

Lucía González Díaz

Teatro para la vida

Claves para un teatro
comunitario, educativo
y terapéutico



Teatro para la vida

CLAVES PARA UN TEATRO COMUNITARIO,
EDUCATIVO Y TERAPÉUTICO

De Lucía González Díaz

Edición a cargo de Virginia Curet

Todos los derechos reservados.
Buenos Aires. 2014

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Teatro: Teoría y práctica. N° 018

AGRADECIMIENTOS:

A Carmen y Clodobaldo (mi madre y mi padre).

A Lola, mi compañera. Y a todas y cada una de las personas que, de una forma u otra, han contribuido a lo largo de mi vida a la persona que soy y por tanto a que este libro vea la luz.

Teatro: Teoría y práctica. N° 018

INDICE

PRÓLOGO

PRIMERA PARTE

I. DATOS PARA UNA COMPRENSIÓN DEL FENÓMENO TEATRAL

1. Aproximándonos al teatro
2. ¿Qué es teatro?
3. Los orígenes del hecho teatral
4. Teatro y sociedad en Occidente: Itinerario histórico

II. VALORES Y OBJETIVOS DEL TEATRO

1. El aprendizaje teatral
2. El hecho social teatral: su base comunicativa
3. Tipos de teatro

SEGUNDA PARTE

I. UNA NECESIDAD SOCIALMENTE NEGADA

1. El ser humano: sus manifestaciones y lenguajes
2. ¿Qué es acción?
3. La necesidad humana de la acción
4. El arte como reducto de acciones auténticas

II. EL SECRETO DEL TEATRO

1. Primero acción, luego explicación
2. Un experimento distinto sobre la vida
3. La necesidad de la propia averiguación
4. Un “escapismo” transformador
5. Usarse y perderse en la acción

TERCERA PARTE

I. GRANDES APORTACIONES DEL TEATRO A LA SOCIEDAD

1. La Expresión Corporal y la Expresión Dramática
2. La Improvisación
3. El Psicodrama y el Sociodrama

II. EL “BOOM” SOCIAL DEL TEATRO

1. El ocio y la cultura de masas
2. La forja de la conciencia ciudadana
3. La moda imparable de los cursillos

III. EL TEATRO Y LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

1. El teatro desde la animación
2. La formación en animación sociocultural

IV. EL TEATRO EN EL AULA ¿UNA ACTIVIDAD SECUNDARIA?

1. Aspectos básicos en Expresión Dramática Infantil
2. Aspectos generales a tener en cuenta

CUARTA PARTE

I. PARA UNA METODOLOGÍA DE TRABAJO TEATRAL

1. Indicaciones generales
2. Las materias del programa
 - 2.1. En Expresión Corporal
 - 2.2. En Expresión Dramática
 - 2.3. En Improvisación
 - 2.4. Otras formas teatrales

II. LA OBRA DRAMÁTICA: CLAVES EN EL PROCESO DEL MONTAJE ESCÉNICO

III. ANEXO EXPLICATIVO DE CONCEPTOS

CONCLUSIÓN: HACIA UN TEATRO COMUNITARIO

EPÍLOGO

Telón de fondo de este “parto”...

Algunos testimonios

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

*“TODO EL MUNDO PUEDE HACERTEATRO,
INCLUSO LOS ACTORES Y LAS ACTRICES.
EN TODAS PARTES SE PUEDE HACER TEATRO,
INCLUSO EN LAS SALAS DE TEATRO...”
AUGUSTO BOAL*

PRÓLOGO

Siempre he sido muy rebelde y visceral. De jovencita no sabía cómo llamar a todo esto que bullía en mí y, a decir verdad, no me importaba para nada. Lo que sí era importante para mí era sentir el dictado de mis pulsiones vitales y correr en pos de adonde me llevara el corazón, contra viento y marea. Tenía una fe innata en mí...

Nunca me preocupó ponerle adjetivos a las cosas, ni saber qué tenía que ver con qué. Como tampoco intuía, a ciencia cierta y de forma premeditada, por dónde encaminar mis pasos. Nunca dije de pequeña la famosa frasecita: “De mayor quiero ser...” Bueno sí, de adolescente quise ser misionera, o monja, como muchas otras mujeres de mi época, pero con un toque guerrero a lo Juana de Arco. Y en otro momento de mi juventud, me pilló el tema humanitario de la medicina. De hecho, en Canarias, hice el primer año de los estudios de enfermería pero lo dejé, o me dejaron: ¡suspendí!

La verdad es que todo lo significativo en mi vida lo he ido descubriendo (o despertando) a “golpe de estornudos”. Por cierto, alguien soltó una vez esta expresión en mi presencia y yo me la adjudiqué sin pagar copyright porque me retrataba muy bien. Hoy día han disminuido considerablemente esos “estornudos” vitales, supongo porque a estas alturas ya sé por dónde quiero encaminar mi vida...digo yo.

Descubrir a los 28 años de edad mi gran pasión: el teatro, fue uno de aquellos inesperados “estornudos”. Éste se lo debo a mi amiga Manuela, una gran actriz. Por aquel entonces hacía poco que había terminado mis estudios de sociología y comenzaba a sentirme aquejada del síndrome de abstinencia de estudios, así que esta amiga me sugirió (era el otoño del 78), que aprovechara a meterme en unos cursos formativos de Arte Dramático que se iban a empezar a impartir en la Sala Olimpia (de Madrid). Al año siguiente, esta Sala pasaría a convertirse en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), donde se podría ir estudiando por módulos. Mi inmediata reacción fue de rechazo a su idea. La sociología había anclado en mí una imagen propia que no se casaba con la vida de la farándula. Aun así aquella noche no pegué ojo. No podía dejar de rumiar la idea...hasta que, por el lado de retarme a mí misma (una siempre tan luchadora), acepté probar. Tengo que decir que desde la primera sesión salí felizmente rendida a lo que acababa de descubrir como mi verdadera vocación.

Y “se juntó el hambre con las ganas de comer”, como dice esa vieja expresión. Había encontrado la horma de mi zapato y me lamentaba que no hubiera sucedido mucho antes. Encontrarme con el teatro para una mujer como yo, en la bastante dura España de la transición democrática, fue descubrir una vía y un espacio de tanta apertura a todas las posibilidades de expresión y comunicación que fue un gran y jubiloso ¡EUREKA!, aunque en principio fuera para vivirlo de puertas adentro. Fue algo así como descubrir la senda de la ansiada libertad. Y no sólo referida al compromiso humano con la vida social, sino que el teatro se me reveló como el espacio síntesis de todas las posibilidades de manifestación artística, lo que le brin-

daba a mi espíritu una libertad mucho más completa en la exploración de un territorio tan inagotable como es el de la vida humana.

Mi primer libro sobre teatro fue publicado en 1987. En aquel entonces, una editorial enfocada en temas relacionados con la acción social, educativa y cultural como la Editorial Popular (de Madrid) me sugirió la idea de preparar una pequeña publicación que hablara sobre el teatro desde un punto de vista formativo y de la animación sociocultural. Al principio me fue difícil ver qué era lo que podía transmitir y cómo hacerlo. Era la primera vez que me enfrentaba al desafío de escribir un libro. Sentía la limitación de poder expresar todo lo que suponía el trabajo teatral para mí. Tenía muchas cosas para compartir pero no era fácil. Pienso que escribir, como cualquier otra actividad creativa, supone la adquisición abierta de un compromiso que además se convierte en una especie de confesión y de auto-terapia. En rigor, solo se puede hablar desde lo más cercano a la propia experiencia. Sin embargo, esa pequeña ‘puerta de entrada’ que creemos tan personal e intransferible paradójicamente se convierte en la mejor vía de acceso para la comunicación al nivel que sea. Me costó verlo claro desde el principio pero acepté el reto y decidí confiarme a mis sensaciones. De entrada descarté lo que no quería o no podía hacer: por presuntuoso, por imposibilidad, por displacer, etc. Después fui comprendiendo que tenía que desmenuzar cómo lo había vivido yo. “La experiencia es la madre de la ciencia”, no al revés.

Una idea clave fue madurando dentro de mí desde aquel momento. Me llevó de la mano en relación con el enfoque a seguir en mi escritura y que además se impuso como columna vertebral de aquella primera publicación: mi convencimiento de que la teatralidad, o capacidad de dramatización, es una necesidad antropológica de exteriorización y como tal “necesidad” es previa a lo que supuestamente demanda cubrir. Sí. Había encontrado la hipótesis clave, la premisa metodológica, que me daba el pistoletazo de salida.

Ahora, veinte y tantos años después de esa primera andadura literaria, sigo retomándola misma columna vertebral de entonces. Para qué engañarnos. No deja de ser la que sigue sustentando mi trabajo. Comparto de pleno con el gran Augusto Boal la frase suya que encabeza este libro respecto a que todo el mundo puede hacer teatro, incluso los actores y las actrices, y que habitualmente, lo hacemos en cualquier parte. Eso sí, a diferencia de mi primer libro, en éste siento que puedo enfocar los conceptos con más holgura, compartir más experiencias y también más conocimientos derivados de ellas. Aun así sigo pensando que no está todo dicho, ni mucho menos. Que nuestras opiniones siguen siendo planteamientos y aproximaciones. En mi caso, con la humilde intención de compartir propuestas abiertas a observar, investigar y experimentar.

En esta nueva publicación se mantiene el mismo esquema general de la anterior; así como algunos de sus capítulos. Sobre todo en lo referente a las dos primeras partes del libro relacionadas con la observación de la realidad y la historia, ya que siempre son las coordenadas para conocer y comprender la sociedad humana. Algunos de estos capítulos han sido ampliados y actualizados. La tercera y la cuarta parte son las más novedosas. Vuelco en ellas mi visión de un teatro educativo, comunitario y terapéutico. Así como lo que considero recomendaciones básicas y generales para una buena metodología de trabajo teatral, en el sentido en que se quiera usar. Sirve para todo.

A través de este “viaje” trataré de recuperar el trasfondo de lo que realmente encierra el término teatro desde la óptica sobre todo de la capacidad dramática de acción y expresión, patrimonio de toda la humanidad en todas sus formas, tiempos y espacios. Tener claro esto conduce a una mejor comprensión del fenómeno teatral, de sus amplias repercusiones y posibilidades como herramienta que ayude a conocerse mejor y consecuentemente a mejorar

también la calidad de vida humana a todos los niveles.

Como decía entonces en mi primer libro: “El teatro no es una panacea, si por ello se entienden soluciones de vida externas a las personas. Ni se me ocurre postularlo como una necesidad humana a cubrir en el sentido que todo el mundo tenga acceso a gastar sus ratos de ocio asistiendo al teatro o participando en la creación y realización de eventos de tipo teatral. No es un extremo ni el otro, aunque puedan llegar a serlo en algún momento. Es una obviedad científica de exteriorización que tiene sus raíces no sólo históricas y antropológicas, sino también psicológicas, sociales, culturales y lógicamente políticas, en el quehacer cotidiano del individuo en sociedad. Mi pretensión pues es ayudar a tomar consciencia de esta evidencia. Y si puedo contribuir a una mejor comprensión global y orientación en el tema, mejor todavía”. En definitiva, tomar consciencia de que nacer en un mundo humano significa aprender a hacer teatro, a mejorar una y otra vez la interpretación de tus mejores “papeles”, aquellos que más te crees, que sin embargo ¡puedes cambiarlos, si quieres! o experimentar con tantos otros dormidos en el fondo de tu ser.

Vaya por delante, mi profundo agradecimiento a todas y a cada una de las personas que por activa o por pasiva han hecho posible que en estos 35 años de experiencia en el trabajo teatral, siga aprendiendo, investigando y apasionándome eternamente con mi profesión. Una “no enseña lo que sabe sino lo que quiere aprender”, máxima de mi admirado actor y pedagogo, Jacques Lecoq.

Mención especial de profundo agradecimiento quiero dedicar aquí a la Fundación Canaria MAPFRE GUANARTEME, en su Área de Acción Social, que desde el año 2007 hasta el 2012 ha hecho posible a través del Aula de Teatro para la Vida con personas adultas, que pudiera seguir investigando y profundizando en muchas de mis convicciones de cara al desarrollo de un Teatro Comunitario, Social y Terapéutico.

PRIMERA PARTE

I. DATOS PARA UNA COMPRENSIÓN DEL FENÓMENO TEATRAL

1. Aproximándonos al teatro

Si por casualidad una se decide a “marcar” una tarde de sábado acudiendo a una representación en una sala de teatro, es muy probable hoy día que a menudo una se encuentre con un reducido número de personas espectadoras en el patio de butacas. Excepción hecha de aquellos casos en los que se ofertan representaciones de compañías de reconocida fama y prestigio, sean nacionales o extranjeras. En el primero y más habitual de los casos, desazón y frustración, tanto para el elenco actoral como también para el público.

La cuestión no es tan simple de analizar. En la actualidad confluyen muchas variables a tener en cuenta. La más candente de todas es la económica. La cultura no es para nada un bien social protegido. Así que, desembolsar el precio de una entrada de teatro no está al alcance de la gran mayoría ciudadana. Hace poco tiempo se realizó en varias ciudades españolas un proyecto para potenciar la asistencia a las salas de cine, bajando el precio hasta un 60%. No recuerdo bien el nombre que se le dio, era algo así como Días de Cine, duró dos o tres días según los sitios. La experiencia no dejó lugar a dudas: en todas partes se vivieron unas colas impresionantes para acceder a los cines durante esas jornadas.

Pero hay más. Por otra parte tenemos la cantidad de cosas que se ofertan que a menudo pueden producir saturación. Y por otro lado, la calidad. En la mayoría de los casos despier ta poco interés la temática desfasada y poco audaz de lo que se suele presentar en teatro, al margen de la valoración crítica del trabajo. En este sentido, el gusto del público cambia de continuo al ritmo de lo que cambia toda la oferta social y cultural. A esto se le suma la influencia del cine, la TV (sobre todo esta última), con su predominio imparable de la mano, también del apogeo irreversible de todo ese universo en torno a las redes sociales, internet, etc. Esto supone una competencia insalvable para el teatro. De hecho, la industria del cine también se ve obligada a retarse continuamente para ofertar cosas novedosas que lleguen a límites insospechados de audacia en todos los sentidos. Las limitaciones del teatro desde el punto de vista de lo ‘espectacular’ son evidentes. El teatro no puede competir al mismo nivel con las artes escénicas en conserva, del estilo que sean. Ya hace décadas que se dice que el teatro “está en crisis”, que “agoniza”, o que “está muerto”.

Sin embargo, al abrir un periódico, o una revista cultural, o de ocio, es fácil encontrar en sus sesiones de Agenda Cultural o Convocatorias, un número cada vez mayor de anuncios sobre cursos, talleres, o seminarios de muchísimas cosas. Donde no faltan los de “iniciación al teatro”, “formación actoral”, etc. Lo mismo se constata echando una ojeada a las programaciones de los centros culturales, universidades populares, o asociaciones de barrios. Casi siempre hay en su cupo de actividades algún que otro curso o taller de teatro.

