

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 1

Teatro 1

Primero Básico

Tercer Bimestre

Contenidos

ESCENA TEATRAL

- ✓ OBJETIVOS EN ESCENA.
- ✓ EL MENSAJE DE LOS OBJETOS EN LAS DISTINTAS ESTÉTICAS.
- ✓ REALISMO Y OBJETO.
- ✓ OBJETO Y ABSURDÍSMO.

LOS SIGNOS DEL TEATRO

USO DE LA ESCENOGRAFÍA

- ✓ EFECTOS SONOROS.
- ✓ LAS MÁSCARAS.
 - ORÍGENES RELIGIOSOS Y DRAMÁTICOS.
 - LA MÁSCARA COMO RECURSO INFANTIL.
 - CONSTRUCCIÓN DE MÁSCARAS.
- ✓ LA UTILERÍA.
 - CLASIFICACIÓN DE LA UTILERÍA.
 - OBSERVACIONES Y PRECAUCIONES.

LA ORTOFONÍA

APORTACIONES RÍTMICO-MUSICALES

- ✓ COORDINACIÓN.

OBRA DRAMÁTICA

- ✓ ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA.
- ✓ RECURSOS PARA VERBALES.

LOS ENSAYOS

- ✓ LECTURA COMPLETA.
- ✓ ENSAYO DE MOVIMIENTO.
- ✓ MEMORIZACIÓN.
- ✓ ENSAYOS A LA ITALIANA.
- ✓ ENSAYO DE CARACTERIZACIÓN.
- ✓ ENSAYO DE RITMO.
- ✓ ENSAYO DE LÍNEAS.
- ✓ ENSAYOS GENERALES.
- ✓ OBSERVACIONES COMPLEMENTARIAS.

NOTA: conforme avances en tu aprendizaje, encontrarás actividades a resolver. Sigue las instrucciones de tu catedrático(a).

ESCENA TEATRAL



Recordemos que escena es un término que procede del latín *scena*, aunque su origen más remoto está en un vocablo griego que significa “cobertizo de ramas”. Se trata de la zona de una sala teatral destinada a la representación de una obra. La escena es el espacio físico en el que se desarrollan las acciones ante los ojos de los espectadores. Escena, por lo tanto, puede utilizarse como sinónimo de escenario.

Por ejemplo: “El actor salió a escena y el público comenzó a aplaudir de manera inmediata”, “El director me pidió que, cuando entre en escena, mire al protagonista a los ojos y le hable con claridad”, “Al hacer su aparición en escena, la actriz tropezó y se lastimó un brazo”.

La escena también es todo lo que tiene representación sobre el escenario y las diferentes partes en que pueden dividirse los actos de las obras: “Apúrate, faltan diez minutos para el cambio de escena”, “La gente se conmovió con la escena en la que el muchacho es herido”, “La obra me pareció entretenida, pero no me gustó la escena final”.

OBJETIVOS EN ESCENA

El objeto escénico cumple un papel fundamental en el universo de la representación teatral. Crea y condiciona las conductas de los personajes en tanto interviene en sus deseos, hasta llegar, inclusive, a adquirir una impronta actancial capaz de suplantar a los propios personajes. Introduce informaciones no sólo por medio de su presencia (o ausencia) material, sino también por medio de su presencia (o ausencia) en el discurso verbal de los personajes. Su funcionalidad abarca la posibilidad de acumular tiempo e historia; de este modo, constituye un recurso apropiado para la economía narrativa de la obra dramática.

La utilización escénica del objeto puede servir como recurso cómico y/o distanciador, pero ello dependerá, obviamente, de la manipulación que el personaje haga del mismo y de los desplazamientos semánticos que pueda asumir. El objeto escénico puede ser enunciado por el autor del texto (en las acotaciones o en los parlamentos de los personajes), por el escenógrafo (que lo materializa en la puesta), por el comediante (quien, al manipularlo, puede llegar a modificar su semantismo).

Para **Anne Uberfeld**, los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios son autónomos sólo si pueden tener funciones intercambiables. El objeto escénico llega a adquirir un estatuto escritural remitiendo o no a un referente figurable. Lo importante es distinguir en el texto dramático qué puede convertirse en objeto: tipo de objeto evocado, número de objetos y su carácter escénico o extraescénico.

Ubersfeld, propone una clasificación a partir de las didascalias y diálogos (utilitario, referencial y simbólico) y distingue en la relación texto-representación un estar ahí (presencia concreta) y un estar ahí que produce (gestos, actos, relaciones, estímulos). Icónico y referencial, el papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una realidad referencial, aunque muchos objetos juegan un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo. Es responsabilidad de la concretización directorial (en algunos casos prevista en las didascalias) la elección, introducción y destinación adecuada del objeto en el marco del universo ficcional de la representación. Y tanto al director, como antes al autor, le corresponde analizar cómo el mensaje objetual varía según aparezca en forma aislada, agrupada o en masa; la pasividad o el dinamismo en la relación del objeto con el personaje; el punto en que se encuentra un objeto dentro del ciclo de su duración; su permanencia o movilidad en el espacio; su tamaño en relación con los otros objetos y con los personajes; su pertenencia a personajes presentes o ausentes, conocidos o desconocidos; su introducción en la escena hecha a la vista del espectador, detrás de un telón o en el interior de una fosa.

Didascalia: en la antigua Grecia, era la «enseñanza» de un ditirambo, comedia o tragedia al coro y a los actores que iban a representar una obra, dirigida por el dramaturgo (o su representante).

Patrice Pavis, quien se refiere brevemente a este tema en el capítulo “Los otros elementos materiales de la representación” de su estudio sobre el análisis de los espectáculos, propone, por su parte, una tipología de los objetos en el teatro según los grados de objetividad, situándolos en un *continuum* que va de la

materialidad a la espiritualidad y ofrece algunos ejemplos del teatro europeo, aplicando su teoría de los vectores.

Los objetos no cumplen un papel pasivo en la obra teatral; entre ellos y los personajes son diversas las dialécticas que pueden generar acontecimientos, pero, en todos los casos, el mensaje objetual es el vehículo que nos remite a la esencia misma del conflicto. Estos objetos están ubicados en una determinada escenoarquitectura (o dispositivo escénico) que le permite reconocer al lector-espectador en forma inmediata la localización espacial, un registro social, un código de costumbres determinado por la realidad socioeconómica y el nivel de clase, al tiempo que responde funcionalmente a los vaivenes de la fábula dramática.

El lector-espectador se encuentra frente a objetos que se le ofrecen para su contemplación. Estos “formidables interlocutores mudos”, como los llama **Joan Abellán**, son para el receptor portadores de signos y exponentes sociales, pero, al mismo tiempo, se constituyen en sujeto de deseo para el o los personajes. El espectador de teatro tiene el privilegio de mirar, de observar cuerpos y objetos con total libertad, ya que en la representación se suprimen las restricciones que impone la vida social.

