ha mantenido la misma importancia es el público, razón de ser del teatro.

Para que un texto dramático se convierta en teatro  
es imprescindible que se represente ante un público.

El teatro nació de la reunión del pueblo para celebrar sus ritos religiosos. El público, tanto en la antigüedad como en la actualidad, es un conjunto de personas que se reúne para un propósito común: antes, para adorar a su dios, alabarlo, implorar su benevolencia; hoy, para disfrutar con un espectáculo.

### PARTICIPACIÓN

El público primitivo participaba activamente de las ceremonias preteatrales, pero no tenía consciencia de estar asistiendo a una representación.

Para que se produzca el teatro será necesario delimitar los límites de la relación extraficcional y enfrentar a quienes actúan con los que ven.

El espectador dejó de ser **participante**  
para convertirse en **consumidor** teatral.

Pero el nivel de participación activa del espectador en el espectáculo ha variado a lo largo del tiempo.

El público no se implica igual en tradiciones teatrales que lo mantienen cómodamente sentado frente a un escenario cerrado a la italiana y con una escenografía realista (*teatro clásico francés, realista y naturalista*), que en las que lo obligan a moverse alrededor de la escena (*teatro medieval, teatro callejero*) o a suplir con su imaginación elementos sugeridos pero no presentes en la escena (*teatro del siglo de oro, simbolista, de vanguardia*).

Desde principios del **siglo XX**, las tendencias que reivindican los orígenes rituales, míticos y lúdicos del teatro (ÉPICO, DEL ABSURDO, SALVAJE, VISUAL) buscan la **IMPLICACIÓN DEL PÚBLICO** experimentando con elementos como:

- LUGAR DE LA ESCENA Y DEL ESPECTADOR. Se recupera la escena abierta, se buscan nuevos lugares para la representación, se obliga al público a deambular o moverse para seguir el espectáculo o se desplaza la acción a la zona del público.
- DIALOGO EXPLÍCITO. Se recupera la figura del narrador que, como el coro griego, se dirige al público (teatro épico); se interpela directamente al público (*La Cubana*), se modifica la actuación según las señales emitidas por el público (improvisación).
- PROVOCACION. No se busca complacer al público, importa sobre todo despertar actitudes y sensaciones en el público (sorpresa, emoción, incluso rechazo).

## PAPEL DEL PÚBLICO

El teatro es un acto de comunicación:



La recepción del espectáculo es una parte más del hecho teatral, tan importante como el mensaje o los emisores del mismo.

Actualmente, la comunicación teatral busca un placer inteligente, en que el espectador no se contente con encontrar sentido a lo que se le cuenta, sino también al **disfrutar observando lo que se hace en el escenario**.

En el argot de los teatreros hay una **TIPOLOGÍA** de públicos. Los días que acuden institutos y escuelas el ambiente es ruidoso, pero curiosamente receptivo. Hay públicos entregados, incondicionales, entusiasmados, decepcionados, estafados, airados (cada vez menos, ya no se patea una mala función). De todos, el más gráfico es el público que no reacciona, no ríe, apenas aplaude y ni siquiera tose, entonces se dice que el público parece “pintado” en las butacas.

## BIBLIOGRAFIA

*El público, quién, cómo, cuando, dónde*  
Ed. El Público, Cuadernos, nº1, 1985.

Resino, C., *La recepción*  
ADE. Revista trimestral de la Asociación de directores de  
escena de España, nº58-59, 1997. Premio ciudad de  
Alcorcón, 1992.

Ronconi, L. *La quimera del teatro*  
Ed. El Público, Cuadernos, nº 30, 1988.

## CRÉDITOS

### DIRECCIÓN

**Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa (MEC)**

*Coordinación general:* Francisco García García, Carmen Candiotti López-Pujato, Manuel Gértrudix Barrio, Miguel de la Fuente López, Juan Manuel Joya Torres.

### REALIZACIÓN DE LOS PROGRAMAS

*Dirección:* Quèl Oscat

*Equipo de realización:* Bernadette Martínez, Gonzo Calaf.

*Guionistas:* Teresa Vilardell, Miguel Casamayor.

*Productora ejecutiva:* Stéphanie Derid.

*Producción:* Maria Farràs.

*Editor y Grafismo:* Oriol Borbonet.

*Sintonías:* Polart.

*Cámara e iluminador:* Joan Enric Madico.

*Ayudante de cámara:* Jordi Giménez.

*Técnico de sonido:* Guillaume Dusaugey.

*Iluminación:* Lux.

*Vestuario:* María Araujo.

*Ayudante vestuario:* Rosa Montes.

*Maquillaje:* Marta Bassols. Susana Ben-Hassan.

Una producción de Scenic Drive para el Ministerio de Educación y Ciencia.

### PUBLICACIÓN

**WEB** (<http://www.cnice.mecd.es/eos/MaterialesEducativos/secundaria/optativas/dteatro/index.htm>)

*Coordinación y Revisión:* Francisco García García, Carmen Candiotti López-Pujato, Miguel de la Fuente López, Juan Manuel Joya Torres.

*Producción y Desarrollo Gráfico y Audiovisual:* Amparo Alcalá Torre.

### CDROM y DVD

*Coordinación y Revisión:* Francisco García García, Manuel Gértrudix Barrio, María del Carmen Gálvez De la Cuesta, Sergio Álvarez García, Antonio Galisteo Del Valle.

*Diseño gráfico:* Victoria Girona González.

*Edición e Integración CDROM:* Victoria Girona González.

*Edición e Integración DVD:* Enrique Maroto Robledo.

*Digitalización de vídeo DVD:* Pablo Coca Pérez.