Esta irresistible expansión del consumo de aprendizaje teatral no se agota aquí. Su presencia o la necesidad de ella, se deja sentir cada vez con más firmeza en muchos otros ámbitos: en la enseñanza reglada; también en el terreno de la psicoterapia que cada vez más incluye algún tipo de técnica dramática (role playing, por ejemplo). Es creciente a su vez su presencia en programas de formación profesional en áreas tales como relaciones públicas, animación turística, animación sociocultural, enseñanza de idiomas, etc.

Con respecto a la primera imagen, la de la crisis de los espectáculos teatrales, se podría decir que lo que realmente está en crisis son los rígidos presupuestos del heredado teatro

burgués, o lo que es lo mismo, el negocio del espectáculo de sala. Porque precisamente al querer funcionar hoy día como “de pleno derecho”, siguiendo los mismos viejos cánones por los que se ha regido el mercado cultural, se ponen más en evidencia las limitaciones “del directo” que conlleva el teatro. No puede competir, y no tiene por qué al mismo nivel con las producciones superespectaculares del cine o la TV, que acostumbran al público al “no va más”. Así pues el público actual mayoritario que busca de continuo una avalancha progresiva de estímulos sensacionalistas a través de todos los medios de comunicación de masas, diversifica sus gustos muy rápidamente. El teatro de sala, de esta suerte, se va quedando relegado a un público reducido podría decirse “selecto”, de poca gente joven y de gente más bien madura, que a menudo añora la tradición teatral pasada. A la gran mayoría cada vez le dicen muy poco o nada las rígidas y arcaicas concepciones del teatro burgués. A los espectáculos comerciales actuales, incluso los teatrales, se les demanda una gran osadía y novedad. De ahí el éxito de actividades circenses presentadas de forma cada vez más teatralizada. Un ejemplo de esto, que se vende muy bien, son los espectáculos del Circo del Sol. Se busca siempre “el no va más” en todo. De igual forma, también entusiasmo y crece imparablemente hoy día el gusto del público por espectáculos más interactivos. De ahí el éxito de programas televisivos como los realities show, tipo Gran Hermano, o los de mostrar la propia valía como Tienes talento, etc.

En cuanto a la segunda imagen, la de la proliferación de cursos y cursillos, hay dos aspectos a tener en cuenta. Por una parte, a partir de los años 70 con las sucesivas crisis del sistema económico dominante, se ha ido imponiendo a todos los niveles también la idea del bricolaje artístico y cultural, del “hágalo usted mismo/a”, al generarse un aumento generalizado del tiempo libre y abonado el terreno además por las decrecientes posibilidades económicas de la población mayoritaria. Esto ha abierto las puertas a las clases populares para acceder a ciertos templos privilegiados de la cultura. Propiciado además por esa búsqueda insaciable de nuevos mercados que tiene el sistema. En este sentido políticas más o menos sociales se han orientado en parte hacia las actividades formativas y de animación como prevención de riesgos de marginalidad y exclusión social pero también como una creciente baza de consumo cultural que se vende muy bien y justifica presupuesto. Por otra parte, la peculiar respuesta de las clases populares ante este hecho, su deseo de hacer y de encuentro (acción y comunicación) aunque a veces dé más la impresión de una moda, ponen de manifiesto que el deseo de cultura de las clases populares más allá de las leyes del mercado no está en crisis. Nunca lo ha estado. En todo caso sí manipulado y/o negado durante grandes periodos históricos. Pero desde luego, a nivel de pueblo, el teatro sigue siendo la gran fiesta, por ejemplo.

Y por lo que se refiere a la tercera imagen, el teatro es esencialmente comunicación. Por ello las técnicas teatrales vienen demostrando su eficacia en campos aparentemente tan distintos como pueden ser la enseñanza, la psicoterapia, el marketing, o las relaciones públicas. Lo que tienen en común es el manejo de la información. Se necesita cada vez más gente mejor preparada en todas las áreas que tengan que ver con la comunicación. Ya sea para hacernos comprar un detergente, para agilizar el aprendizaje en la escuela, para producir más en el trabajo, para limar conflictos, para ser más participativos/as, etc. En definitiva, nuestra sociedad actual necesita de grandes artistas de la comunicación para que todo pueda atraer, convencer, conmover, o mover a la participación.

2. ¿Qué es teatro?

Si lanzáramos esta pregunta al aire, la mayoría de las respuestas en un primer momento consistirían posiblemente en algunas de esas imágenes estereotípicas que todo el mundo tiene en relación con este concepto: un determinado espacio, una representación escénica, una profesión. Sobre todo se identifica “teatro” con el negocio del espectáculo escénico y así nos hemos acostumbrado a verlo.

Si tenemos esta idea ¿por qué entonces hay gente que quiere participar en un taller de teatro? Lo primero que responderían posiblemente sería que no se van a dedicar al teatro. Luego, las principales motivaciones se centrarían en lo lúdico, en la desinhibición, en vencer la timidez, expresarse en público... Y, por último, probablemente esgrimirían la necesidad de encontrarse y hacer algo con la gente del barrio, por ejemplo. También podríamos obtener respuestas como la que en una ocasión me dio un ama de casa y costurera de un barrio obrero de Madrid: “Hago teatro porque sobre un escenario puedo hacer y decir todo lo que no puedo en la vida normal de cada día.” Pero estas respuestas casi siempre son a posteriori, una vez experimentada la aventura que conlleva el aprendizaje teatral.

Ha sido a pie de calle a través de una experiencia pedagógica teatral de muchos años y muy variopinta con todo tipo de grupos humanos, donde se me fue gestando una visión y comprensión del tema totalmente nueva. Desde luego, la primera en aprender siempre he sido yo. Llegar de verdad a la gente nos obliga a alimentar de continuo una actitud humilde de apertura, de escucha, de aprendizaje, con el consiguiente esfuerzo de traducción y adaptación de los propios presupuestos formativos (con sus éxitos y fracasos) a la realidad e intereses de cada grupo humano. Una vez tras otra, me ha ido asombrando la singularidad que cada persona y grupo aporta de manera espontánea a la experiencia dramática y teatral. Aun cuando el aprendizaje siempre conlleva mucho de desmonte de viejos esquemas y condicionantes mentales.

Conviene antes de seguir adelante aclarar conceptos y definir algunas características básicas del hecho teatral. En este sentido, hay que saber distinguir entre dos conceptos altamente emparentados: teatro y drama. Una cosa es el teatro como forma de arte, y otra, el drama. En la cultura anglosajona, estos dos términos se prestan menos a confusión que en la cultura de los países latinos. De hecho, teatro en el Reino Unido, por ejemplo, es básicamente el espacio físico de los espectáculos, mientras que quien enseña teatro es denominado drama teacher. Queda claro que engloban dentro del concepto de drama todo lo que tiene que ver con el trabajo de creación teatral. En nuestra cultura latina hay que matizar más porque el término teatro se suele usar de comodín para significar varias cosas. Mientras que el de drama es mucho más restringido en nuestro uso cotidiano, cargado a menudo de connotaciones similares a la tragedia.

Resulta útil esclarecer sobre todo qué significa este último término. Drama es un elemento consustancial a la naturaleza humana, que hace referencia a esa lucha por la vida de cada ser terrenal. Es la dialéctica vital del conflicto, las fuerzas en pugna, la lucha de contrarios. Esto es algo que existe de por sí en la Naturaleza y como es lógico tiene su razón de ser: la búsqueda del equilibrio. Sin embargo, es el ojo humano (y por supuesto, el corazón) el que convierte las situaciones de la vida en drama y lo vive como tal. En suma, puede equipararse a lo que en la actualidad se conoce como “inteligencia emocional”. Esta dramática en el fondo también tiene su razón de ser, sino nuestro modo de vida tal como lo conocemos no existiría. Es esa capacidad de expresión dramática por lo demás fuente de imaginación, de creatividad, de transformación más o menos socialmente cultivada o reprimida, la que en este libro se reivindica como una necesidad humana a satisfacer, desarrollar y saber aprovechar.

La verdad es que toda creación artística y cultural es expresión de ese cúmulo emocional que compone el drama humano. Pero si hay una forma de arte más íntegramente humana que las otras ésta es el teatro. En él confluyen en el propio ser, tanto el objetivo como la herramienta de trabajo. El teatro existe porque existe el conflicto; éste desnuda todas las caras de ese emotivo componente. Es quizá el teatro, con la peculiaridad de sus técnicas, quien mejor puede contribuir a devolver algo al ser humano que es patrimonio suyo: su capacidad de acción y expresión dramáticas. Y por ende, su capacidad de gestión emocional y así ayudar a promover un desarrollo íntegro de la persona y de las colectividades. Afirmar esto quiere decir también que el teatro está hecho a la medida, a la horma, de cualquier grupo humano y del enfoque que se le quiera dar. Puede ser utilizado perfectamente como “opio del pueblo”, o como arma revolucionaria, en el otro extremo.

Lo expuesto anteriormente nos lleva a su característica social por antonomasia: la comunicación. Se requieren al menos dos personas para que se dé el hecho teatral, pero no necesariamente actuante y expectante. Por ejemplo, toda una masa de gente puede estar haciendo teatro en carnavales y aquí todo el mundo sería actores y actrices y público al mismo tiempo. Incluso cuando aparentemente se da una clara línea divisoria entre elenco actoral y público, como en una sala teatral, la verdad es que en el fondo esa división no es tan real como pareciera: se genera química, complicidad, espejo...

La otra cara de la comunicación teatral es la inmediatez. Si el teatro involucra y hace cómplices a todas las personas presentes en el proceso, se debe a que es una constatación viva, inmediata y excitante de la vida humana. Nunca se podrá comparar con el cine o la TV. Hay dos diferencias fundamentales del cine o la televisión con el teatro. La primera, el cine necesita valerse de muchos medios para poder interesar, envolver y conducir la atención del público mientras que en el teatro basta la sola presencia de una persona actuando, incluso en medio de un escenario vacío. La segunda diferencia estriba en que el cine es un espectáculo “muerto”, un hecho consumado que se ofrece sin posibilidad de alteración. El teatro es un espectáculo vivo. Y aunque una obra se haya representado muchas veces, cada vez debe ser nueva, teñida de esa inmediatez que plantea la interacción directa con el público, aunque materialmente no implique acción física alguna. De cualquier forma, planificado o no, nada impide que esto pueda suceder en algún momento. Es más, a pesar de las delimitaciones tajantes entre elenco actoral y público, hay una participación silenciosa aparentemente mínima del público (que llega a ser máxima) y que consiste en su actitud de acogida, calorosa o fría, del espectáculo. Sensación de la que acusan recibo “ipso facto” quienes están actuando sobre el escenario.

Su carácter inmediato nos conduce lógicamente a su carácter efímero. Porque es algo vivo está condenado a la impermanencia, a ser fugaz. El teatro en cuanto arte y acontecimiento social no podrá nunca formar “museo” aunque desde el pasado siglo XX se puedan archivar actuaciones teatrales gracias a las técnicas de grabación y filmación. Sin embargo, esto podrá tener la categoría de película o documental, pero nunca de teatro propiamente dicho.

3. Los orígenes del hecho teatral

El teatro es un fenómeno tan antiguo como la vida humana. En cada época ha sido vida viva y barómetro expresivo de situaciones sociales. Su existencia abarca desde la pantomima de caza en los pueblos primitivos, hasta la enorme diversidad de formas teatrales coexistentes en la actualidad. Y desde luego no se puede decir que algunas de estas formas actuales sean tan nuevas que no puedan tener referencia en épocas pretéritas.

Siendo así, cabría preguntarse acerca de qué es pues lo que está en el origen mismo del teatro. Vemos que el componente más diferenciador y el que lo convierte precisamente en la raíz misma del fenómeno teatral es ese drama humano del que hablamos antes convertido en suceso, en acontecimiento objetivado, por así decirlo.

Si reflexionamos sobre lo que acabamos de plantear referente al drama nos encontramos ante dos dimensiones de análisis: una dimensión objetiva, o sea, el conflicto propiamente dicho, lo que según el sistema aristotélico sería el nivel trágico. Y otra subjetiva referida a la vivencia personal del drama, que siguiendo el mismo esquema de Aristóteles, sería el nivel patético. Según este esquema, los orígenes del hecho teatral responden a esa necesidad humana individual y colectiva y se justifica claramente desde ambos niveles.

Considerando primero el tema desde el nivel subjetivo la pregunta es: ¿qué necesidades se despiertan en el individuo ante el conflicto? En la práctica, las acciones a las que recurra para sortearlo pueden ser muy diversas, pero interiormente lo que desea y lo que precisa es trascender el problema, encontrar otros puntos de referencia, y en muchos casos asumir un “otro yo” que vaya más allá de los obstáculos y de las propias limitaciones humanas. El miedo fundamental es a la pérdida de control, lo que a su vez se traduce en sentimiento de inseguridad y riesgo de muerte. Esta necesidad del individuo de transmutarse en un “otro yo” que encierre más poder y trascienda sus límites es algo que pertenece a los arquetipos más primitivos de la expresividad humana: la necesidad de manipular la realidad, transformarla y trascenderla. Para comprender esto como componente básico del drama, no es preciso documentarse antropológicamente. Tenemos a nuestro alcance una realidad fácilmente observable: los niños y las niñas, que son los “orígenes” de las personas adultas y artistas natos/as de la teatralidad. En la infancia las criaturas precisan de continuo e inconscientemente aligerar sus tensiones perdiéndose en la imitación de los personajes adultos que les rodean (madre, padre, enseñante...), que por otra parte, son quienes les hacen sentir seguridad y estabilidad. De esta suerte, personalizándolos todas sus tensiones se “exorcizan”. Esta es una realidad de la que hablaremos en su momento. Mientras tanto, sólo subrayar que es importante comprender hasta qué punto el niño y la niña son indiscutiblemente el padre o la madre de la persona adulta. Todos llevamos dentro, en mayor o menor medida, la niña o el niño que hemos sido y nuestro ser adulto a menudo es como el negativo ampliado de la foto de esa infancia que nos tocó vivir.

Sin embargo, analizar el tema desde el nivel objetivo es mucho más complejo. Hay que ir paso a paso. Lo primero es poner de relieve el hecho de que la expresión teatral desde un principio ha estado motivada y condicionada tanto por las necesidades vitales como por las creencias religiosas. Lo que a su vez conecta con lo expuesto sobre la necesidad de trascendencia y transmutación de las limitaciones individuales. En definitiva, estas limitaciones han tratado siempre de responder a aquéllas siendo un fiel reflejo de las creencias socialmente compartidas, de la manera que sea. Así por ejemplo, en lo que respecta a la religión, el teatro desde el principio estuvo estrechamente vinculado al papel dominante y legitimador de las creencias religiosas. De esta manera, se ha mantenido durante la mayor parte de la historia humana siendo el vehículo de expresión legitimador de la realidad social imperante

en cada momento.

Para comprender mejor la importancia de este dato y poder encuadrarlo en sus justas coordenadas es necesario conocer cuál es el proceso de construcción de la realidad societaria o lo que es lo mismo, cómo llegamos los seres humanos a crear nuestro mundo: la cultura y la sociedad.

