

9

El teatro en los Institutos de Bachillerato

(Historia de una ilusión)

Por Simeón MARTIN RUBIO (*)

Desde el curso 1972-1973, fecha en la que me incorporé como profesor de Lengua y Literatura española a un Instituto Nacional de Enseñanza Media, he intentado, por todos los medios desarrollar una de las tareas educativas, pienso, más interesantes para el alumnado: «La experiencia teatral.»

Son muchos los impedimentos que se encuentran en la experiencia, pero, creo, cualquier esfuerzo vale la pena.

Si se despierta la afición en nuestros alumnos, conseguiremos, de entrada, una posibilidad de ocupación del tiempo libre. Si ello fuera poco, conseguiremos crear en ellos una inquietud por algo tremendamente formativo. Lope de Vega dijo a la Academia de Madrid:

*«Que en la Comedia se hallará de modo,
que oyéndola, se pueda saber todo.»*

(Arte Nuevo, 388-389)

El Teatro ha sido, desde la aparición del hombre sobre la tierra, una de sus distracciones naturales. Biológicamente la actividad teatral acompaña al niño desde sus primeros pasos. ¿Cuántas veces hemos visto a nuestros niños adoptar el rol de «papás» en sus juegos? ¿Quién no ha visto la sonrisa de satisfacción de cualquier chiquillo en cuanto se ha disfrazado? Se trata, pues, de aprovechar esa inquietud innata que todos, en mayor o menor grado, poseemos.

Las objeciones que se pueden poner a un proyecto de teatro escolar son varias. Entre otras, y no es la menor, la falta de un lugar adecuado donde poderlo hacer. Ciertamente; una de las necesidades perentorias de cualquier centro de BUP es un salón de actos. No hace falta una gran inversión de dinero. No es preciso que tenga un escenario convencional; mucho menos que tenga tramoyas, telones, bambalinas, diablitos o candilejas. Sólo hace falta un salón que sea lugar de encuentro de todo el alumnado. El Teatro, espectáculo, completaría este encuentro, dándole una dimensión educativa.

Acabo de decir que la ausencia de un salón de actos no es obstáculo que impida el desarrollo de una actividad teatral. Cualquier Centro dispone de un gimnasio o de un recinto amplio, comedor, capilla, aula de usos múltiples, etcétera, donde cabe la mayor parte de los alumnos.

Este es el caso de nuestro Instituto. El teatro actual no es de concepción naturalista y la mayoría de las obras no precisan de una «caja mágica» para ser representadas. No se precisan alardes de vestuario ni de escenografía. Bastan unas leves indicaciones previas para que todo el mundo esté en situación. El ámbito escénico no se define por el «topos mimético», sino por la relación dialéctica «actor-espectador». No es preciso, por tanto, un escenario.

Tampoco es preciso echar a los espectadores retazos de realidad. El teatro, como arte de la palabra, genera ilusión. El teatro, bien lo vio Valle Inclán, sólo tiene una barrera, y

aún esa sería discutible, el mal gusto del público. Es ahí donde empezaría nuestra labor. Debemos educar el gusto de nuestros alumnos como espectadores del hecho teatral.

En el medio rural, como es nuestro caso, la única oportunidad de presenciar teatro la tienen en montar ellos sus propios espectáculos.

*El primer paso que dimos, para la formación de un grupo de actores entre los alumnos, fue hacerles ver la necesidad que tenían de comprender y de disponer de otro medio de «evasión». Empezamos por hacer lecturas escenificadas en la propia clase de literatura, como posibilidad de acercamiento más amena y cómoda que la lectura individual. La primera lectura fue **LUCES DE BOHEMIA** de Valle. Con ello, además de cubrir la programación del COU, que recomienda esa lectura, conseguimos que entendiesen y comprobasen en qué consistía el hecho teatral pleno. A ese fin, el texto de don Ramón, merced a la excenificación textual, es único. Vieron la necesidad de romper los moldes de la convención escénica a que los tenía habituados la «tele», y aprendieron a distinguir la mentira de la convención. En el verdadero teatro no cabe la mentira (GOHUIER).*

El paso siguiente, siempre desde la lectura, consistió en poner en marcha su imaginación. Todos y cada uno de los lectores fueron imaginando los telones de fondo, el mundo «real» en el que se moverían esos personajes, la constitución física, la voz, los tics, el pasado de esos seres «congelados» por el autor, etcétera.