Se establece, entonces, un triángulo de miradas altamente significativo, ya que “el espectador ve el objeto y ve la mirada del personaje hacia el objeto. Teniendo en cuenta este triángulo de miradas, los mensajes que emiten los objetos no dependen sólo de su estado de uso, acumulación o escasez, agrupamiento o aislación, orden o desorden, sino que deberán ser decodificados por el espectador a partir de la relación dinámica que tales objetos entablan con los personajes.

EL MENSAJE DE LOS OBJETOS EN LAS DISTINTAS ESTÉTICAS

Todo análisis semiótico de los objetos escénicos debe considerar la relación que el sistema objetual mantiene con los otros sistemas signícos que operan en la puesta en escena, ya que dicha relación es la que permite decodificar su significación en el marco del universo ficcional. Asimismo, si los objetos, en tanto marcas ostensibles de prestigio social, constituyen un código reconocible por una determinada comunidad, será importante tener en cuenta no sólo lo individual, sino también las eventuales referencias a la movilidad y/o congelamiento de la estratificación social a la que pertenecen los personajes.

REALISMO Y OBJETO

En las escenografías realistas y naturalistas, los objetos ayudan al espectador a comprender a los personajes y sus acciones; son índices de comportamiento. A causa de la vitalidad esencial de la relación que los personajes pueden tener con los objetos, será responsabilidad del director potenciar su valor indicial hasta los límites deseados por medio del trabajo actoral, pero siempre sometido a las elásticas leyes de la verosimilitud escénica, ya que dicha estética trata básicamente de impedir todo tipo de ambigüedad. Gran parte del semantismo objetual está en relación directa con su disposición espacial y con su materialidad; por ello, resulta sumamente interesante observar la disposición escénica del mobiliario.

Por ejemplo, la presentación escénica de un comedor burgués supone un ordenamiento de tipo patriarcal, un espacio estructurado, cerrado sobre sí mismo. En ese ámbito, los muebles suelen aparecer ordenados “alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma”.

Veamos la función escénica de los objetos en ***Soledad para cuatro* (1961)** de **Ricardo Halac**, obra iniciadora del realismo que predominó en el teatro argentino en los 60.

El texto se inicia con una extensa didascalia a través de la cual el autor presenta fielmente el hábitat de una familia de clase media de escasos recursos: “un *pequeño departamento* situado en un edificio de tres plantas. Es de *esas construcciones baratas sin ascensor*, que se levantaron en Buenos Aires durante la guerra, poco antes de que la ciudad se transformara en la inmensa urbe de hoy”. Hay una ventana cubierta por una cortina de “*tela ordinaria*”; el autor destaca la existencia de un gran sofá, “*algo destartado*”, separado de otro por una mesita baja. En el comedor, “una mesa ovalada; plegadiza; con sillas alrededor”; un armario o *bargüño*; un tocadiscos, uno de *esos viejos aparatos* que tocan un disco por vez, y un florero vacío. La luz es escasa y permite la existencia de rincones sombreados, proviene “de una *fea araña* que cuelga sobre la

Signo Indicial. El proceso de comunicación como proceso de significación implica la presencia de un elemento previamente convenido, al que se ha denominado, signo.

El proceso de significación se verifica en la comunicación por la sustitución de una cosa por otra (signo) que se apoya en un código específico que requiere ser interpretado. Eco ha propuesto diferentes categorías para agrupar los signos, una de las cuales se conoce como signos indiciales, que son aquellos que permiten inferir una relación de contigüidad entre una señal y una manifestación que no se muestra enteramente. Estos signos son inconfundibles de una presencia.

Dubois sostiene su teoría acerca de la fotografía basándose en el concepto de que la fotografía constituye en esencia un signo indicial.

mesa". La acción se desarrolla un sábado a la tarde. La precisa temporalización y espacialización que encuadra el discurso dramático, se profundiza en las últimas palabras de esta primera didascalia: "Detrás de todo, se adivina la pobreza. Intuimos, en fin, una casa cuyos ocupantes se resisten a asimilarse a los de su verdadera condición".

En ese ámbito, una serie de objetos se convierten en verdaderos agentes de la acción dramática. Los jóvenes Luis y Roberto se vinculan por lo que cada uno puede ofrecerle al otro: un lugar donde estar sin sus mayores y con mujeres, dinero para la bebida y el auto, respectivamente. Si incluimos a las mujeres dentro de los objetos es porque así son consideradas por Luis, quien admira al "silencioso", un amigo que "consigue las mejores minas y sin abrir la boca" (p. 55). Son precisamente los objetos que se tienen o se desean los que desatan entre ambos jóvenes una feroz competencia. Un encendedor japonés de Roberto provoca el primer enfrentamiento; la bebida que éste consume y permanentemente esconderá Luis, el segundo; finalmente, quién va a quedarse con la chica invitada por Norma, el tercero.

Esta lucha por la posesión de objetos los llevará hasta la agresión física. Los objetos poseídos o deseados son factores decisivos para marcar la soledad resultante de la incomunicación. En muchos casos, se trata de realidades objetivas representadas sólo por la palabra que, no obstante, conectan los objetos referidos verbalmente con los que se visualizan en escena y con los personajes. No hay amistad posible entre los jóvenes, porque ambos poseen bienes que identifican status diferentes: Luis, un departamento viejo alquilado y un tocadiscos también viejo; Roberto, en cambio, departamento y equipo de música; nuevos, encendedor importado, dinero, auto, auto de carrera del primo, fábrica de zapatos del padre. Luis quiere el mundo de Roberto para él; su rencor aflora permanentemente cuando comprende que pierde cosas (la bebida, a Inés). Si la carencia de objetos impide una auténtica relación de amistad, a Roberto, la posesión de los mismos no le facilita la comunicación con los demás. Ese consumo ostentoso que practica (exhibir el encendedor cada vez que enciende un cigarrillo, hacer frecuentes continuas referencias al auto) funciona como sustituto de una auténtica comunicación con Luis y con Inés. El problema no está en los objetos, sino en el uso que se hace de ellos. Basta comparar la actitud de Roberto con la de Inés, cada vez que ella se relaciona con objetos o los ofrece (pastillas, fotografías). Para Roberto, el auto es signo de poder, de refugio, una proyección fálica y narcisista a la vez, que compensa, satisfactoriamente, una relación sexual deseada, pero imposible de lograr a pesar de los esfuerzos. Reproduce así el discurso social de la clase media argentina que jerarquiza el objeto automóvil: "Objeto por excelencia, puesto que resume todos los aspectos del análisis: la abstracción de todo fin práctico en la velocidad, el prestigio, la connotación formal, la connotación técnica, la diferenciación forzada, la inversión apasionada, la proyección fantasmagórica".