El ser humano al nacer es un organismo inacabado; a diferencia de las otras especies de mamíferos que nacen ya con sus instintos muy especializados. Los animales por lo general tienen un universo propio, casi totalmente determinado por la estructura de sus instintos; poseen hasta su propia localización geográfica y ecológica. No se reproducen indiscriminadamente en cualquier sitio. Hay un mundo del oso, del león, de las águilas, de los peces, aunque hoy día con la domesticación, con la vida en los zoológicos y parques temáticos, algunas especies van demostrando que también son capaces de adaptarse y generar comportamientos insólitos. Aun así el ser humano al nacer, no tiene ese “mundo propio”. Puede darse su nacimiento en cualquier parte del planeta y ninguna zona es específicamente la suya. Su programación imperfecta es paradójicamente motor de otras perfecciones, como la inteligencia. Su baja especialización sensorial le arroja ante un mundo abierto cuyas características fundamentales son la inestabilidad e inseguridad intrínsecas.

Pero la sólida apariencia de la cultura no se genera de una vez por todas. Es más, sus condiciones son siempre precarias y sujetas a cambios. El propósito fundamental es la búsqueda continua de unas estructuras firmes que produzcan y reproduzcan de forma indiscutible y automática la cultura y la vida en sociedad. De manera que ésta, con sus propias leyes, se convierta en algo tan objetivo que parezca indestructible, casi como la Naturaleza. Capaz incluso de resistirse contra quienes la produjeron. Pero esa objetividad aparente no es la única característica funcional de la cultura. Hay otra función importantísima: la de ser el instrumento fundamental de integración y engranaje de los individuos en su supuesto mundo humano. La cultura está ahí para todos, para ser aprehendida e interiorizada y que todos/as sepan vivir conforme a ella.

Es así como se origina, materialmente hablando, la segunda naturaleza física del ser humano: la sociedad. Ésta es un producto de la cultura (aunque no el único) pero al mismo tiempo condición para que la cultura se produzca y se reproduzca de continuo. La realidad objetiva de la sociedad queda demostrada por la capacidad que tiene, por un lado, de imponerse: dirige, controla, sanciona, premia, castiga e incluso destruye al individuo, o lo coloca en un pedestal. Y por otro, tiene también la potestad de otorgar realidad: nombre, ciudadanía, estado civil, profesión, etc. No tener documentación es sinónimo de no existir, ser ilegal, sin derechos, susceptible de sospecha y de reclusión.

La última etapa en la construcción de la realidad humana a modo de entendernos, pues todas estas etapas se dan simultáneamente, es el proceso de socialización, mediante el cual los individuos de nuevas generaciones llegan a aprehender e interiorizar la conciencia de ese supuesto mundo objetivo: la cultura. Lo que determinará a su vez la estructura de la propia identidad y conciencia individual. Sin embargo, el sujeto no es algo pasivo e inerte sino que incluso desde la infancia es coproductor de esa realidad, ya sea para continuar dando conformidad con la cultura asimilada, o para cambiar y redefinir nuevas situaciones.

Este es, en síntesis, el proceso de construcción de la realidad social, por lo que se refiere a la forma; es decir, al mecanismo de cómo funciona. Ahora pasemos revista al contenido de la cultura.

Hay dos fenómenos límites a los que sociedad y cultura se ven obligadas a dar una respuesta convincente: el sexo y la muerte (Eros y Tanatos). Evidentemente hay más cosas en el contenido de la cultura, pero estos dos son los fenómenos límites los ejes principales en torno a los cuales gira casi todo lo demás. El sexo y la muerte son los dos fantasmas que pesan sobre la humanidad desde sus orígenes. Y es aquí donde hace su entrada significativa en la cultura el contenido religioso, para tratar de dar una respuesta más o menos convincente a estas dos realidades que trascienden el control material de una sociedad.

La religión desde un principio ha tratado de encuadrar al sexo y a la muerte en el marco de una visión global del Universo, ya sea amplia o restringida, pero que esté llena de sentido. Definiendo las cosas misteriosas como sagradas e intocables (tabúes) y lo contrario, como lo profano y el caos.

Sin embargo, el ser humano no aprende la lección de una vez por todas, sino que olvida fácilmente. Hoy ocurre una desgracia y al poco tiempo ya la hemos olvidado; cosa que también nos ayuda a seguir viviendo. Sin embargo, socialmente se hace necesario repetir las cosas una y otra vez de forma periódica para que la sociedad recuerde las lecciones y no derive en un caos desmadrado sin sentido ni objetivos que acabe destruyéndola, o que la cultura vaya perdiendo valor moral. De aquí deriva el nacimiento de uno de los hechos más antiguos y más importantes de la historia humana: la institución de recordatorios, alegres o terroríficos, con la finalidad de mantener viva la conciencia colectiva. El ritual religioso fue el instrumento crucial de tales recordatorios: recuerdan nombres, fechas y hechos de los dioses, y de seres humanos ejemplares, etc. Es aquí precisamente donde nos encontramos con las RAÍCES DEL TEATRO. De aquí manan las fuerzas fundamentales que desde los orígenes acababan envolviendo y subyugando a toda una colectividad y convirtiendo a algún individuo en médium. Elevándolo por encima de la tribu y de sí mismo para explicar la realidad y tratar de dominarla, coligando o “religando” a la colectividad; de ahí la palabra “religión”.

4. Teatro y sociedad en Occidente: itinerario histórico

En línea con lo anterior, antes de seguir analizando lo que implica el hecho teatral, conviene enmarcarlo históricamente para poder comprender y valorar su evolución, al menos en el seno de nuestra cultura occidental. Desde esta óptica, y a grandes rasgos, pasamos revista a continuación a los orígenes del teatro y su itinerario histórico en Occidente.

Como punto de partida, en el teatro primitivo nos encontramos con que el individuo trata de personalizar las fuerzas de la naturaleza que luchan y pugnan entre sí y a las que pretende influenciar en provecho propio a través de los ritos de iniciación, sacrificio, adoración, etc. marcados con la danza y el canto. Un rasgo importante del teatro primitivo es el de servirse de medios corporales y extra-corporales que podríamos entender como propios del arte más desarrollado. Andreas Lommel, observa que en las prácticas del chamanismo de las culturas cazadoras “el chamán se sirve de todos los medios mágicos y artísticos posibles; es a menudo y, sobre todos en los tiempos primitivos, debe de haber sido un auténtico artista”. En las culturas cazadoras en general, así como en el totemismo, o en las máscaras animales y demoníacas de los pueblos del norte y centro de Asia y de Oceanía, o de indígenas de América, de Laponia, etc., el panteón de los espíritus, representado con formas animales, sobrevive en la máscara del espíritu auxiliador con figura animal, que convoca quien oficia de chamán. Quien porta la máscara pierde su identidad y es poseído por el espíritu de aquéllos entes a los que encarna. La participación del resto de la tribu, en medio de los ritmos estimulantes y los aromas embriagadores, viene a subrayar el carácter religioso y el efecto del teatro primitivo, de unión extrasensorial.

La finalidad religiosa es clara. Las personas enmascaradas tienen consciencia de que no pueden descuidar ni el más mínimo detalle porque podrían atraer enormes desgracias sobre sus tribus. En este sentido, muchas culturas primitivas tenían además sus “personajes observadores críticos”, por ejemplo, en la primera danza de jóvenes iniciados: quien incurría en falta podía llegar a ser castigado incluso con la muerte.

Sintetizando, vemos que los elementos más característicos del teatro primitivo son: la danza, el mimo, la pantomima, el canto y la magia. Todo ello formas intemporales de teatro que se mantienen desde sus orígenes hasta nuestros días y que pueden ser fácilmente reconocibles en el folklore popular, así como en las manifestaciones inmediatas y estimulantes de la necesidad de expresión humana.

El teatro griego

El teatro griego marca el inicio del teatro occidental: con las danzas del santuario de Dionisio al pie de la Acrópolis, en Grecia. Sin embargo, ya no son sólo las danzas y rituales atemporales las manifestaciones que componen el teatro griego. Una nueva forma social nace en Grecia: la polis, lo que propicia que se dé una superestructura metafísica e ideológica que al mismo tiempo sirve de justificación a la voluntad de poder político de la recién nacida aristocracia griega: los individuos que se destacan sobre el resto, señalando sus diferencias con el pueblo y estableciendo sus vivencias ejemplares como modelos a seguir por las masas.

Con la civilización griega se produce una importante escisión en el seno de la sociedad a todos los niveles. A nivel conciencia colectiva, ya no existe más un continuum entre los seres humanos y los dioses. Ahora el poder político-religioso es el mediador entre esta clase social dominante y el pueblo. Según los intereses imperialistas del sector dominante de la sociedad así serán también las manifestaciones teatrales y artísticas. A nivel social tenemos en primer

lugar, los hombres libres, después las mujeres libres, y por último, los esclavos, seguidos de las esclavas. En cuanto al arte y la ciencia, en este contexto tendrían como fin “corregir” las fallas y supuestos errores de la naturaleza bajo los auspicios y el control del gran arte: el arte de la política. Y por supuesto, no todos/as pueden acceder a ejercer cualquier arte o ciencia, hay individuos libres y también esclavos.

El teatro en este contexto también encuentra nuevas formas, aun a costa de serle arrebatado al pueblo su protagonismo; por ejemplo, en las festividades religioso-teatrales. Digamos que el tomar conciencia del conflictivo drama humano, de las fuerzas en pugna, y de la necesidad de controlar todo esto es lo que da origen a la tragedia griega. Forma teatral cuyo esquema se mantiene vigente hasta nuestros días.

“La tragedia es la creación más característica de la democracia ateniense; en ninguna otra forma artística los conflictos interiores de la estructura social están más claros y directamente representados. Los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas, eran indudablemente democráticos, sin embargo, el contenido era aristocrático (...) La propia separación del protagonista del resto del coro demuestra la impopularización temática del teatro griego. La tragedia griega es francamente tendenciosa. El Estado pagaba las producciones y naturalmente no permitía la escenificación de obras de contenido contrario al régimen vigente.”

Pero ¿en qué sentido el teatro griego podía ser un instrumento intimidatorio y manipulador? Aristóteles fue el artífice de un gran sistema social coercitivo donde todo se hallaba perfectamente engranado. Así, para Aristóteles, la naturaleza y el ser humano tienen ciertos objetivos que cumplir. En el caso de la naturaleza, ésta por sí solano llega a alcanzarlos por lo requiere la intervención del arte y de la ciencia. En el caso de la naturaleza humana, si la persona no cumple con sus fines humanos, sociales y políticos, entonces hay que poner las cosas en “su sitio”. El teatro es el encargado de producir este efecto corrector. Es lo que Aristóteles llama “catarsis”. Mediante ésta el público a través de las sensaciones de identificación, piedad y terror, se purifica y se libera de ese elemento extraño contrario a la ley y el orden. Ni que decir tiene que las bases del sistema trágico aristotélico siguen vigentes y se reproducen muy frecuentemente (a menudo sin disimulos) en el cine, en la TV y en muchas producciones teatrales de nuestros días.

Roma y el Imperio Romano de Oriente

Por su parte, el teatro en Roma no significó nada nuevo. Fue básicamente una copia en todos los sentidos del teatro griego. Roma fue un imperio militar mucho más poderoso que el griego que le siguió los pasos a éste en cierto sentido pero sin tantas exquisiteces filosóficas y menos para con el pueblo. En cuanto al teatro, la gran consigna política romana era “pan y circo”, lo que denotaba los claros intereses de los gobernantes romanos.

Lo que sí representa una novedad en el teatro romano, a diferencia del griego, más que en ser un lugar de las artes es el hecho de convertirse en negocio político del espectáculo, perfectamente controlado por la autoridad del Imperio.

Sin embargo, la decadente Roma imperialista, cuya corrupción debilitaba las estructuras de credibilidad en ella, sería el terreno abonado para el cambio social propiciado tanto por elementos externos como internos al sistema. De aquí habría de surgir el Impero Romano de Oriente, de la mano del cristianismo, que ofrecía entonces una respuesta distinta, algo más gratificante y alentadora.

El Imperio y la Iglesia fueron los dos pilares del nuevo estado, a la vez que el objetivo y sostén de toda la actividad teatral bizantina. A este respecto, Franz J. Dölger, subraya que “El ansia de espectáculo de la población de la capital se veía saciada por las estruendosas ceremonias de la corte imperial y por la liturgia pomposamente organizada de Santa Sofía con sus procesiones, el boato de sus vestiduras, sus exclamaciones y cánticos antifonales”. Ahora todo volvía a enfocarse hacia el aspecto religioso pero la forma que tuvo de expresarse el poder fue, en cierto sentido, copia de la de Roma aunque es claro que con un objetivo distinto. El cristianismo lo envolvía todo y la Iglesia avalaba al Estado Bizantino que se convertía en modelo incuestionable para Europa preparando así el camino del cisma eclesial. El teatro bizantino fue un teatro sin drama. Contento con la variedad caleidoscópica de representaciones sobre todo de corte religioso. Por su parte, el gusto de las masas se volcaba más en el mimo. Los personajes que más aparecían en escenas: filósofos, reyes, médicos... eran bastantes simples. Se les reconocía sólo por determinadas convenciones externas. Es como una vuelta al teatro popular primitivo y gestual de reproducciones dialogadas de viejas fábulas.

Por su parte, los intelectuales bizantinos se ocupaban celosamente de los clásicos pero sin que trascendieran las paredes de sus habitaciones. O si trascendían era para poner en boca de Cristo, por ejemplo, versos refundidos de Eurípides como la Pasión de Cristo (falsamente atribuida a Gregorio Nacianceno). Por lo demás hasta lógico, ya que ¿cómo habrían podido el Estado y la Iglesia casar o acomodar al pueblo cristiano el mundo de los dioses del Olimpo?

La recalcitrante actitud de la Iglesia se debe, sin embargo, al hecho de haber sufrido en propia carne no sólo la persecución romana, sino la burla y el escarnio a cargo de los cómicos en la escena. Y esto la mantuvo alejada del mundo escénico hasta que ella misma introdujo posteriormente una nueva forma de espectáculo.

“Los últimos sacerdotes paganos” (mayormente mimos y pantomimos) eran los únicos en el teatro bizantino que se alimentaban de ciertos elementos del drama clásico como “el bien y el mal”. El precio que tuvieron que pagar por su discordancia con la Iglesia y fidelidad a sus principios fue bastante elevado y, de alguna manera, ha pesado sobre actores y actrices hasta épocas bastante recientes. Desde entonces las personas pertenecientes al mundo del teatro quedaron incluidas en el Código Teodosiano relativo a las personas privadas de honra y derechos, de honores civiles y de la salvación en la nueva fe, así como de recibir sepultura en los cementerios cristianos. A pesar de todo esto no consiguieron borrarles del mapa. Es más, se dieron las típicas preferencias y distinciones con muchos de ellos.

Dado el carácter no institucional y ambulante de estos/as cómicos/as (mayoritariamente hombres) e incluso por su forma teatral: la farsa, la bufonada, mezclada con canciones, se puede decir que fue la semilla plantada para un lento resurgir del teatro popular, donde muy lentamente el pueblo comenzaba a recobrar su protagonismo arrebatado por la Iglesia. Mientras tanto, ésta iba preparando su propio escenario en los templos, mostrando desde el principio, un carácter dramático en las celebraciones. Con este estado de cosas nos encontramos en la Edad Media.