A partir de este momento empezó el trabajo con aquellos que quisieron aventurarse en la experiencia teatral. Con ellos se discutió el montaje utópico, es decir, el montaje que ellos llevarían a cabo si dispusiesen de los medios suficientes. Una vez puestos de acuerdo se pasó revista a los medios de que se disponía. Se estudió detenidamente qué elementos de la puesta en escena ideal se podían llevar a la práctica, con lo que se contaba. Una vez solucionado, se hizo una evaluación de lo rechazado y se vio si era fundamental o no. En toda esta fase se entra en contacto con dos campos verdaderamente atractivos para los alumnos: a) el valor comunicativo de los elementos escénicos (semiología del espectáculo) y b) la correspondencia de las artes. Comprobaron, por sí mismos, el valor de lo simbólico, lo que supone un acercamiento al problema literario de la connotación. De este modo se ha conseguido un discurso, extraliterario de momento, de la obra teatral.

Creo que a nadie se le escapará el alto valor formativo de todo este proceso. Los alumnos aprenden a valorar los lenguajes ocultos de los elementos y a dotar de valores, inimaginables hasta entonces, a los elementos cotidianos. Se es-

(*) Profesor Agregado de Lengua y Literatura Españolas. I. B. «Juan de Lanuza». Borja (Zaragoza).

tén acercando a una definición, más que aproximada, de la esencia del teatro. Constatan que la vida consciente del hombre está impregnada totalmente de vida inconsciente, que el universo no es solamente los hombres o las agrupaciones humanas. En torno a los hombres está todo lo que vive, todo lo que vegeta, todo lo que existe. Y todo lo que existe es materia dramática.

En esta nueva escritura del hecho teatral, repito que a partir del texto, comprueban que la suntuosidad no sólo no es necesaria, sino que, muchas veces, es contraproducente y, desde luego, que la parquedad de medios no es un impedimento insalvable para hacer lo que ellos han visto claro.

El paso siguiente es obvio: llenar con las palabras lo que hasta ahora eran situaciones. Se va llenando de presencias lo que antes era un caos. La presencia en el teatro es la verdad ordenadora. El espectáculo teatral contiene presencias y presentes. Esta doble relación con la existencia y con el tiempo constituyen la esencia del teatro.

El trabajo con las palabras es semejante. Se estudia dónde: en qué lugar del espacio escénico fijado; cuándo: en qué lugar del desarrollo de la trama y, consecuentemente con lo anterior, cómo se ha de decir. Todo este proceso es teórico. Los alumnos describen y explican como ha de ser. Es decir estudian la voz como un elemento más de la escenografía. La valoración de las voces es un ejercicio que les atrae. Es curioso observar los extraños puentes que tienden entre la voz y la psicología del personaje. He de decir que han sido muy pocos los que han relacionado la voz con la configuración física. «La palabra está tan íntimamente ligada al pensamiento que apenas parece tener cuerpo» (GOHUIER), o como dice Delacroix «por medio del lenguaje el espíritu habla al espíritu (H. Delacroix, *Los grandes formas de la vie mentale*. Alcan, 1934, p. 131). Al mensaje

que el autor nos brinda le ha nacido un espacio y una voz. Ya sólo nos falta encontrarle un cuerpo.

La caracterización posible del personaje ocupa, desde entonces el centro de la investigación. La imaginación juega en esta fase un papel principal. Es frecuente, ahí esta la grandeza y la servidumbre del género dramático, que se empeñen en enmendarle la plana al propio autor, dejémosles. Todos los argumentos que dan para exigir de un determinado personaje cierta presencia física están sobradamente justificados. Una de las herejías que más daño han hecho al teatro espectáculo ha sido la pretensión de la literatura. El texto tiene sus privilegios en el libro, pero nunca en el escenario. Se puede hacer una observación: el texto lo contiene todo. A la misma observación le hacemos la pregunta: ¿lo contiene todo? Se trata de ver si la representación añade algo al drama. Pensemos una cosa, y será el eterno problema del huevo y la gallina, ¿los grandes textos? ¿Cómo nos explicamos nosotros, profesores de literatura, que en determinadas épocas se hayan llenado los teatros con obras atribuidas a determinados autores, siendo falsa la atribución? ¿El público veía el valor del texto o la marca de fábrica? Y esa marca, ¿dónde había conseguido su cotización, en el texto o en la escena? Actualmente nuestros alumnos están tiranizados por el «Star System». Han visto una obra de Roderio o una película de H. Berger, en el primer caso desconocen el autor y en el segundo no digamos. Si el valor está únicamente en el texto, ¿cuál es la razón de la valoración actual, y el desconocimiento en su época, de un Valle Inclán?