Tanto los objetos mencionados en el diálogo como las didascalias referidas a la ambientación general en *Soledad para cuatro* revisten la función simbólica de significar exteriormente lo que sucede con los personajes. Al comenzar la acción, nos encontramos con un lugar desordenado, acentuado por el discurso verbal y gestual de los personajes. Este desorden exterior se corresponde tanto con el desorden interior de los protagonistas como con las tumultuosas y conflictivas relaciones interpersonales. En un segundo momento, todo queda ordenado y limpio, pero sólo en apariencia (Luis esconde la tierra debajo de los muebles) y también, sólo en apariencia, los cuatro jóvenes podrán disfrutar de una tarde de sábado. Muy pronto, los conflictos afloran y resulta imposible mantener la compostura. De ese caos también es reflejo el espacio invadido caóticamente por los objetos que fueron arrojados ("Cada vez que tu hijo trae un programa, la casa queda hecha un chiquero" [p. 97]).

Roberto, como el resto de los personajes, ha vivido atado a los objetos por su propio deseo, luego por su propio placer y, finalmente, para su propio pesar. Todo ha fracasado. Tanto los que han obtenido los objetos deseados, como los que no lo lograron, han quedado insatisfechos. Permanecen los objetos, confundidos, arrojados sin orden, como testigos mudos de la vulnerabilidad de los hombres que cifran su existir en el poseer.

La teatralidad de los objetos, tal como lo propone el texto realista de Halac, muestra que la escenografía se erige en mensaje esencial para la comprensión del espectáculo y la materialidad del lugar representado, en elemento decisivo para el comportamiento de los personajes.

Los autores realistas del teatro argentino de los años 60 tratan de provocar con sus obras la reflexión del espectador sobre problemas tales como la incomunicación, la soledad y el fracaso del hombre de la clase media, depositando en el universo de los objetos inanimados (portadores de signos y exponentes sociales) gran parte de la efectividad dramática. No obstante, esta incorporación de un gran número de objetos trasciende la intención de copiar o reproducir miméticamente la realidad, pues el uso que los personajes hacen de ellos les otorga una función indicial y, a veces, simbólica. Las relaciones que los objetos mantienen con los personajes señalan el lugar de los individuos en un tipo de sociedad y cómo se verifican los procesos de alienación.

OBJETO Y ABSURDISMO

Cuanto más no alejamos de una lógica imitativa del entorno social, más posibilidades tiene el contexto escénico de dar relieve a sus potencialidades simbólicas.

El objeto escénico, además de denotar, de ser signo de cosa, pluraliza sus posibilidades connotativas y funcionales, y, por consiguiente, será captado en su valor utilitario, lúdico y simbólico. La puesta en escena no realista puede llegar a crear acción dramática a partir de una reacción aleatoria de los acontecimientos con los personajes y los objetos. Y a medida que se aleja de la convención de la cuarta pared, se agita notablemente el dinamismo del triángulo que establece el espectador con los personajes y los objetos.

Las realizaciones pioneras en el marco de lo que hoy podríamos llamar *teatro de objetos* y *teatro de imágenes* se deben, sin duda, a los futuristas. Además de dar protagonismo a los objetos, formas, colores y partes aisladas del cuerpo, los futuristas hicieron importantes experimentaciones con la técnica lumínica. La capacidad de un objeto de erigirse en agente de la acción ha sido muy empleada en las narraciones policiales; la relación lúdica entre objeto y personajes con fines distanciadores, en la comedia; como símbolos o alusiones a valores universales, pero cuyos alcances semánticos, retóricos y funcionales fluctúan dentro de cada obra, especialmente en el caso del teatro del absurdo.

LOS SIGNOS DEL TEATRO

Los signos que se emplean en el teatro pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencias de un proceso voluntario casi siempre creados con meditación. Tiene por objeto de comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender, en un arte que no puede existir sin público, emitidos voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales.

En el teatro distinguimos trece signos, divididos entre cinco grupos, los cuales pueden ser auditivos y visuales, así:

En cuanto al texto pronunciado:

- ✓ La palabra, (auditivo).
- ✓ El Tono (auditivo).

En cuanto a expresión corporal:

- ✓ La Mímica (visual).
- ✓ El Gesto (visual).
- ✓ El movimiento escénico del actor (visual).

En cuanto a las apariencias exteriores del actor:

- ✓ El maquillaje (visual).
- ✓ El Peinado (visual).
- ✓ El Traje (visual).

En cuanto al aspecto escénico:

- ✓ El accesorio (visual).
- ✓ El decorado (visual).
- ✓ La Iluminación (visual).

En cuanto a los efectos sonoros no articulados:

- ✓ La música (auditivo).
- ✓ El Sonido (auditivo).



LA PALABRA. Se trata de las palabras pronunciadas por los actores durante la representación. Puede darse en tres diferentes planos así: el plano semántico, el plano fonológico, prosódico y el plano sintáctico.

EL TONO. Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra. Forma parte de la función expresiva de los lenguajes.

LA MIMICA. Se refiere a la expresión corporal del actor, a los signos espaciales, temporales, creados por las técnicas del cuerpo humano. Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grandes que a veces reemplazan y con éxito la palabra.

EL GESTO. Movimiento o actitud de la mano, el brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. El gesto es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado. Los gestos pueden ser los que acompañan a la palabra, los que reemplazan un elemento del decorado, un accesorio, o los gestos de emoción.

EL MOVIMIENTO ESCENICO DEL ACTOR. Se refiere al movimiento del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Aquí podemos mencionar, las entradas o salidas, los movimientos colectivos, las formas de desplazarse.

EL MAQUILLAJE. Tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, estado de salud, el temperamento.

EL PEINADO. Determina rasgos de algunas áreas geográficas en la representación del actor. Se encuentra muchas veces determinado por el maquillaje.

EL TRAJE. Constituye en el teatro, el medio más extenso, más convencional de definir al individuo. Dentro de los límites de cada una de sus categorías y más allá de ellas, el traje puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.

EL ACCESORIO. Se sitúa dentro del traje y el decorado, constituye un sistema autónomo de signos, el cual se usa como auxiliar para interpretar diferentes circunstancias dentro de una obra teatral.

EL DECORADO. También se llama aparato escénico o escenografía su principal tarea consiste en representar un lugar. Dentro del decorado, se puede mencionar, los muebles, cuadros, ventanas, jarrones, flores, etc.