El teatro de la Edad Media: el teatro juglar

Por mucho que la Iglesia y los intelectuales guardaran bajo llave a los clásicos griegos, el teatro no necesitó de ellos para seguir siendo una forma necesaria de expresión popular. Así es fundamentalmente el teatro de la Edad Media: popular. Es tan abigarrado y variado, tan

llo de vida y contradicciones, con unas pautas de expresión tan distintas de las del teatro clásico que lo hacen difícil de clasificar. Sin embargo, tiene unas características muy particulares y que son generales para todas las formas artísticas que se dan en el feudalismo. El clero y la nobleza tienen como gran objetivo social el inmovilismo, para poder perpetuar el sistema feudal. Esto se deja sentir en las artes cuyas características más fundamentales son: la presentación de un mundo estático, estereotipado y despersonalizado, desde la abstracción contemplativa. La sociedad feudal, perfectamente cerrada sobre sí misma, es bastante miope. No alcanza a tener una visión de lo nuevo, del cambio, ni del proceso.

Las formas teatrales, en cuanto a contenido y personajes, son siempre abstracciones simbólicas de carácter moralizante y ejemplar. Como el diablo, la gula, la lujuria, el ángel, etc.

En un primer momento las representaciones religioso-teatrales tuvieron como escenario el altar mayor de los templos; el cual se fue desplazando a medida que aumentaba la temática y se necesitaba más espacio. Así se va llegando hasta los pórticos de las iglesias y de ahí hasta los patios monacales y las plazas de mercado, donde se alzan podios y tinglados de madera. Corporaciones y gremios financian las representaciones. Pero ahora, junto a la Historia de la Salvación, se descubre y se ensayan las riquezas inagotables del mimo y la comedia: en carnavales, sátiras, farsas, alegorías, moralidades y representaciones campesinas.

Si el drama del teatro griego fue el enfrentamiento entre Dios y el mundo, el del teatro medieval es el de la sumisión del mundo a Dios. Aquí es donde se plantea la contradicción básica: ¿cómo combinar el carácter religioso de la acción principal de las representaciones, con el de las acciones secundarias y los intermedios profanos? La Iglesia no pudo evitar la progresiva “teatralización” de lo sacramental que acabó finalmente, en la secularización del teatro propiciada por la naciente burguesía, quien manejaba el dinero.

El drama humanístico del Renacimiento

El Renacimiento muestra a la sociedad como “una gran empresa mercantil” (A. Von Martin). El dinero se presenta como el valor por excelencia. Herencia que perdura hasta nuestros días, elevada a la enésima potencia. Todo puede comprarse y venderse. Todo puede hacerse de una manera más productiva, hasta las relaciones con Dios. Para los burgueses, la religión necesitaba una urgente puesta al día. Cosa que hizo su aparición de manos del protestantismo. Lucero y Calvino sostenían que la prosperidad, es decir, las riquezas materiales eran señal de recompensa divina. La evidencia de que Dios estaba del lado de quienes las poseían.

Esto comportaba una ética determinada:

“Gastar menos de lo que se gana, economizar fuerzas y dinero, administrar económicamente tanto el cuerpo como la mente, ser trabajador en contraposición a la ociosidad señorial medieval: éstos pasaron a ser los medios de que disponía cada individuo emprendedor para elevarse socialmente y prosperar.” (Alfred Von Martin)

El teatro del Renacimiento fue una de las manifestaciones artísticas y culturales más importantes. Se van a dar contemporáneamente dos tipos de teatro: a) el popular, que seguirá trabajando las formas teatrales heredadas de la Edad Media, y b) se va a cultivar el drama humanístico, del que se ocuparán tanto científicos, como intelectuales y artistas, “desempolvando” todo el legado cultural clásico que la iglesia había mantenido oculto. En el teatro, como en todas las artes, desaparecen las abstracciones para dar paso a individuos concretos que optaban por el bien o por el mal libremente. Todo el teatro isabelino de esta época, con

el drama shakesperiano en cabeza, es una prueba palpable de un resurgir del individualismo. Shakespeare es sin lugar a dudas el primer dramaturgo burgués. Sus personajes muestran claramente una concepción burguesa aunque sus obras contengan muchos residuos feudales. Es también el primero en saber retratar ampliamente todas las características de la naciente burguesía.

El Barroco

Esta época viene a ser como “las formas del Renacimiento retorcidas” (Heinrich Wolfli). Aunque de la mano del sentimiento, lo que prima ahora es la sobreabundancia, el ornato. Sin embargo, esta forma de ver la vida viene promovida fundamentalmente por la nobleza en franca contradicción con los ascendentes valores burgueses de frío raciocinio calculador. Claramente la época barroca es una época de transición, de decadencia.

El teatro barroco contiene en sí todo lo de las épocas anteriores llevado a un apogeo desmesurado. “El mundo entero se convierte en escenario y la vida en teatro”, como lo presenta Calderón de la Barca. Ninguna época ha dibujado tan retóricamente su propia imagen.

Las aportaciones nuevas al teatro, en general, son la ópera y el ballet artístico, cuya aceptación social por la nobleza, sobre todo la ópera, presenta los síntomas de una locura colectiva: todos escriben óperas ya sean papas, cardenales, o artistas.

Otra novedad que tanto condicionaría en adelante al teatro y contribuiría a definir una tajante separación entre teatro popular y teatro burgués, es el hecho de que se pasa de la improvisada sala de mecenas, a la sala teatral independiente y libre: el teatro de localidades, generalmente de gran riqueza arquitectónica. El escenario adquiere la forma que conocemos actualmente, con un espléndido proscenio, sistema de bastidores -que dan la ilusión de profundidad-, cambio de escenas y todo el complejo sistema de maquinarias y tramoya.

El teatro en el siglo XVIII

Bajo el signo de la Ilustración el postulado clave será el dominio de la razón. La Revolución Francesa fue la gran explosión y expresión de las máximas burguesas. Se enarbolan conceptos como pueblo, naturaleza, sentimiento, individualismo, razón. Esta es la respuesta al Antiguo Régimen subrayando el concepto de “pueblo soberano”, que es quien va a tomar ahora las riendas de la historia. La burguesía de la mano de la Revolución Industrial comenzará sólidamente a sentar las bases de su concepción materialista y especulativa de la vida social: el capitalismo.

El teatro humanista (que desde el Renacimiento se ha ido emparentando a la burguesía) redefine su marco de actuación ligado al espacio de los edificios teatrales, como lugar específico del negocio del espectáculo hasta nuestros días. La separación del supuesto teatro oficial del teatro popular se hace ahora clara y tajante. Es más, desde el altar de la Razón el teatro popular no tiene nada que decir, no existe. Al parecerla burguesía acapara por completo el concepto de “pueblo”. De esta forma, el teatro oficial se convierte en podio del nuevo autoconocimiento. En cátedra de la moral y en institución de explicaciones eruditas. Sobre todo, en centro y difusión de la razón y los sentimientos burgueses. Es la época de las grandes fundaciones teatrales. Aparecen también semanarios que se dedican a interminables discusiones sobre teatro.

Pero pronto la burguesía cae en la cuenta de que el mismo teatro al que ella había dado

rienda suelta amenazaba con irsele de las manos. Hacía falta que, sin renegar de la libertad, se le pudiera poner ciertos límites. La burguesía supo encontrar en el filósofo alemán Hegel, entre otros, la fórmula idónea preservando ciertas verdades dogmáticas: la patria, la familia, el orden. Definiendo una libertad formal, inculcando en el individuo una determinada conducta moral y haciéndole tomar conciencia de que su libertad estriba en estos principios éticos. El sistema hegeliano en teatro respetaba básicamente los cánones aristotélicos pero resuelve la obra dialécticamente. Es decir, tesis y antítesis son las fuerzas en pugna que deben ser conducidas a un determinado punto en el que se encuentre el equilibrio, la armonía, mediante la destrucción de una de las fuerzas irreconciliables, o el arrepentimiento y esclarecimiento de la verdad. Según Hegel, el artista debe hacer resplandecer la verdad y el error debe ser siempre castigado. Curiosamente desde la razón ya no se habla tanto de bien y mal, cuanto de verdad y mentira.

El drama romántico del siglo XIX

Hegel influyó también notablemente en el romanticismo con sus valores de amor, lealtad, honor. El drama romántico, por su parte, es una clara reacción contra la burguesía: es el “canto de cisne” de la aristocracia feudal. Su carácter marcadamente espiritual y nostálgico no hizo daño a nadie, pasó sin pena ni gloria. Pretendían contestar al racionalismo burgués y solucionar en el terreno del espíritu los problemas que padecen los individuos en el seno de la sociedad. Teatralmente, sin embargo, supuso una novedad: es la primera reducción del individuo al campo puramente espiritual de los valores.

A partir de este momento, el teatro de élite -ya no necesariamente burgués- mostraría una marcada propensión al movimiento pendular. Es decir, cada nueva tendencia será casi siempre una reacción (o respuesta) a la inmediata anterior, oscilando entre el terreno de los valores espirituales y el terreno de la supuesta realidad material.

Por otro lado, el impulso expansivo de la razón burguesa comienza a promover, según los países, dos tendencias dentro del teatro oficial: una tendencia nacionalista y un proyecto de teatro universal. En el siglo XX estas dos tendencias se verán ampliamente consolidadas sólo que matizadas por la realidad de cada país y según los momentos políticos, se subrayará, o se promoverá más una que otra.

El teatro en el siglo XX

El siglo XX amanece con una creciente preocupación crítica por los problemas sociales e individuales, que empezarán a promover el avance de las ciencias humanas, particularmente de la sociología y de la psicología. Aun a costa de una separación que no siempre ha sido alabada entre ciencias de la naturaleza y ciencias humanas. Incluso entre las mismas disciplinas humanísticas. Se cree que la separación permitirá acotar mejor un determinado campo de estudio con el objeto de obtener, por una parte, un conocimiento más real (positivo) de las supuestas leyes que rigen tanto el funcionamiento de las estructuras sociales como de aquellas que están en la base del comportamiento humano. Y por otro lado, para promover soluciones viables a los problemas de la vida en común. Este fue el terreno abonado en el que se gestó el cambio cultural con el que obviamente conecta el teatro del siglo XX.

La reacción al romanticismo fue el realismo. Por toda Europa se alzan voces de intelectuales, artistas y profesionales de las ciencias que reclaman el sentido de realidad. El realismo supuso la segunda gran reducción de la persona (ya vimos que el romanticismo fue la pri-

mera), esta vez contemplado como producto concreto de su medio ambiente. No se trata ya de que la conciencia determina al ser sino, como diría Karl Marx, “el ser social determina la conciencia”.

Con respecto al teatro, ya desde finales del XIX Emile Zola fue el primero en lanzar la consigna, en 1881, con su obra *El naturalismo al teatro*. En su opinión, el trabajo del dramaturgo tiene que correr paralelo al modo de proceder científico para dejar claramente al descubierto los focos problemáticos, o de crisis. El dramaturgo debe mostrar la realidad fotográficamente, sin tomar partido.

Un seguidor suyo, André Antoine, junto con un grupo de aficionados y apadrinados por Zola, inauguran el Teatro Libre (1887), que pronto se convertiría en el germen de otros tantos focos similares en el panorama teatral europeo: Berlín, Moscú, Londres... Se puede decir que con Antoine se inaugura la era del teatro moderno.

El naturalismo fue una especie de realismo “suavizado”. Ya no se empeñaba tanto en mostrar la crudeza de la vida, cuanto su devenir natural. Explora más en la psicología. El naturalismo teatral llegaría a su apogeo a principios del siglo XX con Constantin Stanislavsky, a quien correspondió la difícil tarea de revitalizar la escena rusa haciéndola pasar desde sus prehistóricas técnicas a las más audaces formas interpretativas. Su dirección del Teatro del Arte de Moscú, fundado por él en 1897, significó el comienzo de una empresa de gran aliento que se prolongaría a lo largo de varias décadas y crearía “escuela” hasta el punto de trascender todas las fronteras. Las claves de la nueva concepción teatral se orientaron sobre todo hacia la preparación psicotécnica actoral a través de un duro aprendizaje ideado para conseguir una interpretación psicológica convincente; además de la adecuada ambientación escenográfica, implicando igualmente la parte de la producción en un trabajo de equipo.

Su aportación ha sido y sigue siendo muy valiosa para el teatro de nuestros días. El método naturalista de Stanislavsky es el compendio de toda una sistematización artística, teórica y pedagógica de lo que tendría que ser la ética y la estética teatral básica. Fue también el primero en poner de relieve la capacidad de manipulación del director de escena: “Al director corresponde poner el ‘cometido supremo’ (de una obra) al servicio de la humanidad, o en el séquito de los poderosos”(Margot Berthold). El Teatro de Arte de Moscú fue el crisol de importantes alumnos de Stanislavsky que de una forma u otra contribuyeron a difundir su sistema por toda Europa y América. También con él es cuando empieza a brotar la idea de la dirección escénica como eje determinante de la creación y como centro del proceso de realización.

Contemporáneamente, en París, se iniciaba el viaje de vuelta al subjetivismo como reacción al realismo. El primer paso lo supuso la aparición del simbolismo: movimiento que reclama la poesía frente a la cruda representación de la realidad. “Su tarea no consistía en nombrar un objeto, sino más bien en evocarlo. Mallarmé (unos de sus precursores) soñaba con un teatro soberbiamente realista de nuestra fantasía” (M. Berthold).

Los simbolistas rechazaron la esclavitud hacia el detalle escénico de los naturalistas. Para ellos el escenario era el espacio para manifestar las experiencias anímicas. La luz, la música, la danza... adquieren aquí un especial protagonismo como lógica consecuencia. De allí el hecho de que importantes compositores de la época unieran su nombre al del teatro: Debussy, Strauss, entre otros.

Sin embargo, grandes directores naturalistas como Elia Kazan, Max Reinhardt, además del mismo Stanislavski, supieron recoger también, la importante contribución que supuso el sim-

bolismo, sobre todo a niveles de renovación escénica.

El siguiente paso hacia el subjetivismo, lo marca la aparición en Alemania del expresionismo en el periodo de entreguerras. En el expresionismo, el director manipula absolutamente el texto para darle la dirección y el objetivo de lo que pretenda con el montaje. Un claro ejemplo en esta época lo constituyó el estreno en Berlín de la obra *Guillermo Tell*, bajo la dirección de Leopold Jessner, que eliminó totalmente todo lo que de bucólico y risueño había en el texto, poniendo un decorado a base de gradas y cortinas oscuras -nada de montañas y lagos- y situando en este decorado a actores de voces fuertes.

Con el drama expresionista sube decididamente a las tablas, aunque conducido por intelectuales de comprometida trayectoria social, el teatro de temática proletaria y social. La escena sólo debía traducir, como dijo Alfred Kerr, “este pasado presente de terror” (M. Berthold). El drama expresionista es un grito con toda su estridencia, compuesto de asombro, de rebeldía, de miedo, de restos de palabras...