Entiéndase la afirmación anterior en su justo valor, negamos tanto el teatro «sólo texto» como el teatro «pretexto». Todo esto se lo hemos de hacer ver a nuestros alumnos. Creo que son muchas las cosas que van aprendiendo con la actividad teatral.

En todo este proceso, nuestros alumnos han aprendido a «leer» y a «ver» la obra teatral. A partir de ahora, queda la tarea más difícil aunque, también es cierto, la más atractiva: hacer ellos mismo el teatro.


De entre los alumnos que siguen este plan de trabajo, hablo por experiencia, siempre hay alguno que tiene una visión más clara de lo que hay que hacer. Es interesante que sean ellos quienes se responsabilicen de los montajes.

Si les preguntamos quién está dispuesto a hacer un determinado personaje, posiblemente, todos se echarán para atrás. Son muchas las facetas, las exigencias que ellos mismos han encontrado en su lectura. Ahí empieza una tarea delicada: demostrarles que, con un poco de esfuerzo y preparación del actor, todos son capaces de encarnar cualquier personaje.

Las fases que nosotros hemos seguido en la preparación de los actores han sido las siguientes:

— *Expresión corporal.* El fin que se persigue es hacer que todos los actores conozcan su cuerpo y las posibilidades que les ofrece. Los ejercicios que se pueden hacer son numerosos. Se recomienda proponerlos en dificultad creciente. Un colaborador importante en esta fase de preparación es el profesor de Educación Física. Cualquier esfuerzo en la preparación de esta fase es rentable. Cuanto mejor dominemos nuestro cuerpo, mejor podremos prestárselo a otro personaje. Mención especial merece el dominio de la voz, conocer y dominar nuestros registros hasta sacar el máximo partido a la caja de resonancia que es el cuerpo. Es recomendable el ejercicio de lectura colectiva, enfatizando determinados sonidos, suprimiendo o rabajando otros y tratando de encontrar un ritmo colectivo en la dicción. Es un ejercicio muy sencillo: se escribe un texto sobre el encerado y se van haciendo las diferentes lecturas, con diferentes voces y posturas. Los actores comprueban, de esta forma, la relación existente entre la emisión de la voz y la postura del cuerpo. Es una fase del trabajo que resulta bastante atractiva para los muchachos.

Servicio de Publicaciones.
del Ministerio de Educación y Ciencia.



INFORMATICA

Construcción de un traductor.
Autores: R. Moya Quiles e I. Ramos Salavert. Ed. 1974. Páginas: 200. 800 ptas.

Teoría de la conmutación.
Autor: Alfonso García Rodríguez. Ed. 1974. Páginas: 238. 800 ptas.

Cobol (lenguaje de Informática) (agotado)

Inglés I.
Varios autores. Ed. 1975. Páginas: 196. 200 ptas.

Teoría de la información, codificación y lenguaje.
Autor: Gonzalo Cuevas Austin. Ed. 1975. Páginas: 216. 800 ptas.

Bases de datos.
Autor: Guillermo Serrano de Entrambasaguas. Ed. 1976. Páginas: 286. 800 ptas.

Fortran.
Autores: F. Alonso Amo, C. García, J. Sanchis Lloca. Páginas: 184. 700 ptas.

Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación y Ciencia. Alcalá. 34.
- Paseo del Prado. 28. Madrid-14.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria. Madrid-3. Teléfono: 449 67 22.

El resto del trabajo de preparación va en torno a unos núcleos básicos que podemos reducir a 10.

1. Sensibilización del actor:

- Asumiendo el papel.
- Criticando el papel.

Les pone de manifiesto la diferencia existente entre las concepciones naturalista (tiende a reproducir) y realista (tiende a interpretar).

2. Imaginación e incorporación de imágenes.

Pone den juego la imaginación creadora y el poder de concentración.

3. Improvisación individual y de conjunto.

Se valoran las necesidades inherentes a la improvisación: principio, fin, duración y las limitaciones: ritmo, atmósfera, estilo, etcétera.