LA ILUMINACIÓN. En el teatro, puede delimitar el lugar teatral. Se utiliza para tener un papel semiológico, autónomo o sea para dar a interpretar diferentes matices en una obra.

LA MUSICA. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o reemplazarlos.

EL SONIDO. Este representa el plano sonoro del espectáculo, no pertenece a la palabra, ni a la música

USO DE LA ESCENOGRAFÍA

Aunque cada obra y cada puesta en escena tienen sus propias exigencias, hay algunas prácticas que conviene conocer:



1. Los colores adquieren valor significativo. Los colores cálidos y alegres -rojo, amarillo, naranja- entonan perfectamente con la ambientación de la comedia; mientras que los colores fríos -verde, azul, violeta- son preferibles para el drama y la tragedia. El negro y el blanco se reservan para ocasiones solemnes. El gris, de por sí, da tono sombrío. En ocasiones el acierto cromático del decorado es tal que se convierte en elemento activo de la puesta en escena y a menudo actúa como antagonista.

2. La mezcla de elementos plásticos y pictóricos resulta a menudo peligrosa por la presencia de componentes de dos o tres dimensiones, lo cual puede dar lugar a confusiones.

- 3.** El decorado pintado sobre papel ha caído en desuso. Se nota que es papel, por los dobleces, y acusa en exceso los portazos y movimientos entre bastidores. Ahora se prefieren los biombos cubiertos de tela o de chapa de madera prensada.
- 4.** Tanto en escenas de interiores como de exteriores el director busca apoyo para los actores en el mobiliario. Respecto a interiores no hay dificultad; pero en los exteriores las sillas y mesas tienen que ser sustituidas por rocas, montones de piedras, plataformas naturales. Hay que evitar en todo caso el amaneramiento y el caer en convencionalismos excesivamente patentes.
- 5.** La construcción de decorados armados debe prever no sólo los aspectos artísticos y de estilo, sino los aspectos prácticos: accesos para entradas y salidas, traslado y paso del mobiliario. El conjunto ha de ser practicable.

6. Puestas en escena dinámica echan mano de *trastos* y utilería que quitan y ponen a la vista del público pajes, mimos, duendes o los propios actores en un alarde de agilidad y de juego. Así la escena se compone y descompone cuantas veces sea necesario, y el espectáculo cobra frescura y naturalidad dentro de los estilos más irrealistas. Es lógico que cuantos intervengan en estas funciones cara al público han de estar convencidos de que están actuando y el proceder con ligereza y mesura da a la acción un atractivo especial.

EFFECTOS SONOROS

Llamamos efectos sonoros a ciertos ruidos que se incluyen en la representación independientemente de la música.

Los hay de dos clases:

1. Los que pretenden dar sensación de realidad, como el golpe de una puerta al cerrarse violentamente, la lluvia que cae fuera, el motor de un coche que se acerca, los ladridos de un perro...
2. Los que no pretenden dar sensación de realidad, sino que buscan llamar la atención sobre lo que sucede, provocar risa, producir contrastes...



Evidentemente el tratamiento es distinto para cada uno de los grupos citados.

Antiguamente para todos ellos, y especialmente para los primeros, se contaba con especialistas que actuaban entre bastidores. El especialista, con imitaciones vocales o con el manejo de determinados instrumentos, o simples artefactos, conseguía reproducir pasos, galopes de caballos, trinos de pájaros, maullidos de gatos, llegada o partida de carruajes, retumbar de truenos y una infinidad de efectos sonoros especiales. Ahora, por lo general, todos estos efectos son grabados en cinta magnetofónica y en la pista correspondiente. Su colocación ordenada, junto a la música, constituye una banda sonora que maneja hábilmente el regidor o algún traspunte que cuida del magnetófono. En la actualidad existen discos con todos estos efectos y otros muchos. Ya no hacen falta los secretos de los iniciados. Se toman directamente del disco y se ordenan en la cinta.



No obstante es bueno imaginar cómo se consiguen tales efectos, por lo que ello pueda suponer de creatividad y porque sugieren otros a lo mejor no recogidos en los discos. Por supuesto que hay que tener en cuenta que las grabaciones de los sonidos naturales no sirven. Hay que crear los efectos a partir de las acciones que se indican.

Así el grado de verosimilitud es mayor. Se realiza la acción ante el micrófono con el fin de graduar el volumen y grabar el efecto.

Crepitar de fuego. Estrujar papel de celofán o papel de aluminio fino junto al micrófono.

Lluvia. Hacer rodar quince o veinte guisantes secos en uno u otro sentido sobre una criba o tela metálica tupida. Para el chaparrón, utilizar garbanzos. Colocar el micrófono bajo la criba.

Viento. Frotar seda o nilón sobre madera pulida. El rugido del viento es proporcional a la presión de la seda.

Tormenta. Sacudir una hoja de chapa a algunos metros del micrófono.

Olas. Agitar con la mano el agua de una gran fuente o bañera de forma que golpee ligeramente los bordes del recipiente.

Resaca. Pasar en sentido contrario dos cepillos de grama sobre un pedazo de chapa alargada.

Bote a remo. Introducir dos tablillas en el agua a ritmo de remo, mientras con el mismo ritmo se dejan chirriar los goznes de una puerta.

Sirena de barco. Soplar dentro de una botella con agua. Cuanta menos agua contenga, más bajo será el tono.

Locomotor. Frotar dos tablillas recubiertas con papel de lija. Frotar un cepillo metálico sobre una tabla sin cepillar.

Cascos de caballo. Golpear una contra otra dos medias cáscaras de nuez o de coco. Golpear contra el suelo pelotas de goma partidas por la mitad.

Pasos.

- ✓ En el bosque: Estrujar cintas magnetofónicas inservibles al ritmo de pasos.
- ✓ En la nieve: Llenar una sopera de «maizena», almidón o fécula, y «andar» por encima con un vaso.
- ✓ O, también, pellizcar fuerte y regularmente en un saquito lleno de harina de patatas. El saquito tiene que estar cerca del micrófono.

Esquiar. Deslizar una tablilla de chapa por encima de una alfombra o una manta.

Avión de reacción. Se pone un secador de cabellos delante del micrófono y se disminuye o aumenta el sonido con un pedazo de cartulina.

Disparo de pistola. Golpe seco sobre la mesa con la parte plana de una regla. También puede utilizarse una pistola detonadora.

Ametralladora. Utilizar una rana de juguete.

Teléfono. Hablar dentro de un vaso de plástico o de un recipiente de arcilla de tamaño pequeño. Fijar la orientación respecto a la boca.

Cristal que se rompe. Dejar caer al suelo láminas de aluminio o de hojalata.