En Francia, a través de un hombre de teatro tan polifacético como Jean Cocteau, el expresionismo pasa a acuñar el término surrealismo, tomado de Guillaume Apollinaire. Unos de los más grandes méritos de Cocteau fue lograr interesar en el teatro a los grandes pintores del momento: Picasso, Matisse, Chirico, Delaunay, Miró.

Por su parte, el teatro italiano habla de futurismo y empieza a precisar más en los criterios que en adelante estarán en la base del teatro: mecanismo, dinamismo, automatismo; tanto para la escenografía como para los actores.

Nuevamente el péndulo de las tendencias escénicas comienza a tomar el camino de vuelta hacia la razón y la objetividad.

Tras la revolución rusa, el teatro social deja los lamentos escénicos para alcanzar una nueva faceta: el teatro comprometido y político.

La consigna de V.Meyerhold, director teatral ruso alumno de Stanislavsky, no era precisamente “mostrar un producto artístico preparado con antelación, sino más bien convertir al público en participante en la creación del drama”. Meyerhold rompió definitivamente con el naturalismo de su maestro para poner en la base de su trabajo la razón. Tiene una concepción actoral biomecánica que se basa en la perfección corporal de los movimientos y de la expresión, utilizando a menudo la máscara. Sus espectáculos fueron una mezcla de music-hall con agitación política. Meyerhold es quien inaugura el Teatro de la República de los Soviets, en 1920, que más tarde tomaría su nombre. Sin embargo, sus crecientes enfrentamientos con el realismo socialista le supusieron el descrédito por parte de Lenin y su ejecución, se cree que en 1940.

A partir del teatro político se puede observar un progresivo intento de cierto acercamiento e integración de lo popular en el teatro de élite, tanto por la expresión y contenido de los trabajos cuanto por una cierta participación del público. Pero no dejó de ser teatro de profesionales conducido también por profesionales del teatro e intelectuales.

Fue esta idea de integración popular la que animó a Max Reinhardt, gran director del naturalismo alemán, a promover y realizar festivales de teatro. Pretendía volver a llevar el teatro a la vida y que éste recuperara todo lo que históricamente tuvo de festivo, excepcional y popular. Los primeros festivales se celebraron en el verano de 1920 en la ciudad de Salzburgo. Sitio ideal para Reinhardt por su paisaje, su belleza y jovialidad. Desde entonces, los

festivales de teatro se han multiplicado por doquier aunque a la postre han ido perdiendo su primitivo espíritu de fiesta popular del teatro como sucede con todo lo que funciona y acaba siendo abducido por el sistema.

Para la Alemania de 1920, también Rusia se convertía en el modelo para el proletariado. Erwin Piscator, en su obra Teatro político sostiene: “No concebimos el teatro como espejo de la época, sino como medio para transformarla”. El teatro de Piscator es agitador. No le interesa particularmente el arte ni las emociones, sino la reflexión del público. Utiliza todos los medios posibles: la técnica más al día. Sintetiza la representación con el documental. Todo encaminado a hacer más clara la lección política.

Bertolt Brecht, quien fue ayudante de Piscator, llegó todavía más lejos en su radical concepción del teatro. Para la poética marxista de Brecht hay cosas que se oponen totalmente con la concepción que se ha tenido del teatro hasta el momento. Las principales diferencias que pone de manifiesto su teatro “épico y didáctico” se pueden resumir en estos siete puntos:

- 1) El personaje no es “sujeto”, sino “objeto”, producto de una realidad socio-económica.
- 2) La obra brechtiana no es un conflicto de libres voluntades, sino de contradicciones existentes en la estructura de la sociedad.
- 3) Su objetivo final no es la catarsis sino provocar, impulsar al público a tomar partido, a la toma de decisiones.
- 4) En la obra brechtiana el conflicto no se resuelve, sino emerge con mayor claridad la contradicción básica que exige la toma de postura.
- 5) Busca poner de manifiesto no la verdad de las cosas, sino cómo son. Busca la razón antes que la emoción, despertando la conciencia crítica del público.
- 6) La forma es la llamada “teatro épico”, en el sentido de que es básicamente narración, no acción del presente.
- 7) Dicha forma épica acaba produciendo un efecto de “distanciamiento”, con lo cual permite que el público no se identifique, no empatice con los personajes, como en las otras formas teatrales.

Brecht es otro de los grandes pilares del teatro de nuestro siglo. Su influencia ha sido decisiva y su vigencia se mantiene en la actualidad. Fue un gran interesado por el teatro popular y uno de los que más influyó en el nacimiento de movimientos de teatro social y comunitario desde esta óptica sobre todo en Latinoamérica y en Europa a partir de los años 60.

Otra forma de teatro épico motivada por el afán de sinceridad, de “desnudar” el teatro ante el público, fue el llamado “teatro en el teatro”. Luigi Pirandello fue el principal representante de este tipo de teatro antiilusionista. Su objeto es situar la acción en el propio contexto del trabajo teatral, durante el transcurso de un supuesto ensayo. El interés que despierta es doblemente inquietante: cómo se desenvuelven los actores y las actrices, las relaciones que existen entre el elenco actoral con el/la director/a y demás personas operarias de la escena. En suma, la visión que el público va a tener de la pretendida obra que se está trabajando. Incluso la repercusión de esta forma de teatro sobre el mismo elenco actoral más la dirección fue bastante notable en un principio, despertando abiertamente el lado terapéutico del teatro.

Por su parte, durante la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos concretamente en Nueva York (Broadway), se descubre y patenta una forma muy americana de hacer teatro: el musical, que también se supo orientar desde una forma muy americana: como gran negocio del espectáculo. El musical sería también magníficamente explotado más tarde por el cine. Pero a partir de los años 20, esta actividad empezó a ser contestada desde otros ámbitos con

la proclama “abajo Broadway”. Esto daría lugar al movimiento “off-Broadway” en busca de un teatro más experimental que se divulgara a través de pequeñas salas alternativas. Es la misma época en la que aparece y comienza hacerse fuerte el teatro universitario. Mientras que la creciente industria del cine, también a partir de los años 20, se alejará del mundanal ruido neoyorkino a su oasis californiano de Hollywood en búsqueda de un lucrativo devenir común a todos los niveles.

El ideal burgués de un teatro universal no sólo se ha realizado, sino que es irreversible. Sin embargo, a partir de la década de los 50 el teatro de élite, o de sala, comenzará a oír rondar a menudo en su entorno la palabra crisis. Parece ser que se ha llegado al techo de lo teatral, que todo está probado, todo está dicho. La única posibilidad que se entrevé es la de re-producir...Las figuras más representativas del drama teatral americano de los 50 son los realistas Tennessee Williams y Eugene O'Neill. Éste último, con un gran trasfondo de misticismo en sus obras, pero ambos son sinceros ilustradores del fracaso americano y de su dimensión trágica, en cuanto pueblo. Como contrapunto es la época del florecimiento de Hollywood, donde se fortalecerán y sentarán las bases de la gran industria del cine americano.

A partir de los años 50, después de la Segunda Guerra Mundial, con el progresivo avance de los medios de comunicación de masas, con el boom del cine y la aparición de la televisión, el mundo del teatro parece más abocado a re-decir que a crear. Algunos autores, como Augusto Boal, afirmaban que a partir de esta época el teatro de sala había entrado en su fase final: “Concluye la trayectoria de ese teatro en que el ser humano multidimensionalizado es sometido a reducciones que lo transforman por completo en nuevas abstracciones” de orden psicológico, moral, metafísico, o material.

Eugène Ionesco y Samuel Beckett, por su parte, trataron de ponerle el broche de oro no se sabe si a la lenta agonía del teatro, o desde su punto de vista a ensayar la única salida: el teatro del absurdo. Para ambos autores todo está bien claro: no hay nada que inventar, sólo hay que remover en los ideales olvidados, en los clichés, en las palabras, en los actos repetitivos... A menudo los personajes del absurdo no tienen más contenido que la simple negación. Para Ionesco, al contrario que para el serio teatro político, “lo cómico es trágico y la tragedia del ser humano es risible. Nada puede tomarse completamente en serio ni completamente a la ligera” (Ionesco). En cuanto a Beckett, es el más discutido del teatro del absurdo. En él, todo el universo de la palabra -sin pretensión de destruirla- está desprovisto de significado. Se encamina poco a poco al silencio, a pesar de que sus personajes, verdaderos despojos humanos, no paran de decir monólogos interminables y angustiosos, sin sentido. Todo ello origina una tensión que se descarga a menudo con la risa. Es realmente humor negro. El teatro del absurdo sería el origen de nuevas tentativas teatrales que en sus búsquedas creativas se apartarán en lo sucesivo de las pautas del teatro oficial.

En este sentido, también a partir de los 60, un silencioso fantasma va tiñendo de su espíritu teatral los escenarios del mundo, se llama: Jerzy Grotowski, actor y director polaco. Él llama a su teatro laboratorio. Considera el trabajo teatral un centro de investigación. Es entonces la única forma de hacer teatro donde no poseer dinero ni recursos no es una excusa para “la utilización de medios inadecuados que automáticamente destruyen los experimentos”. Sus nociones sobre un teatro pobre, la escena casi desnuda como laboratorio, el espectáculo decididamente corporal y gestual, la actuación hipnótica conectada al sentir del momento... ponen en crisis los valores escénicos que parecían fundamentar el teatro. ¿En dónde reside la novedad de las aportaciones de Grotowski? Quizás en ese debate continuo buscando “el eslabón perdido” entre los supuestos bajos fondos del instinto, con la actividad racional y espiritual del ser humano. Su dialéctica trasgresora cabalga entre la reverencia y la destrucción de los mitos, entre adoración y blasfemia. Su influencia en el teatro contemporáneo ha

sido sobre todo teórica. Pocas personas han podido presenciar sus espectáculos, casi siempre limitados a un público de 40-50 personas.

A partir de la década de los 60 empezarán a subsistir juntas muchas tendencias y formas teatrales. El llamado teatro de vanguardia, heredero de las anteriores formas transgresoras, surge en el panorama alimentado además por todo un trasfondo de rebeldía juvenil y de la mano con la aparición de la música electrónica, la música beat. Todo ello forma parte de la punta del iceberg que habría de promover un profundo cambio en la sociedad europea de los 60 y que culminaría en el movimiento revolucionario francés del Mayo del 68. Los frentes que el teatro de vanguardia se plantea son: rechazo del teatro formal y aleccionador; escandalizar, transgredir y obligar al público a la participación por medio de shocks inesperados. Su lema es “huida a la realidad” en lugar de la convencional “huida de la realidad” (M. Berthold). Es el momento del antiteatro, de formas teatrales como el “happening”.

El happening (o lo que acontece) es un cuadro relativamente improvisado donde puede suceder de todo. En él, el público está involucrado dentro del acontecimiento y es obligado a participar. El escenario, que puede ser cualquier sitio incluida la calle, se llena de cubos, papel de envolver, trozos de tela, restos de cosas, etc. Todo lo cual se adereza con ritmos frenéticos, ruidos y distorsiones de todo tipo. La idea básica del happening es tomar datos, hechos y estereotipos de la vida cotidiana y sacarlos de contexto, mezclándolos todos para banalizarlos y ridiculizarlos. Es un ataque decidido al funcionamiento como autómatas por costumbres y rutinas estereotípicas. En la mente de algunos de sus pioneros, como Judith Malina y Julian Beck, del Living Theatre neoyorkino verdadera comuna teatral, el objetivo primordial era hacer un “teatro de guerrilla”, un teatro vivo. Donde se exalte la revolución, la libertad, la anarquía. Está vanguardia teatral fue de la mano del movimiento hippie.

También a partir de los 60, entramos de lleno en la era de la dirección teatral, bajo la “batuta” de quienes (directores y directoras) se entremezclan y superponen todo tipo de tendencias teatrales. Hasta el punto de ver cómo una misma obra, en una misma ciudad, es orquestada por distintas direcciones escénicas, pudiendo estar en cartel al mismo tiempo. Ahora lo que prima es la diferencia, el personalismo. No hay verdades absolutas. Cada cual debe ingeniárselas para saber “vender” su imagen y producto.

También en adelante, las posibilidades del cine influirían decididamente en el teatro, sobre todo en un determinado tipo de teatro, de manera que éste llegará a tener pretensiones de parecerse al cine. Lo mismo que al principio, el cine quiso parecerse al teatro. Ese intento de similitud tiene como objetivo la competencia con el cine, al que se le achacaba en gran medida la crisis teatral.

Asimismo a mediados de esta década, hay un resurgir lento del teatro popular, tanto en el contexto de recuperación del folklore, fiestas y demás tradiciones populares, como en el contexto de un teatro social, educativo, liberador y promotor de la persona y de los grupos humanos. En Latinoamérica, por ejemplo, se desarrollará a partir de esta época una forma de teatro popular, dialéctico y revolucionario que será llamado por Augusto Boal, su creador y teórico más importante, como Teatro del Oprimido.

El teatro del oprimido tuvo sus comienzos en Brasil, donde las primeras experiencias datan de 1956 con el grupo Teatro Arena de Sao Paulo. Sus presupuestos sociales son afines con los del movimiento liderado por Paulo Freire de “Educación liberadora”. El teatro del oprimido da un paso más allá en lo que supuso la poética teatral brechtiana para un teatro popular. Para Brecht, la sociedad puede ser transformada y a esta transformación debe aplicarse el teatro, consiguiendo que el público no delegue sus poderes en los personajes para que éstos

piensen en su lugar. A menudo en las obras de Brecht se interrumpía la representación para preguntar la opinión de los espectadores sobre el desenlace final, lo cual obligaba a quien era consultado a comprometerse y tomar partido. Sin embargo, “la poética del oprimido es, esencialmente, la poética de la liberación: el público ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador/a se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo/a! ¡Teatro es acción! ¡Es un ensayo de la revolución!” (A. Boal). En las sesiones del Teatro del Oprimido también a menudo se interrumpe la representación y se invita a alguien del público que lo desee, no a opinar sobre lo que ve, sino a subir al escenario y tomar el relevo de algún personaje con el objeto de ensayar lo que Boal llamaba “quiebra de la represión”. Posteriormente, a partir de mediados de los 70, estas experiencias comenzarían a ser trasvasadas a Europa, sobre todo a Francia. Revelándose igualmente practicables y eficaces en los llamados países desarrollados.

A partir de los años 80 las vanguardias teatrales europeas, con los llamados grupos de teatro independiente, entran en una época de declive, de adormecimiento, cada vez más desencantadas de sus ideales primitivos, de frustración generalizada. Época que se vive cada vez más cargada de obstáculos a todos los niveles.