4. Lo que nos rodea. Comunicación con el espectador, símbolos, contrastes, etcétera.

5. La gesticulación psicológica y el ritmo.

Estimula nuestro poder volitivo, despierta los sentimientos, como este tipo de gesticulación es arquetípica, nos da una tensión correcta. En este punto, se distingue entre ritmo interior y exterior.

6. Creación y caracterización del personaje.

El actor reviste su cuerpo real con un cuerpo imaginario, tanto física como psíquicamente. observación e imaginación de los rasgos configuradores del personajes.

7. La individualidad creadora.

Los tres tipos del «YO»:

- Elevado, inspira la actuación,
- actuado, sirve de sentido común,
- personal, sirve de foco para los impulsos creadores.

La ubicuidad.

8. La composición de la representación.

Leyes de la composición:

- Triplicidad,
- polaridad,
- transformación
- repeticiones rítmicas,
- compensación,
- composición de caracteres.

9. Diferentes tipos de actuación:

- Tragedia,
- Drama,
- Comedia,
- Bufonada.

10. Cómo posesionarse del papel.

- Mediante la imaginación.
- Mediante la creación de atmósferas.
- Mediante la gesticulación psicológica.
- Mediante el análisis de unidades y objetivos.

Cada uno de estos grupos permite un gran desarrollo, voy, a título de ejemplo, a desarrollar el 10:

A) Posesionarse del papel mediante el empleo de la imaginación.

Pasos:

- Leer la obra hasta familiarizarse con ella.
- Centrarse en el personaje, imaginándolo en escena.
- Profundizar en los momentos que más atraigan la atención: situaciones, movimientos, párrafos, etcétera.
- Llegar a «ver» la vida interior del personaje.
- Tratar de «oír» hablar al personaje.

- Hacerle preguntas al personaje. Obtener respuestas que justifiquen o modifiquen la actuación.

B) Posesionarse del papel mediante la creación de atmósferas.

- Imaginar al personaje realizando movimientos o diciendo palabras en distintas atmósferas:

- en obra,
- extra obra.
- Crear una de esas atmósferas alrededor de uno y representar bajo su influencia. Es preciso lograr la armonía de movimientos, timbre, parlamentos, con la atmósfera esgocida.

C) Posesionarse del papel mediante la gesticulación psicológica.

- Hallar una gesticulación psicológica correcta.
- Modificarla hasta que uno se encuentre a gusto.
- Definir los ritmos internos y externos del personaje.
- Fijarse en los cambios de actitud del personaje.
- ¿Qué sentimientos despiertan en uno los otros personajes? ¿Y dentro del personajes?
- Variaciones en la gesticulación psicológica. Matices de actuación.

- Construir el personaje y su caracterización.

D) Posesionarse del papel mediante al análisis de unidades y objetivos.

- Grandes unidades:
- la obra,
- el papel.
- Objetivos dentro de estas unidades:
- pensamientos,
- sentimientos.
- Pensamiento guía que inspiró la obra.
- Mucha atención a las leyes de la composición (núcleo 8).

Búsqueda de puntos culminantes dentro de las unidades.

Por supuesto que no descubrimos nada. Todo está sacado de los manuales de preparación del actor de los grandes directores, Stanislavsky, Grotowski, Artaud, Strasberg, Wagner, Palmieri, etcétera, simplemente los hemos fundido en este guión.

Como fruto de este trabajo, los alumnos del Instituto Nacional de Bachillerato «Juan de Lanuza» de Borja, han formado su propia compañía de teatro aficionado con el nombre de «Teatro Popular («La Huecha»). Entre los montajes que han realizado cabe destacar:

El Relevo de Celaya.

El Cristo de Martín Recuerda.

El proceso por la sombra del burro de F. Dürrenmatt.

Las piezas sumergidas de A. F. Molina.

La labor no se ha limitado únicamente al Instituto y a representar para sus compañeros. Han salido a representar a otros Institutos (Logroño, Calahorra, Calatayud, Teruel), y han tomado parte en la Campaña Cultural Comarcal representando en las plazas de los pueblos de la zona.

Puede quedar una pregunta en el aire y quiero contestarla. ¿Qué tiempo dedican a la actividad teatral? La mañana del sábado. Pensamos que se trata de una experiencia positiva y por eso os la comunicamos. Sería interesante que la Administración apoyase iniciativas como la presente, favoreciendo los intercambios de actividades de este tipo entre los Centros. Con esa esperanza escribimos estas líneas.