Para los efectos no realistas se puede contar con instrumentos de música de viento o de percusión. O bien se emplean cacharros que produzcan ruidos grotescos, llamativos, etc... De todas formas hay que tener en cuenta que nunca hay que dar la impresión de querer producir un efecto realista y no poder conseguirlo; en estos casos es mejor no intentarlo y echar mano de efectos no realistas totalmente convencionales, como pueden ser los producidos con golpes de tambor o de batería, con unas notas o acordes de piano o con alguna musiquilla parlante, cuando haya que repetir los efectos en circunstancias parecidas. Siempre será preferible insinuar y dejar volar la imaginación que fatigar al espectador con recursos constantes y poco conseguidos.

LAS MÁSCARAS

ORÍGENES RELIGIOSOS Y DRAMÁTICOS

No hay que perder de vista la importancia de las máscaras en los orígenes del teatro. La máscara, presente en el nacimiento de todas las culturas y viva entre los primitivos actuales, está relacionada con ritos religiosos. Así sucede en la antigua Grecia. Se usan para cubrir los rostros de los muertos, para representar a los dioses en los exvotos, y se cuelgan de los árboles como invocación de la protección mágica.

Cuando ciertas danzas y cantos en honor de Dionisos adquieren categoría dramática, las máscaras quedan incorporadas al teatro griego. Las obras de los grandes dramaturgos griegos del siglo V antes de Cristo utilizan las máscaras para caracterizar a los dioses, a los héroes, a los animales y a los espíritus de la naturaleza. Eran de tamaño superior al normal, provistas de bocas desmesuradas y con vigoroso modelado para que se pudieran apreciar bien sus rasgos en el teatro al aire libre. A medida que la danza ritual fue dando paso al drama, las máscaras pasaron a representar emociones, al principio sólo terror, pero luego revelaban las pasiones humanas. Las de la tragedia representaban el sufrimiento y las de la comedia y la sátira eran alegres, jocosas y grotescas.



Tanta importancia tuvo las máscaras en el teatro grecorromano que la máscara trágica y la cómica caracterizaron los dos grandes géneros dramáticos.

Posteriormente la máscara, considerada como la prolongación del maquillaje, pasa a engrosar el número de recursos para disfrazar a los actores y queda cada vez más pendiente de los requisitos del argumento de la obra dramática y, por consiguiente, apartada del teatro como elemento fijo. En este sentido la máscara entronca con el vestuario e incluso con la utilería.

Por las mismas razones, como elemento caracterizador circunstancial, muchas de las ideas expuestas para el maquillaje son aplicables a la máscara.

LA MÁSCARA COMO RECURSO INFANTIL

En el teatro de los niños la máscara adquiere otras funciones que conviene destacar:

- ✓ Instrumento de desinhibición, pues muchos niños son capaces de hacer tras la máscara lo que no se atreven a cara descubierta.
- ✓ Motivo de juego y fantasía, por la variedad que puede interpretar un mismo actor cambiando de máscara, con ella y sin ella.
- ✓ Solución a las dificultades que ofrece la representación de animales, seres monstruosos, avaros, brujas..., siempre difíciles de caracterizar.
- ✓ Ocasión para ejercitarse en la plástica con la construcción de máscaras. Se pone así de relieve el carácter interdisciplinar de la dramatización y del teatro.
- ✓ Recurso para eliminar características personales de los actores que, gracias a las máscaras, pueden aparecer formando coros uniformes o grupos impersonales.
- ✓ Elemento transformador del actor. Gracias a la máscara un papel masculino puede interpretarlo más fácilmente una chica y viceversa.

Lo fundamental, con todo, parece ser la posibilidad de juego y de creatividad. Esto queda un tanto mitigado por la fijeza de caracterización que confiere la máscara, pero precisamente por ello, el recurso a varias máscaras y a otras combinaciones -quitar y poner, alternancia con títeres...- favorece situaciones difíciles de plantear sin máscaras.

CONSTRUCCIÓN DE MÁSCARAS

Existen muchos tipos de máscara en el comercio. Pero es más educativo que los niños fabriquen sus propias máscaras, como se ha insinuado. Incluso algunas de las máscaras del comercio pueden dar ideas para ello. Pueden conseguirse máscaras originales y muy funcionales con materiales como:

- ✓ Tela.
- ✓ Papel de periódico.
- ✓ Papel pinocho.
- ✓ Cartulinas de colores.
- ✓ Cartón corriente.
- ✓ Bolsas de comercio. Estas han de ser de papel, no de plástico. Las de papel aguantan mejor la pintura, que se corre en las de plástico, y son más higiénicas al no impedir la transpiración.



Para los trazos del rostro son útiles la pintura plástica, los lápices de colores, el guache, los fragmentos de papel charol pegados...

En cuanto al procedimiento de construcción puede emplearse el recorte y pegado, el doblado del papel, el cosido. Pero en cualquier caso hay que asegurar la consistencia y la comodidad, ya que, una vez puesta, el actor no tiene que estar pendiente de la máscara, salvo en el caso de máscaras de quita y pon, como la veneciana. Los tipos de máscaras son variados. Señalamos entre ellas:

- ✓ La máscara media o antifaz.
- ✓ La máscara completa que cubre la cara entera.
- ✓ La máscara veneciana, de quita y pon, que, por su forma, puede ser completa o media.



Las máscaras de fantasía admiten variedad infinita, según los personajes a que se destinen.

LA UTILERÍA

La utilería abarca cuanto aparece en escena, excluidos los actores con su vestuario y la escenografía. Por consiguiente, adornos, utensilios, cachivaches, floreros y cualquier tipo de objetos puede formar parte de la utilería de una obra.

En cuanto a la puesta en escena la utilería es muy importante en los montajes realistas naturalistas, como suelen ser los de cine y televisión; desde el punto de vista educativo, y creativo, resulta aleccionadora en el teatro de los niños, tanto para los propios actores como para los organizadores.

CLASIFICACIÓN DE LA UTILERÍA

Hay dos tipos fundamentales:

UTILERÍA FIJA Y DE ADORNO

La constituyen los muebles, las alfombras, los cuadros, las cortinas, las esculturas... En realidad, la utilería fija es complemento de la escenografía.

Es recomendable que estos objetos sean especialmente contruidos para el teatro. Su menor coste y peso así lo aconsejan. Los riesgos son menores y la ocasión de practicar la creatividad por parte de los niños es mayor. Pero en todo caso hay que impedir que los útiles empleados suenen a falso o que se vean ajados y deslucidos. En todo teatro bien organizado, y un teatro de colegio o de aficionados también ha de serlo, se cuenta con un almacén del que se pueden sacar útiles procedentes de representaciones anteriores o recursos prefabricados, como libros simulados y otros accesorios que prestan muy buenos servicios.