Esta es la época en que muchos y muchas profesionales de las tablas, ante las pocas posibilidades de trabajo en la producción artística teatral, cada vez más restringida económicamente y con mayores crisis, empiezan a desempolvar sus apuntes y se vuelcan hacia la enseñanza y la formación. Así comienza a abrirse un nuevo campo de trabajo propiciado por el aumento de las necesidades de ocio y de ocupación del tiempo libre, que luego igualmente también acabaría saturándose. Ante este hecho, la respuesta popular no se hizo esperar porque la gente suele demorar poco en recobrar el gusto por lo que es patrimonio suyo. Así que el tema no solo se ha quedado en la oferta, sino que la gente ha empezado a su vez a demandar cada vez más la práctica de éstas y otras actividades artísticas. Sin embargo, como sucede a menudo con casi todo lo que viene de arriba, las cosas no se plantean consultando previamente a quienes se supone van dirigidas, ni tampoco se tiene en cuenta a menudo la forma de llevarlas a cabo, con lo cual muchas experiencias fracasan o desilusionan a las personas participantes por la insuficiente capacidad de conexión, de arraigo, o de respuesta a las auténticas necesidades de los grupos. En esto también hay que resaltar la parte de responsabilidad de los/as profesionales quienes a veces no tienen la suficiente preparación, sobre todo pedagógicamente, para potenciar que estas personas sean las auténticas protagonistas de la actividad. En este sentido, el acercamiento al contacto directo con la gente ha supuesto para mucha gente de nuestra profesión una verdadera revolución en la manera de entender y enfocar el trabajo teatral. Al margen del enriquecimiento que supone la aportación de los grupos a nuestros limitados presupuestos de trabajo pequeño-burgueses.

Por la parte de los espectáculos de sala hay que decir que en la actualidad coexiste una variada multiplicidad de tendencias escénicas. Las técnicas cada vez son más depuradas. A su vez, el nivel de crítica y exigencia del público es mucho mayor. Además estructuralmente en la actualidad los espectáculos de sala tienen planteados unos problemas a los que tratan de dar solución de muy diversas formas. Dichos problemas básicamente son el lenguaje, el dinamismo y la plástica escenográfica, además de la actualización de las obras clásicas. El reto para el teatro de sala es grande. El público ya no aguanta cualquier cosa, para eso prefiere el cine o la TV. Competir con éstos no es nada fácil. El teatro de sala ha renunciado hace tiempo, en términos generales, al gran público y a las masas para ser un teatro de minorías que tiene que permanecer en continua adaptación. Por lo demás, las características de nuestra sociedad actual no son las más idóneas para la superación de las crisis de un plumazo. El escepticismo, el marcado realismo, teñido a menudo de miedo y pasividad, el pasotismo, la enorme saturación de “más de lo mismo” en todo, la falta de ideales motivadores, no son

elementos que precisamente allanen el terreno. Se necesita un trabajo de hormiguita para que nuestra sociedad, dentro de unos cuantos años -¡ojala pocos!- vaya manifestando un cambio donde lo que más pese sean los valores positivos y no los negativos. Lo bueno de estos retos es cuánto se aprende en estas épocas. Ahí quedará nuestra contribución no solo al teatro sino a que el ser humano recupere su capacidad de expresión y sobre todo su capacidad de acción, que es lo que como Humanidad nos permite tomar las riendas de nuestra vida en nuestras manos y transformar la realidad responsablemente.

II. VALORES Y OBJETIVOS DEL TEATRO

Para valorar adecuadamente el alcance del hecho teatral nos toca ahora contemplarlo desde dos de sus aspectos más importantes: el hecho artístico, por un lado, y el del aprendizaje teatral, por el otro.

Hablaremos primero del aprendizaje teatral, en general. Bien sea como formación de profesionales de las artes escénicas; o bien como cursos y talleres dentro de programas de actividades culturales y de tiempo libre al que acceden personas aficionadas al teatro, o con cierto interés en el tema. O como cursos de técnicas teatrales orientados a su uso como herramientas de autoayuda, de apoyo en el desarrollo de habilidades personales y sociales, etc. Hoy día existen muchos campos profesionales que utilizan técnicas de juego dramático (el role playing por ejemplo), incluidas en programas formativos de muy diversa índole como herramienta de probada eficacia. En este sentido y desde mi punto de vista, expongo aquí los que considero que son valores y objetivos generales de los métodos de aprendizaje teatral. Comunes por lo demás a todas las manifestaciones en las que de alguna manera se incluyan estas técnicas.

En segundo lugar, analizaremos el valor específico que encierra la representación teatral como hecho sociocultural en sí, como acontecimiento público de la magnitud que sea, de un lugar y momentos determinados.

1. El aprendizaje teatral

Tal vez haya algo de romanticismo en las manifestaciones que versamos las personas que amamos el teatro, pero secundo de pleno la opinión de J. Hogdson y E. Richards (en su libro *Improvisación*) cuando afirman que “las cualidades imprescindibles para la óptima actuación (teatral, etc.) son también aquéllas que se requieren para una plenitud de vida”.

Es obvio que los métodos de aprendizaje teatral contribuyen a despertar actitudes positivas en las personas a la par que potencian aptitudes y desarrollan habilidades personales y sociales. A menudo, y más pronto que tarde, se comprueba el notable efecto beneficioso sobre la calidad de vida de las personas que participan de un aprendizaje teatral. Stanislavsky, por ejemplo, en su libro *Preparación del actor* decía de su método de trabajo que no era ni un traje que ponerse, ni un libro, ni una receta, sino “toda una forma de vida”.

Recuerdo, viviendo en Madrid, el caso de una alumna en uno de los primeros grupos de formación teatral que tuve. Participaba en un curso de tres meses organizado por la Junta de Distrito de Ciudad Lineal, del Ayuntamiento de Madrid. Era una mujer joven muy tímida, desconfiada, de aspecto a menudo bastante oscuro y desaliñado, además de impuntual. Cuando la conocí, me pareció tan inestable que dudé de que aguantara los tres meses. Una vez,

llegó bastante tarde, absolutamente desencajada y con olor a bebida. Medio se disculpó y dijo, de una forma bastante incoherente, que se tenía que ir pronto porque su madre estaba enferma y que a lo mejor no vendría durante algunas sesiones. Decididamente pensé que no volvería más. Pero volvió. Y a pesar de sus altibajos siguió hasta el final. Y continuó con otros cursos posteriores de profundización, llegando a participar en algún que otro montaje teatral y comprometerse con el grupo. Al poco tiempo se había convertido en una persona absolutamente distinta, centrada, de aspecto muy agradable. Irradiando decisión y propósito. No creo que el teatro lo haya hecho todo en este cambio, pero sí supuso una parte básica muy importante. Ella lo explicaba así con sus propias palabras:

“Tenía una vaga noción de mi cuerpo por hechos triviales: torcerme un tobillo, hacer un esfuerzo, quemarme con el cigarrillo... Y eso se debía a la costumbre de usarlo automáticamente. De repente, descubro (a los 28 años) que respiro, que tengo piernas y las puedo mover y siento mis brazos y el tacto al tocar... Empezaba a sentir mi cuerpo ligado a mi mente, ambos colaborando para que las sensaciones, los sentimientos fueran más intensos y la vida no fuera una simple maleta.

“... El hecho de tener que penetrar en la psicología de personajes ajenos a mí me obligaba un poco a ‘hacerme a un lado’ para poder ser ese personaje. Tenía por tanto, la posibilidad de mirarme a mí misma desde fuera, con cierta objetividad y reconocirme de otra manera. Lo malo quedaba tan a la vista como lo bueno y ya no podía excusarme de lo primero ni agrandar lo segundo, sino que la visión que adquirí de mí era más real y me ayudó a superar dependencias mentales y de las otras: a quererme y a vivir.”

Valores humanos positivos y muy deseables como la escucha, la sensibilidad, la confianza, la libertad, el desarrollo de la capacidad de expresión y de acción, así como la posibilidad de acceder al entrenamiento en un amplio conocimiento de sí y de la propia realidad, son cosas que se cultivan directamente a través del aprendizaje teatral. Del mismo modo, se potencia y se aprende a ir neutralizando, restando importancia y relativizando los aspectos negativos, fatalistas y destructivos que nos apresan y condicionan. Se trata de un potente entrenamiento en autoestima y auto aceptación incondicional.

Resaltar además que si estos valores se justifican de sobra en el caso de la formación de actrices y actores que quieren hacer del teatro su profesión. Se sobreentiende que pueda ser también deseable y beneficioso para cualquier persona y/o grupo humano que quiera aproximarse a esta actividad desde el enfoque que quiera que sea.

Digamos que el gran valor de este aprendizaje y entrenamiento radica en el hecho de tener presente al individuo completo, promoviendo el funcionamiento armónico, equilibrado y coherente de cuerpo, mente y emociones. Esto no es sinónimo de que se vayan a eliminar las posibles situaciones de vida dolorosas y/o conflictivas de las personas. Pero sí pueden disponer de alguna manera no solo de un marco donde es posible “ensayarlas” sino también deponerse a prueba entrenándose en la adquisición de habilidades personales y sociales que les permita generar respuestas vivas, creativas y orgánicas, a posibles situaciones del día a día y que produzcan satisfacción personal.

Desde una óptica social actual y con más razón que nunca, este tratamiento que del individuo hace el aprendizaje teatral permite la valoración de esta herramienta como una eficaz aliada, por ejemplo, cara a objetivos de acción social que contemplen el trabajo con las personas de forma íntegra. De sobra todo el mundo ha sufrido las consecuencias de vivir en una sociedad fragmentada y compartimentalizada como la nuestra, con lemas de vida tan dañinos como el famoso “divide y vencerás”, entre otros. Una sociedad como la nuestra que

exige, sin contrapartida, el mantenimiento y control de esa visión de vida desintegradora para mantener vigente este sistema social tan irracional como caduco. Enfermedades tan en auge actualmente como el Alzheimer, se comprueba cada vez más claramente la relación que tiene con esa gran presión mental que sufren las personas que se sienten incapaces de relativizar y de enfrentar la realidad tal como es hoy día. La gran verdad es que no sabemos hasta qué punto todo tiene que ver con todo.

A menudo la gente lucha demasiado para mantener el tipo sin saberse sobre terreno seguro, entre otras cosas porque nuestra capacidad intuitiva está atrofiada, o cuando menos embotada por el continuo bombardeo. La percepción interior que nuestra mente tiene de nuestro ser está tan dividida, tan llena de grietas, que con frecuencia no sabemos por dónde tirar o cómo actuar. Ya en su día, Herbert Marcuse, avisaba del enorme peligro de convertirnos en falsos seres “unidimensionales”, movidos por los hilos que entreteje imparable un poder social oculto, difícil de identificar a simple vista, porque aparece innombrable y tremendamente dividido. Las personas como espejos contribuyentes de la sociedad, consciente o inconscientemente, acusamos también recibo interiormente de ese modelo de división con todo lo que ello acarrea: tensiones, ansiedad, pasividad, miedo, agresividad.

El teatro, como posible gran develador del juego social, se ofrece como una vía óptima de recuperación de ese “centro”, de ese poder e integridad personal. Como sabemos, esta efectividad lo avala también en muchos terrenos extrateatrales. Sobre todo en el de la enseñanza, la psicoterapia y la animación sociocultural.

Desde esta óptica integral expondremos a continuación y en términos generales los que vienen a ser pues objetivos específicos de los métodos teatrales de aprendizaje.

a) Recuperación y conocimiento del cuerpo

El cuerpo en cualquier caso es el punto de partida en el aprendizaje teatral. No sólo es manifestación de nuestra presencia en el mundo, sino vehículo obligado de acción y de expresión, así como archivo depositario de todo lo que compone nuestra trayectoria de vida. Por ejemplo, el desconocimiento de un poder tan cercano y vital como el de la respiración tiende en mayor o menor grado a crear estructuras musculares con rigideces, tensiones, dolores, etc. Ello de la mano además del gobierno habitual que ejercen nuestros patrones y condicionantes mentales sobre nuestra vida, lo que a medio o largo plazo puede llegar a dañar órganos o funciones vitales generando enfermedades. El teatro nos ayuda desde el cuerpo a entrenarnos en reconocer y en permitirnos desmontar muchos viejos hábitos para conseguir un cuerpo más libre, más armónico, más expresivo y más sano.

b) Desarrollo de la capacidad de observación

Entendemos por observación consciente la capacidad de percibir las cosas de forma contextual y unitaria en la vida. Es la información que entra y sale a través de nuestros sentidos. Esta herramienta sensorial humana es de lo más poderosa. De hecho, capacitarse en un manejo cada vez más óptimo de la observación es capacitarse en el manejo del poder personal. Éste no es otro que el poder de nuestros sentidos. Las técnicas teatrales sensibilizan a la persona en el progresivo desarrollo de su capacidad de observación consciente. Es un entrenamiento básico que conduce a actitudes y comportamientos de mayor flexibilidad, lucidez, fluidez y eficacia. Lo que incrementa a la par el auto conocimiento y la comprensión de la realidad así como el equilibrio, control y buen uso de la energía personal. El trabajo de observación es puerta de acceso ineludible hacia un buen nivel de apertura y escucha, condición sine qua non para que se pueda dar un buen nivel de comunicación consciente,

esa conexión mutuamente influenciante con lo que nos rodea y por ende, desembocar en el trabajo creativo de la imaginación, motor de estimulación y arranque hacia las ganas de entrar en acción. En síntesis, éstos vienen a ser los temas básicos en el entrenamiento de interpretación actoral. Algo de lo que hablaremos más en detalle en el capítulo referido a la metodología.

c) La comunicación

Con toda propiedad éste es el objetivo “cumbre” del teatro y de su estudio. No puede ser de otra manera. El trabajo teatral requiere, como es obvio, de una óptima capacidad de comunicación en general y de armonía de grupo de trabajo en particular. Y tan es así, desde el punto de vista de la escena, que es nefasto e imperdonable el hecho de que no se llegue a menudo a ese nivel de auténtico arte de la comunicación a la hora de subirse a las tablas. Todo se puede perdonar en teatro: una mala escenografía, vestuarios, banda sonora, equivocaciones, etc. pero una mala interpretación -lo que equivale a decir mala capacidad de comunicar y transmitir- es imperdonable dentro de este territorio. A estas alturas, ¡ajo! no hay que confundir comunicación con habla. Hay que deshacer esa identificación. Por lo general en la comunicación humana sólo el 30% de todo el paquete comunicativo lo representa el habla. Las técnicas de aprendizaje teatral tienden a desarrollar la capacidad humana para sentir la conexión en todas las direcciones, sensibilizan hacia la escucha integral. En este sentido, el oído es el órgano por excelencia en la comunicación. Así que lo primero es escuchar y como consecuencia aparecerá o no necesariamente después la palabra. Hablamos de escucha en todas las direcciones. Es decir, desarrollar la capacidad de apertura, de sentir la conexión, de entrega, mediante la escucha. Con frecuencia se suele descubrir que buena parte de los temores, timideces, inseguridades, que nos llevan a sentirnos en desconexión son fruto de una carencia de escucha, que degenera en falta de comprensión, de entendimiento y de confianza. El teatro puede ayudar no sólo a descubrir el por qué de nuestras actitudes ante situaciones de vida personales, sino a darnos cuenta también del entramado de posibles implicaciones externas y esto sólo podrá resolverse con confianza en la medida en que exista una verdadera percepción en todas las direcciones.

d) El pensamiento autónomo

Es la consecuencia lógica de todo lo anterior. El aprendizaje teatral conduce a un entrenamiento que ayuda a la gente a pensar por su cuenta. Además, de forma práctica, no intelectualmente. En las situaciones teatrales -como en la vida- la persona se ve obligada a tomar decisiones. La diferencia estriba en que en el teatro los errores forman parte del ensayo. No son obstáculos reales e insalvables, o irreparables. La instrucción se vale del método ensayo - error. Su punto álgido de elocuencia (capacitación, comprensión, conocimiento) se manifiesta siempre y sobre a través de la acción. Por ejemplo, cuántas situaciones hay en la vida que son difíciles de explicar y comprender a través de la palabra, sin embargo, cuando se pasa a la acción, se las ve y se las siente con claridad, diáfanas y comprensibles. El poder de la acción es el elemento más importante para el desarrollo de un pensamiento autónomo porque cuando entramos en acción no es algo que alguien nos cuenta sino algo que se vive y se experimenta. Las conclusiones sacadas de aquí, tendrán muy poco o nada de elucubración y mucho de autenticidad y capacitación.

e) La gestión de las emociones

Su conocimiento, desarrollo, entrenamiento y control es otro de los objetivos del aprendizaje teatral. ¿Por qué y para qué las emociones? Recuerdo alumnas y alumnos que en diversas ocasiones me han hecho esta pregunta, por activa y por pasiva, resistiéndose de fondo a

la manifestación emocional realmente sentida durante un ensayo. No se puede interpretar un personaje distanciándose de la implicación emocional. Si nos resistimos a la emoción no hay conexión consciente. Resulta falso y así lo respira el público. No hay verdadera entrega creativa si no se pone todo el propio ser al servicio del personaje y de la situación. Esto es así en teatro porque es así en la vida cotidiana, de la que se nutre el teatro. Por lo demás, esta instrucción no sólo nos ayuda a mantener una cierta forma física, trabajando con el cuerpo, sino también a mantener en forma y flexibles nuestras emociones. Cuestión de por sí muy saludable porque si no esa energía que se pone en movimiento con la química emocional, acabaría enquistándose y somatizándose en males orgánicos. El único modo de conocer los sentimientos y emociones es permitiéndose explorarlos de forma consciente. El amor, la tristeza, la alegría, el miedo, la rabia, amén de otras manifestaciones socialmente muy reprimidas como la risa, el llanto, la vergüenza, etc. nos sorprenden de continuo y con frecuencia nos desbordan, atenazan, o paralizan. Necesitamos entrenamiento en conocer mejor nuestras reacciones emocionales. Saber cuáles son los mecanismos que pueden despertar cada sentimiento. Por descontado, es mejor explorar las emociones en el marco de una improvisación dramática que ir por la vida reprimiéndolas indiscriminadamente, o llegar hasta el límite de explotar sin ningún control, salpicando dañinamente nuestras relaciones con las demás personas. El teatro es un medio óptimo para el aprendizaje de este tipo de exploración, conocimiento y gestión emocional. Este es un terreno en que todo esto se aborda desdramatizándolo, aprendiendo a “entrar y salir” de ellas naturalmente. El terreno terapéutico oficial y directo no nos compete aquí, pero es obvio que cada cual sale a menudo de las sesiones llevándose por delante hecha la terapia. En otro orden de cosas, existen grupos netamente terapéuticos que utilizan el psicodrama, por ejemplo, como herramienta de análisis. Y también hay grupos donde se plantean los dos objetivos: el teatral y el terapéutico, como sería el caso de las técnicas de “grupo operativo”, una tendencia nacida en Sudamérica en los años 70.

f) El sentimiento de grupo

Dado que la actividad teatral por lo general se desarrolla en grupo, excepción hecha de los monólogos, y aun así necesitan del apoyo de otras personas desde fuera, podríamos decir que la instrucción teatral contribuye a despertar, a fortalecer y a reforzar el sentimiento de solidaridad, de pertenencia, de unión y posible identificación con el grupo, en quienes participan de esta experiencia. Si hay un buen nivel de participación y motivación, sabiamente canalizado por la persona al frente del grupo, de seguro muy pocas veces se pondrá el énfasis en la competitividad, la rivalidad o el exhibicionismo.

g) El lenguaje verbal

Otro desarrollo importante que viene dado de forma natural en la instrucción teatral es el de la ampliación del vocabulario y del uso del lenguaje oral de forma orgánica e integrada con la expresividad del lenguaje corporal y gestual. Nuestra vida cotidiana está llena de respuestas convencionales, tópicos, lugares comunes, que no dicen nada y solo sirven de relleno. Además a menudo están en contradicción con lo que sentimos y con lo que nuestro cuerpo expresa. Amén de ser un gran obstáculo a hora de la expresión creativa y espontánea. El aprendizaje teatral ayuda a ir descodificando de forma natural nuestras expresiones verbales, analizándolas, reelaborándolas, o eliminándolas. Nos sensibiliza a ejercitar el gusto por la palabra, a encontrar aquellas que mejor nos expresen o si no, a callar. Entonces la expresión hablada se vuelve realmente viva, orgánica y cargada de sentido.

Los métodos teatrales ayudan a la persona a descubrir su propio potencial. A ser capaz de hacer, o de vivir, cosas que no pensó que podría y que ni las demás personas de su entor-

no tampoco creyeron que pudiera llegar a hacer nunca pero las nuevas expresiones están en consonancia y armonía con un auténtico enraizamiento interior y una manifestación más auténtica de su mismidad.

2. El hecho teatral en sí: la base comunicativa.

Desde la perspectiva de acontecimiento social artístico, no podría ser menos, el teatro encierra igualmente también ese valor de enorme trascendencia, sin el cual no existiría: la comunicación.

Comunicación aquí significa meter el dedo en la llaga de uno de los temas más centrales y conflictivos del hecho teatral. Aquí es donde el teatro deja de ser neutral. Porque ¿qué es lo que se quiere comunicar? ¿Quiénes son los que comunican? ¿Para quiénes? ¿Cómo? ¿Con qué finalidad?...

Ya hemos visto como el teatro ha ido respondiendo a estas preguntas a lo largo de la historia humana dejando al descubierto, con mayor o menor ocultismo o claridad, sus intereses y su voluntad de manipulación, o de dominio ideológico. El teatro nunca ha sido ni será neutral por el hecho mismo de que la comunicación no lo es.

Sin embargo, hay que subrayar que desde el momento en que se da, por así decirlo, el golpe de estado donde un pequeño grupo de personas se erige en dueñas y protagonistas del teatro, tratando de convertir a las masas populares sólo en público, aislándolas y negándoles el acceso a la libre y abierta expresión, desde ese momento el teatro deja de ser un vehículo de abierta expresión popular, donde todas las fuerzas están más en paridad y equilibrio, para convertirse en un instrumento de manipulación y dominación ideológica del signo que sea.

No vamos a volver sobre la historia. Interesa aquí analizar un poco la función social del teatro desde la perspectiva de ese valor tan importante, y a la vez arma de doble filo, en nuestra sociedad como es la comunicación. Y de paso formarse también como público y que no nos “vendan la moto” de turno.

Los filósofos griegos fueron los primeros en reflexionar sobre el valor y el enorme poder de la comunicación dentro del teatro. En particular, Aristóteles, como comentamos en su momento, fue el primero en diseñar todo un modelo dramático destinado a conseguir lo que él denominó “catarsis”. Todo el sistema trágico aristotélico se estructura de tal manera que todas sus partes acaben provocando la catarsis entre actores/ actrices y público.

¿Qué es la “catarsis”? Es un tipo de comunicación intimidatoria, que pone el acento en la “influencia de la expresión dramática sobre la economía de las pasiones” purgándolas (Jean Fanchette). O sea, tiene como objetivo corregir y purificar desde la óptica de quien gobierna y manipula la comunicación. “Es del más alto interés para el público ver sus problemas tal como son (supuestamente) o tal como podrían ser (remordimientos o tentación) así representados en el marco asegurador del teatro” (J. Fanchette). Mediante la relación emocional que se origina entre los personajes dramáticos y el público, éste último puede pasar a vivir vicariamente por empatía todo lo que le sucede al personaje central o protagonista. Es como si al mismo tiempo que se da la identificación con el personaje, el público delegase en él su capacidad de acción. De esta suerte vicaria y pasiva, el público exorciza sus conflictos y tensiones, interiorizando al final la moraleja de la lección expuesta y rindiéndose hacia donde le lleve la visión predominante. Es una manera probadamente eficaz de adoctrinar, someter

y convertir a las masas en seres pasivos. No en vano decía Hegel: “Al tumulto de pasiones y acciones humanas que constituyen la obra dramática sucede el reposo”. Esta es la finalidad última del sistema trágico aristotélico: que el pueblo salga exorcizado, con el problema resuelto, en reposo.

Es importante conocer el modelo trágico aristotélico porque, con más o menos variantes, es el que sigue vigente hasta nuestros días merced a su gran eficacia. Fundamentalmente “este sistema funciona para disminuir, aplacar, satisfacer, eliminar, todo lo que puede romper el equilibrio” (Augusto Boal). Su vigencia es constatable, de forma más o menos generalizada, no solo en el teatro, sino también en el cine y en la TV. Las películas del gran cine americano son un claro ejemplo. Pero donde más llamativamente palpable es su vigencia hoy día es en la TV: las telenovelas, los telefilmes de series, los realities show, etc. responden en su mayoría con ligeras variantes al sistema trágico aristotélico: esto es lo “bueno” (protagonista) contra lo “malo” (antagonista). El enfrentamiento de ambas fuerzas produce la resolución aleccionadora (moraleja) y reposición delo que sea considerado como “el bien deseable”, por parte aquellos que hayan creado y/o produzcan el programa.

3. Tipos de teatro

Teniendo en cuenta a grandes rasgos, el uso social y manejo de la base comunicativa, podemos decir que coexisten dos tipos de teatro en la actualidad:

a) El teatro popular

Definir previamente “popular” no es sencillo. A menudo es un “cajón de sastre”. Amén de ser un concepto tremendamente manipulado. Así que retomaremos sus orígenes etimológicos. Popular proviene de pueblo, concepto dinámico y cualitativo, y no de población, concepto estático y estadístico. Sin embargo, obviamente hay un parámetro cuantitativo ligado a este concepto. Es el de clase, o clases sociales, que evidentemente siempre ha recaído en la mayoría de la población mayormente de bajos niveles económicos. Incluso las llamadas clases medias, que pareciera que en décadas pasadas ensancharon la pirámide económica por su centro, la realidad es que en los últimos tiempos de crisis continuada del sistema económico se ha ido produciendo un nuevo adelgazamiento que ha incrementado muchísimo más la base. Sin pretensión de análisis de la estructura socio-económica predominante, a nadie se le oculta que a lo que realmente llamamos “pueblo” es a la población mayoritaria de bajos niveles económicos. Es obvio que además de ser mayoría tienen muchos ítems sociales básicos en común, aunque haya muchas heterogeneidades en otros órdenes de cosas.

Por otra parte, en el caso España, los tan traídos y llevados 40 años de dictadura bastaron para anular y a veces pareciera que hasta para arrancar de raíz muchas manifestaciones populares que, sin embargo, a partir de los años de la tímida transición a la democracia, comienzan a recuperarse poco a poco; a pesar de mediatizaciones y manipulaciones que nunca han dejado de existir. Aun así lo creativo popular todavía está “en pañales” en muchas cosas, como sería el caso de un auténtico teatro en este sentido.

Actualmente a nivel de barrios, asociaciones vecinales, o centros culturales, se prioriza casi siempre más una suerte de teatro costumbrista, equiparándolo implícitamente a teatro popular, antes que potenciar y dar cauce en el presente a las propias inquietudes e intereses expresivos y creativos de los grupos. Sin desmerecer de nada de lo existente, sí es necesario saber de qué hablamos y qué entendemos por Teatro popular. A simple vista es un concepto

mucho más amplio y abarcante que el de teatro costumbrista. El 1º es dinámico, cambiante y transformador -como la vida misma-, el 2º puede tender a ser inmovilista y quedarse anclado en lo estereotípico del pasado. Hay momentos en que pueden muy bien fundirse los dos enfoques. Caso que suele darse, por ejemplo, en un teatro popular y comunitario como el de muchos sitios en Latinoamérica, que con frecuencia tiene un soporte tradicional de base muy arraigado dando pie tanto a manifestaciones de teatro costumbrista como de teatro ritual, o de teatro experimental, o teatro socio-educativo y liberador (Teatro del Oprimido).

Históricamente Europa con la contrapartida del fantasma de las Grandes Guerras y sus dictaduras de fondo, que de alguna manera permanece planeando sobre nuestras cabezas, ha sido el terreno abonado, y avalado incluso desde instancias institucionales y gubernamentales, para que las gentes se hayan anclado preferentemente en un teatro costumbrista y remoto, antes que potenciar las bases de un teatro popular vivo y del presente. Abierto a nuevas posibilidades. En este sentido, puede decirse que el “teatro popular” en España es a menudo un teatro rumiante, aferrado al pasado. Poco abierto al futuro y a las realidades sociales actuales tan cambiantes. Recordemos como el Mayo Francés del 68, fue un estupendo detonante y caldo de cultivo de un claro intento liberador de tantos miedos y represiones. De búsqueda además de nuevos y más amplios horizontes a todos los niveles. Esto dio pie, por ejemplo, a una toma de conciencia y renovación de manifestaciones artísticas y expresiones culturales acercándolas más a las inquietudes sociales del momento. Si bien en teatro muchas de esas manifestaciones acabarían luego formando parte del negocio del espectáculo y convirtiéndose en elitistas.

La siembra de un genuino teatro popular en la que el protagonista sea el pueblo, a través de sus grupos y colectividades, y que rescate un sentir del momento con la manifestación de sus luchas por la supervivencia, por la libertad, por la felicidad, o por la realización de sueños y metas, es siempre un verdadero trabajo de hormiguita, aunque no imposible. Hay tanto miedo a ese “teatro desconocido” (Juan C. de Petre) que cada persona y grupo humano lleva dentro silenciado, que sus planteamientos pasan individual y colectivamente por un trabajo casi terapéutico de toma de consciencia. Aun con todo, la recuperación popular del teatro es un hecho social que poco a poco, a trancas y barrancas, va emergiendo imparable y realmente este es el teatro que menos está en crisis en la actualidad.

Lo anterior pone de relieve que, sea del tipo que sea, la comunicación en teatro no es neutral. Pero tampoco puede afirmarse que todo el teatro popular sea de absolutas pretensiones sociopolíticas, por ejemplo. Esto por señalar uno de los argumentos más reaccionarios esgrimidos desde antaño por las élites dominantes. Según éstas, todo espectáculo masivo no tiene nunca otra finalidad más que la política, a menos que, curiosamente, sea conducido por estas mismas élites. Se connota aquí por popular, lo masivo y son dos conceptos bien distintos aunque puedan aparecer ligados en algún momento. Otras excusas habituales usadas para connotar peyorativamente lo popular, es en lo referente a la falta de recursos, o de preparación, o de imperfecto e inacabado. En todo caso para las élites culturales se trata de un arte de segunda clase. Históricamente son argumentos empleados por éstas para desacreditar y/o negar la posibilidad de que lo emergente desde las clases subalternas pueda ser valorado como arte en general, o teatral en este caso.