Es siempre material preparado para ser visto desde lejos. Por tanto, hay pormenores que están de sobra.

UTILERÍA DE MANO

La constituyen objetos que han de ser manejados por el actor: cigarrillos, periódicos, comida... maletas, lámparas, armas, joyas... Como se ve, unos son objetos de consumo y otros se aproximan al vestuario.

El uso de todos estos objetos plantea, a menudo, dificultades de orden práctico y es conveniente que el regidor o algún traspunte se responsabilice de que el actor los tenga a mano en el preciso momento de emplearlos. El menor fallo en este aspecto puede originar un desastre. Para ello se suele contar con unas mesas situadas entre cajas, a cada lado del foro, cuyo control se lleva rigurosamente. Por otra parte las armas nunca tienen que ser de verdad y los filos de puñales y de espadas han de ser de plástico para evitar cualquier riesgo de herida. Cuando se trate de encender un cigarrillo en escena, o de poner en marcha un tocadiscos, en escena también, el actor ha de realizar el gesto correspondiente a la acción escondiéndolo a la vista del público, con el fin de evitar que cualquier retraso o fallo sea notado. Este es uno de los gestos, como suele decirse, que se esconden. No tenerlo en cuenta expone a riesgos innecesarios.

OBSERVACIONES Y PRECAUCIONES

Hay algunas ideas que todo el mundo admite actualmente:

1. Superada la época fervorosamente naturalista que exigía el verismo en los objetos presentados en escena, nadie pide ahora que salga un automóvil o un caballo a escena. Estas circunstancias suelen tener previstas otras soluciones que parten del mismo texto y de las acotaciones.
2. Hay un principio casi axiomático: en escena todo objeto que no es necesario es peligroso. Por tanto todo accesorio tiene que tener una función dramática, ambiental y no gratuitamente ornamental. Ni utileros ni directores deben caer en el exceso de elementos decorativos, en la abundancia de joyas, en el lucimiento de muebles. Cada obra, y cada puesta en escena tienen sus propias exigencias.
3. Otro principio presenta la escena como el lugar de las transformaciones psicológicas. En una escena de *Romeo y Julieta*, una cuerda visible evoca la función de una escala de cuerdas; en el desarrollo de un argumento marinero, la presencia de un ánora es algo más que un mero elemento ambientador.
4. En la actualidad, gracias a ciertas escuelas interpretativas, la exigencia de la utilería experimenta un retroceso frente a la riqueza poética que supone la combinación de palabra y gesto, la evocación mímica, la colaboración de los efectos sonoros y musicales. Así, el teléfono no existe, pero se utiliza; tampoco existe en



escena la puerta que se abre y se cierra; ni la caña de pescar que utiliza el pescador; ni las piezas que se cobran; ni los manjares que se saborean... Todo es cuestión de interpretación y de creatividad, creatividad que comparten actores y espectadores.

Las precauciones, por más humildes, no son menos importantes:

- ✓ Los muebles que se han de romper -por ejemplo, una silla en una pelea- han de ser de *madera de balsa*. Se golpea con el bastón o con la banqueta y se rompen espectacularmente, pero sin daño y sin riesgos.
- ✓ La comida no debe estar muy sazónada, ni ha de ser seca ni dura. Galletas, patatas y pan ordinario no deben usarse nunca, pues los actores se atragantan, no engullen y... se sale de situación. En su lugar hay que usar bocadillos de pan muy suave, con mermeladas o verduras de lata. Así se imitan todas las comidas y se elaboran sándwiches aparentes, pero que no crean complicaciones. Lo mismo cabe decir para los platos.
- ✓ La bebida nunca ha de ser alcohólica, y menos entre niños o aficionados. Hay bebidas refrescantes de todos los colores para representar vinos, licores, güisqui o café, sin los riesgos que implica consumir estos productos en escena.
- ✓ Los ceniceros han de ser hondos y contener algo de agua para que las colillas queden bien apagadas y no sigan dando humo cuando no deben; los paquetes de cigarrillos han de ser fáciles de abrir; tanto en paquetes como en botellas de licor, periódicos y revistas no deben leerse las marcas y rótulos desde el público, salvo cuando se pretenda así por exigencias de la obra; de lo contrario actúan como elementos divergentes.
- ✓ Ninguno de los objetos que se han de usar en escena o aparecer en ella deben usarse fuera de ella. Por ejemplo, un martillo o un encendedor o una linterna, si han de usarse como utilería, han de estar en la mesa correspondiente. Si los utilizan a la vez los tramoyistas, cuando llegue el momento de emplearlos, no estarán donde han de estar. Todo olvido o despiste produce nerviosismo.
- ✓ El recurso a elementos de desecho -botes, cajas, trozos de madera- es muy recomendable en utilería. Pero debe tenerse en cuenta el estilo interpretativo. En unos casos será mejor que se utilicen tal cual, que aparezcan como son. Pero en otros exigirán transformaciones para que comuniquen lo que han de aparentar. En este segundo caso hay que conseguir que la apariencia tenga la dignidad que requiere el caso y que nunca se dé la impresión del quiero y no puedo.

LA ORTOFONÍA

La ortofonía debería despertar mucho interés tanto para actores como para directores de teatro y profesores en general. En el teatro profesional se tiene muy en cuenta, y es deseable que la preocupación sobre el particular se extienda a los grupos de aficionados y al teatro infantil.

La ortofonía debe proponerse dos objetivos fundamentales:

- ✓ El dominio de la voz
- ✓ La recta pronunciación de todas las letras, sílabas y palabras.

APORTACIONES RÍTMICO-MUSICALES

COORDINACIÓN

Las aportaciones rítmico-musicales encuentran su realización más brillante en la presencia de la música y la danza en escena. Conviene añadir que estos aspectos expresivos no se dan separados de los demás recursos.

Se ha apuntado que la palabra y el gesto se completan; se ha sugerido que la expresión plástica se sirve también de la expresión corporal; es evidente que la expresión rítmico-musical, por lo que tiene de danza, conecta con la expresión corporal y plástica; y por lo que tiene de música, enlaza directamente con la expresión lingüística. Toda frase tiene su entonación que podemos traducir en una línea melódica. Desde el punto de vista interpretativo, se pueden dar entonaciones variadas que se acerquen al canto, que busquen efectos sonoros valiéndose de distintos timbres -voces guturales, cascadas, cantarinas, de animales...- y diversidad de juegos que no sólo participan de la expresión, sino que se integran en el argumento.

Cuando la realización musical en escena se consigue mediante un conjunto instrumental que actúa a la vista del público, es indudable que su realidad material se incorpora a la composición plástica de la escena, que así suma un atractivo más.

Cuando los músicos intérpretes, con sus instrumentos a cuestas, se lanzan a la actuación escénica, como sucede en algún espectáculo *cómico-aurino-musical*, es evidente que se da un paso más en la coordinación de los distintos recursos expresivos. Creemos que el ejemplo es ilustrativo y, por comparación, sugiere posibilidades escénicas.

En cualquier caso, las posibilidades de los distintos recursos expresivos no se agotan aquí. Tanto considerados aisladamente como en su natural coordinación, su estudio reviste decisiva importancia para el teatro: en el campo de la interpretación y en el de la creatividad.

OBRA DRAMÁTICA

ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA

La obra dramática presenta una estructura particular, la que incluye determinados elementos: **Presentación, desarrollo, desenlace, acto, escena y cuadro**. Cada uno de ellos corresponde a determinados momentos dentro de la obra.

La división estructural de una obra dramática es observada bajo dos puntos de vista diferentes: el primero, analiza el desarrollo de los acontecimientos y el segundo, ordena la obra desde una perspectiva formal.

Según el desarrollo de los acontecimientos

- a) **Presentación del conflicto dramático.** Se plantea generalmente desde la tensión entre dos fuerzas: una protagonista y otra antagonista.
- b) **Desarrollo del conflicto.** Corresponde a la serie de acontecimientos desarrollados en función del comportamiento de los personajes: sus acciones y modificaciones psicológicas y morales que conducen hasta el clímax. Este momento constituye el de mayor tensión en toda la obra y en el que se enfrentan las fuerzas.
- c) **Clímax.** Para que se llegue a producir el desenlace, primero la acción dramática pasa por el momento de mayor tensión o clímax, lo que posibilita la solución del conflicto.
- d) **Desenlace.** Es la resolución de la trama en la obra dramática, en la cual el conflicto presentado se ha solucionado.

Según la perspectiva de ordenamiento formal

- a) **Acto.** Corresponde a cada una de las partes principales en las cuales se puede dividir temáticamente una obra dramática.
- b) **Escena.** Es un fragmento del acto. Su inicio y su término están determinados por la entrada y/o salida de los personajes respectivamente.
- c) **Cuadro.** Se define por la ambientación física, es decir, cada cuadro se relaciona con un tipo de escenografía, y cambia conforme cambia la escenografía.

RECURSOS PARA VERBALES

Las obras dramáticas no presentan una narración que exponga los acontecimientos, ya que son los personajes quienes explicitan las acciones o, en el caso de las representaciones teatrales, las llevan a cabo. Los hechos y acciones de los personajes reemplazan cualquier información que se quiera entregar. Además, ciertos elementos llamados **recursos para verbales**, como gestos, entonación de la voz, disposición de los elementos en la puesta en escena y movimientos físicos, no hacen necesaria narración alguna. En los textos dramáticos, los **recursos para verbales** corresponden a indicaciones del autor, **las que van entre paréntesis** e indican alguna actitud o algún movimiento realizado por determinado personaje.

Los **dos puntos** (:) manifiestan, al igual que en el género narrativo, la introducción de un parlamento. Antes de ellos va el nombre del personaje y después lo dicho por éste. La seguidilla de nombres y dos puntos estructuran un **diálogo**. También el **guión** de parlamento **o raya** se utiliza para tal efecto, ante lo cual se omite, en la mayoría de los casos, el nombre de un personaje.

LOS ENSAYOS

Los ensayos tienen un doble objetivo: probar todos los lances que han de integrarse en la puesta en escena de una obra y aprenderla en todos los aspectos.

Antes de empezar los ensayos el director debe responsabilizarse de la fijación del texto. Es frecuente que un texto dramático deba recortarse algo o suprimir alguna frase superflua. Fijar el texto no quiere decir cambiarlo sustancialmente. Esto sería hacer una adaptación. Y lo mejor en este caso, e incluso cuando se proceda a la fijación, es hacerlo de acuerdo con el autor, si es posible.



Fijado el texto, empiezan los ensayos, que pasan por distintas fases:

LECTURA COMPLETA

Se hace una lectura completa del texto estando presente: todos los actores, los jefes de la tramoya, decoradores, electricistas, utileros, responsables del vestuario, figurinista, maquilladores, regidor... Tras esta lectura, el director expone el plan general de la puesta en escena y tanto actores como el resto de personal tienen opción para aportar sus puntos de vista, que el director hará bien en estudiar e incorporar, si conviene.

Los actores tienen que descubrir el carácter de sus personajes y el director ha de observar las disposiciones de los actores. Es también el momento de aclarar dudas de lenguaje, unificar la fonética de nombres propios y extranjeros, llamar la atención sobre vocalización y pronunciación y establecer el ritmo de la obra.

ENSAYO DE MOVIMIENTO

En el siguiente ensayo se empieza por «marcar la obra», es decir señalar los movimientos y posiciones en la escena. Se empieza por el primer acto. Los actores, libro en mano, toman nota de las posiciones que les señala el director. Se señala en el suelo la posición del decorado y el mobiliario y a ellos se ajustan los movimientos. Este ensayo se repite varias veces y luego el mismo proceso se sigue con los demás actos. En algunos teatros existe un escenario para ensayos idéntico al del espectáculo, incluso con sus mismas condiciones acústicas. Por lo general hay que recurrir a una sala cualquiera.

MEMORIZACIÓN

Si los actores no aprenden la obra al mismo ritmo, los ensayos se vuelven lentos e ineficaces. No se puede trabajar estando más pendientes del apuntador que del director que ha de matizar la recitación. Basta un remolón para complicarlo todo y mantener a todos en vilo hasta el estreno.

ENSAYOS A LA ITALIANA

La solución a este problema consiste en los *ensayos a la italiana*. Los actores, sentados cómodamente, recitan en común la obra repetidas veces. No hace falta que se dé la entonación completa, pero sí deben acostumbrarse a darse el *pie* con precisión. Y han de convencerse todos de que hasta que no se domine el texto, es inútil intentar ponerlo en pie.

ENSAYO DE CARACTERIZACIÓN

Aunque muchas veces *movimiento*, *caracterización* y *ritmo* son objetivos trabajados en todos los ensayos, es frecuente separarlos para insistir progresivamente en estas fases fundamentales. Para la caracterización a veces hay que recurrir a ensayos particulares, incluso personales, en diálogo entre director y actor hasta la compenetración. Tras esta labor, hay que intentar el ensamblaje con todos para evitar que alguien sea sorprendido.

ENSAYO DE RITMO

En los ensayos de ritmo se representa la obra de cabo a rabo sin interrupción. El director no interviene. Se sitúa en distintos lugares de la sala y anota las observaciones pertinentes sobre audición, visibilidad, interpretación y cuanto crea oportuno. Durante estos ensayos se prueban las caídas de telón, luces, efectos sonoros... Se debe intentar a

toda costa mantener el ritmo para que éste cree hábito en los actores. Al final el director señalará a actores y tramoya las observaciones oportunas. Pero no debe interrumpir.

ENSAYO DE LÍNEAS

Se denominan así los últimos ensayos para corregir defectos y reforzar puntos débiles. Hay que eliminar toda inseguridad y limar asperezas.

Cuando la obra requiere vestuario de época, es conveniente un ensayo de vestuario. Aunque no se recite, se hacen los movimientos y se observa la incidencia de las luces sobre el vestuario y en el conjunto.

ENSAYOS GENERALES

Se denominan también *ensayo general con todo*, y es mejor contar con dos que con uno. El ensayo este tiene carácter de representación pública. El director no interviene directamente ni corta. La máxima autoridad en el escenario es el *apunte* o *traspunte* que prevé y ordena salidas, caídas de telón, cambios de luces... El director está en la sala con su ayudante. Y entre bastidores no tiene que haber nadie que no pertenezca a la obra. Los actores no deben salir a la sala cuando no actúen. Su puesto está entre cajas o en los camarines, y siempre atentos a la obra.

Tras el *ensayo general con todo* el director ha de jugar la baza de la sagacidad. Es preferible dejar sin corregir algunas nimiedades que sembrar la desconfianza en los actores. Introducir modificaciones en el último instante suele tener malos resultados. El público por otra parte no capta ciertos pormenores, si no hay dudas en el actor.

OBSERVACIONES COMPLEMENTARIAS

- ✓ El ensayo es momento de trabajo y no de tertulia. El director ha de inspirar e imponer seriedad desde el primer momento. Esto es fundamental cuando se ensaya con aficionados o adolescentes.
- ✓ Los ensayos, para profesionales, no deben durar más de tres horas.
- ✓ No hay que permitir que ningún actor interrumpa la obra cuando se equivoque algún compañero o él mismo. Hay que aprender a salir adelante.
- ✓ Tampoco debe consentirse que los actores, al equivocarse, vuelvan sobre lo dicho. Hay que seguir.
- ✓ Los libros de los actores han de tener el texto completo de la obra. No es bueno que sólo tengan los parlamentos propios y los *píes*.
- ✓ Cada actor es responsable de su posición durante la representación. Si el compañero se equivoca, tiene que modificar el otro su posición. Pero no llamarle la atención durante la puesta en escena. Debe recordárselo luego.
- ✓ En situaciones jocosas, por mucho que ría el público, el actor no debe reír. Se expone a salir de situación y perder el carácter del personaje.
- ✓ Los actores han de concentrarse en su papel y situación antes de salir a escena. Así se entra en la obra sin esfuerzo.
- ✓ Cada actor tiene que estar convencido de que toda palabra o gesto que haga en escena será interpretado como perteneciente a la obra.
- ✓ Los actores han de estar convencidos de que las «morcillas» son perniciosas para la obra. Sobre todo, entre aficionados.
- ✓ Los actores han de saber esperar cuando el público ríe y no cortarles la risa.
- ✓ Hay que evitar anacronismos tales como salir con reloj de pulsera cuando no se debe, por época. O las actrices con las uñas pintadas...
- ✓ Todo el tiempo que el actor está en escena está actuando, aunque no intervenga personalmente. Hay que evitar la actitud del actor «ausente».

INFORMACIÓN (INCLUIDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:**BIBLIOGRAFÍA Y EGRAFÍA.**

Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.

Joan Abellán, "La vida dels objectes", *Estudis Escènics*, Quderns del' Institut del Teatro de la Diputació de Barcelona, 27, 1985.

Joan Abellán, ob. cit., p. 115 (la traducción es nuestra).

Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1985; p. 13.

Ricardo Halac, *Soledad para cuatro*, Buenos Aires, Corregidor, 1987; p. 53; las cursivas son nuestras. Las citas consignadas más adelante corresponden a esta edición.

Jean Baudrillard, *El sistema ...*, ob. cit. p. 74.

José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1994, p. 48 y ss

<http://www.telonde fondo.org/numeros-antiores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html>

Cervera Borrás, Juan. Teoría y técnica teatral. BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Estructura de la obra dinámica. Primero Medio – Actividad No. 10. Portal Educativo. <https://www.portaleducativo.net/primero-medio/10/estructura-de-la-obra-dramatica>

Autores: Julián Pérez Porto y Ana Gardey. Publicado: 2011. Actualizado: 2012. Definición de escena. <https://definicion.de/escena/>.

Sánchez Pisa, Jorge. (2014, Abr 4). CRÍTICA TEATRAL: EL CABALLERO DE OMEDO, EN LE TEATRO LLIURE. Culturalia. Publicado en: <https://blogculturalia.net/2014/04/04/critica-teatral-el-caballero-de-olmedo-en-el-teatre-lliure/>

Signo Indical. Consultado: 12:13, Mar 16, 2022) http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Signo_Indicial

Carolina, Yenny. (2012, Ag 21) EL TEATRO. SIGNOS DEL TEATRO. <http://monitacarito.blogspot.com/2012/08/signos-del-teatro.html>

Encolombia. Escenografía. Encolombia.com Año 1998 – 2022. Ubicado en: <https://encolombia.com/educacion-cultura/arte-cultura/historia-teatro/escenografia/>

Teatro Teoncillo. Veinte de Febrero 6, 1º B. 47001 Valladolid. Castilla y León. España. <http://www.teloncillo.com/repertorio/Concierto-Teatralizado/Respirando-Cuentos/>

Memphis. MÁSCARAS GRIEGAS. Pinterest. En: <https://www.pinterest.es/pin/506936501790719510/>

Ajuntament de L'Hospitalet. Área de Ocupación, Empresa, Turismo y Economía Social Carrer Can Tries, 20 - 08902 L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) Construcción de máscaras de cuero. http://dinamitzaciocalalh.cat/detallAgenda_2.aspx?2y8Kxp5euAUSiuahCGncUKWVzCLCykhXWIW0BPTC9zhYqazB

AULA ENCLAVE. (2015, Mar 22). TALLER DE MÁSCARAS MUSEO IBEROAMERICANO LA OROTAVA. <http://cruzsantaenclave.blogspot.com/2015/03/taller-de-mascaras-museo-iberoamericano.html>

Imperdible venta de vestuario y utilería del Teatro Municipal de Santiago. Año 2022. Metro World News. <https://www.nuevamujer.com/moda/2013/10/17/imperdible-venta-de-vestuario-y-utilleria-del-teatro-municipal-de-santiago.html>

<http://www.elcantal.es/compania-la-itinerante-de-comedias-proscenio-aula-teatral/>