En las últimas décadas, al menos en España, esta situación ha ido cambiando sobre todo en lo lúdico y festivo. Sin embargo, es claro que desde las instancias gubernamentales es difícil esperar que se den políticas sociales y culturales que pongan el acento en una apertura hacia las bases populares potenciando y fomentando que éstas se organicen y tomen sus propias riendas socioculturales. Eso sí, se promueven muchas actividades, se gastan muchos esfuerzos y presupuestos, pero la sensación que a menudo queda, es la de estar dando palos

al aire. Ya sólo teniendo en cuenta que mayoritariamente dichas actividades están bajo el patrocinio de las instituciones públicas y que habitualmente se programa “a estornudos”, para cubrir expedientes y justificando partidas presupuestarias, podremos hacernos una idea de la precariedad genérica con la que estas cosas salen adelante. Lo cierto es que dada la gran demanda de todo tipo de actividades de ocio y tiempo libre, se ha ido generando un verdadero mercado presupuestario que cada institución pública maneja a conveniencia, ya sea de forma directa contratando temporalmente pequeños ejércitos de monitores/as del tipo que sea, o a empresas de trabajo temporal que a su vez subcontratan por horas y por bastante menos salario, con el agravante de que las personas contratadas tienen que sacarse su correspondiente licencia de trabajo autónomo. Y por último, a nivel de personas usuarias queda casi siempre un vacío de ilusión por la actividad cuya continuidad siempre dependerá de las decisiones políticas de turno y del presupuesto que se apruebe en el siguiente ejercicio.

b) Teatro de élite

Sin prejuicios ni valoraciones éticas, esta división básica y hasta casi simplista del teatro en popular y de élite obedece al hecho de que este libro no pretende ser exhaustivo, sino situar a quienes lo lean en un terreno que persigue como objetivo prioritario la comprensión del hecho teatral. Nada más lejos de mi intención caer en maniqueísmos de cosas buenas y malas.

En la actualidad ya no se puede entender por teatro de élite un teatro minoritario de clase selecta con el respaldo de una buena producción económica, como pudo haber sido hasta incluso el último cuarto del Siglo XX. Aun cuando el funcionamiento por enchufismo sigue en la palestra. Sin embargo, sería injusto no reconocer ni valorar debidamente todo lo que desde las élites culturales dominantes ha supuesto una valiosa aportación para el Teatro y la sociedad en su conjunto. Toda la cultura está ahí y esperamos que sea cada vez más para todo el mundo. Hacia esto se mueve la dialéctica de la vida, pese a quien le pese. La parte negativa, como en todo, está en que estas élites se acostumbran fácilmente a un protagonismo social de primera línea, acaparador, manipulador, y a menudo bastante intolerante y represivo. Protagonismo “dulce” al que se aferran y no quieren perder.

Pero aclaremos el concepto de élite. Lo mismo que con el término popular, en nuestra época ya no se puede entender dentro de esa noción sólo a las clases económicamente pudientes. Hay que buscarle otros matices en sus aspectos cualitativos y cuantitativos.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española dice que se entiende por élite “una minoría que ejerce su poder o influencia incluso fuera de su entorno, debido a razones económicas, de fuerza, de linaje, o de reconocimiento social”. Tenemos, entonces, que teatralmente (y en todos los órdenes) hay minorías que ejercen su influencia en muchos aspectos, aunque hoy día no siempre sean necesariamente en el terreno económico, y que gozan de cierto, mucho, o gran reconocimiento social.

Por poner un ejemplo cercano podría decirse que por mi parte, como directora y actriz de una compañía teatral, practico un teatro de élite. El estilo y línea de trabajo de nuestra compañía es minoritario (de momento), pero también de cierto reconocimiento social. Aunque ese reconocimiento en nuestro caso no venga precisamente de las élites dominantes. Desde hace décadas practico, investigo y experimento con un teatro comunitario, social, educativo y terapéutico, además desde un enfoque de género. La compañía que dirijo está integrada solo por mujeres. Nuestra búsqueda es hacernos visibles, dejándonos ser y hacer. Nuestros

espectáculos, fruto de un trabajo de laboratorio, son mayoritariamente creación colectiva, donde la materia prima que saca cada compañera es explorada y “rumiada” en equipo para luego buscar la forma más adecuada y productiva de manifestarla. Hacemos un teatro síntesis de ambos conceptos: popular y de élite. Solo por el hecho de presentarnos como una compañía teatral de mujeres ya surge de por sí el calificativo de minoritario. Por último, es minoritaria también nuestra compañía (¡y tanto!) en el sentido de los recursos económicos. Suele ser hartamente difícil que algún político, o incluso política, de turno avale una posible subvención a alguno de nuestros proyectos. En ocasiones después de salir del despacho de algún edil, hemos “pescado” de fondo la famosa frasecita: “¡son cosas de mujeres!”. Para ellos es obvio que nuestro trabajo es de minorías, claro que sí. Aunque las mujeres seamos más de la mitad de la población mundial. Sería no sólo grato, sino también políticamente correcto y altamente creativo, que de vez en cuando los estamentos gobernantes se dieran el permiso al menos de escuchar y dialogar con otras élites según ellos “aparentemente” minoritarias, que son descartadas precisamente porque a menudo pueden tener una gran repercusión y reconocimiento social. Como de muestra vale un botón, elegí presentar el concepto desde la óptica de nuestra experiencia, así huelgan las palabras.

Son muchas las aparentes minorías actualmente que haciendo incluso ese trabajo de hormigueta, no dejan de ser socavantes y contagiosas. A menudo son quienes realizan en silencio un verdadero trabajo de investigación y experimentación que a duras penas logran sacar a la palestra. De tan paradójica “minoría”, son invisibles y están fuera del recuento de cualquier supuesta estadística oficial aunque no les falte reconocimiento popular en muchos casos. Sería pues deseable su visibilización, pero no hay que pedirla; en realidad no hay que pedir nada, hay que mostrarse sin más. No cabe duda de que esta visibilización contribuiría a desplegar el abanico multicolor de un verdadero teatro del pueblo.

Hemos visto aquí que no se puede señalar un límite preciso entre lo popular y lo elitista. Es casi como señalar el punto de separación entre el día y la noche. Pero siempre hay un “tierra de nadie” donde lógicamente las realidades se entremezclan. Para definir, a grandes rasgos, un teatro de élite comercial nos balancearemos hacia el extremo opuesto del esquema utilizado con el teatro popular. Así que a este teatro se le reconoce por lo siguiente:

- 1) Lo integran por lo general profesionales formados en escuelas oficiales, y/o personas famosas que, al llevar muchos años de dedicación son consideradas profesionales. Una gran mayoría se mueve en un ámbito de funcionamiento de acuerdo al mercado del negocio del espectáculo. Es decir, sujeto a la ley de la oferta y la demanda empresarial.
- 2) En la actualidad la gran mayoría de los espectáculos que se ofertan en las salas de teatro comerciales, dado lo impopular de los precios de las entradas, tiene como principal destinatario, a clases con recursos (medias y medias altas) en general, además de a una clase pequeño-burguesa, intelectual o progresista.
- 3) La temática del teatro comercial, por lo general, tiende a perpetuar el statu quo social. La visión que se ofrece de la sociedad suele ser una visión preferentemente estática, inalterable y reiterativa. Según las épocas tenderán a poner más el acento en la característica socialmente de moda: en el boato, en la decadencia, en el fatalismo, etc. Aun en las comedias supuestamente más divertidas, queda de manifiesto la óptica de fondo que más prime en el momento.
- 4) La finalidad primordial casi siempre es producir un reflejo identitario: la catarsis, en el sentido más clásico del término. Convertir al público en espejo del espectáculo; conmocionarlo, convencerle emocionalmente, desde la pasividad, en la mayoría de los casos. Por otra

parte, la poca participación del público que se ensaya en ocasiones, suele estar muy estudiada y controlada.

Este tipo de teatro de élite, ligado al teatro de sala comercial, está perdiendo su papel ideológicamente dominante y manipulador sobre las clases populares. Las razones más obvias: 1º) La población mayoritaria: las clases económicamente menos favorecidas, en paro, o pobres de solemnidad, no pueden permitirse este tipo de consumo cultural. 2º) Incluso el público más incondicional de las salas comerciales: las antiguas clases medias, cada vez más pauperizadas, las frecuentan menos. A esto se añade que la realidad social actual tan múltiple y variopinta genera desinterés por la forma y contenido de muchos espectáculos teatrales. Tal vez el teatro comercial se durmió en sus laureles y se ha distanciado mucho de la realidad de la calle. Tal vez toda esta larga situación de crisis le ponga la “pistola en el pecho” y sin abandonar mucho su zona de confort, intenta renovarse, superar su rutinaria pereza involutiva, su impaciencia productiva, su baja capacidad de arriesgar, experimentar e investigaren conexión con la vida, a pie de calle...Acaso le cuesta bajarse a ras de suelo para dejarse embriagar por el profano sentir de las gentes. O tal vez lo que cuesta hoy día es dejar de funcionar siempre a las carreras para no exceder del limitado presupuesto de la producción (pública y/o privada) de la que se depende. Con esto, resulta lógico que muchos espectáculos sean “más de lo mismo” con distinto maquillaje. Por otra parte, el público “progre”, intelectual, o posmoderno, no deja de ser en la actualidad un público mayormente pobre que mira con lupa aquello a lo que acude. Frecuenta sobre todo las salas vanguardistas, o de nuevas tendencias; o en ocasiones masivamente solo a actuaciones de compañías de reconocido prestigio, sobre todo extranjeras y en el contexto de festivales de teatro.

El teatro de sala comercial ha perdido mucho de su hegemonía social. Por doquier desde hace tiempo vemos salas que se cierran o se reconvierten en mini cines, que incluso también al poco tiempo se clausuran. Hoy día, el papel hegemónico cultural, manipulador y represivo, indiscutiblemente lo detecta la televisión; hasta el cine va pasando también a un segundo plano. Desde luego, hay que reconocer que solo con la TV tenemos perfectamente cubierta nuestra dosis de “catarsis intimidatoria y terrorífica” necesaria para seguir perpetuando el sistema social vigente. Alégrese el teatro que en la actualidad cada vez es más un arte libre y está bastante a salvo ya de que le endilguen acusaciones en este sentido. Muy poco puede competir con la TV y el cine. ¡Esto es una suerte! Se recupera así un terreno abonado que se vuelve casi inocente y marginal, abierto a todas las posibilidades y mayoritariamente libre.

SEGUNDA PARTE

I. UNA NECESIDAD SOCIALMENTE NEGADA

1. El ser humano, sus manifestaciones y lenguajes

Si hablar de la comunicación es “meter el dedo en la llaga” de uno de los temas más básicos y conflictivos del hecho teatral, hablar de acción (o actuación) es hablar de lo que es la vida misma del teatro. Es encontrarnos con la fuente de la que mana su fuerza y su misterio. Lo que es decir, el misterio mismo del ser humano.

El tema reviste su complejidad por la maraña de términos y de significados con distintas acepciones para una misma palabra. Son conceptos que se usan a menudo sinónimamente. Con lo cual se hace casi obligado tratar de clarificarlos, al mismo tiempo que su presentación.

En primer lugar, vamos a referirnos a la “acción” desde una perspectiva antropológica con vistas a su justificación social. Desde esta óptica, nos encontramos con que existen cuatro planos, o niveles, de manifestación del ser humano:

- pensar
- sentir
- decir
- hacer

La mente con el pensamiento es siempre el punto de partida desencadenante de todo lo que se origina en el cuerpo con sus correspondientes reacciones químicas que despiertan los distintos estados emocionales, los que a su vez son los que ponen en movimiento al ser humano. A partir de aquí comienza la exteriorización del ser. En el plano de la comunicación, el ser humano se revela a sí mismo por medio del lenguaje corporal y gestual, por las palabras y por los actos, o acciones. Todas estas manifestaciones se aderezan y se presentan con el sentir: o sea, “el papel de regalo” correspondiente a las emociones y estados anímicos. Esto no solo es el envoltorio de presentación desde lo que puede percibirse desde fuera. El sentir es la manifestación de reacciones químicas que nacen en nuestro cerebro y van dejando su huella más o menos dañina y condicionante en nuestro cuerpo físico.

El lenguaje corporal y gestual, teñido de continuo de esa manifestación humana que es el sentir, constituye el más primario, menos controlable y estrechamente ligado a la esencia de la personalidad del individuo. Éste se ha ido conformando desde su nacimiento y socialización. Es el que le delata y desenmascara continuamente y el que a menudo escapa a su control consciente. Es el lenguaje directo del cuerpo.

Las palabras son la manifestación de un lenguaje menos primario. Podría decirse que en las personas más despiertas, centradas y/o cultivadas, las palabras están por lo general bajo el control de la conciencia, que funciona como autocensura. No así en las personas menos cultivadas o despiertas. El uso del lenguaje oral habitualmente viene a ser un claro indicador de inteligencia y de la educación recibida. La PNL (Programación Neurolingüística) pone claramente sobre el tapete la importancia y poder del uso de la palabra, con sus condicionantes y sus connotaciones. “El ser humano es dueño de lo que calla y esclavo de lo que dice”, así reza un antiguo proverbio oriental.

Por último, los actos constituyen el lenguaje más exterior del ser humano, algo así como la

fachada del edificio de nuestra personalidad. Pero a este nivel también son algo más que un simple vehículo de comunicación. De hecho, ponen de manifiesto lo más valioso de la persona su capacidad de hacer. Este es el aspecto promotor de su ser íntegro. Los actos son el fruto de una compleja lucha entre el yo y el súper yo, o sea, entre deseos, obligaciones y necesidades.

Yendo todavía un poco más al fondo de la cuestión nos encontramos que, detrás de todo esto aparte de una necesidad básica de comunicación, existe una necesidad humana igualmente básica de movimiento, de acción. El individuo necesita moverse, desplegarse sobre el espacio, accionar, dejar su huella...Antropológicamente esto es lo que le da el sentido de existencia; de realidad. Desde una óptica fenomenológica, “el espacio no existe sino por los movimientos que en él se desarrollan”, con lo cual el espacio viene a ser no sólo el escenario de nuestras acciones, sino también “la suma de nuestras experiencias, de nuestros movimientos, de nuestros actos” (Abraham Moles y Elisabeth Rohmer, Psicología del Espacio).

2. ¿Qué es acción?

Con el permiso de quienes me leen, y aun a riesgo de parecer poco ortodoxa, dejo de lado las disquisiciones analíticas sobre las definiciones de este término. Como una imagen vale más que mil palabras, plantearé aquí la idea simple y eficaz que suelo utilizar en mis talleres formativos. Remontándonos a la infancia, a la época en que estudiábamos gramática, recordaremos que al estudiar la oración gramatical teníamos que identificar cuáles eran sus elementos integrantes, a saber: sujeto, verbo y predicado. Y a renglón seguido explicar la función de cada una de estas partes. Sujeto: quien realiza la acción, verbo: la acción que se realiza y predicado: cómo se realiza la acción. Así que resumiendo: acción es verbo. Cualquier verbo que se nos antoje ya sean activos: caminar, cantar, trabajar, etc., y/o pasivos: dormir, sentarse, escuchar, etc. Evidentemente hay acciones (verbos) que engloban a otras, por ejemplo: caminar cantando, sentarse a escuchar, etc. Lo que naturalmente encadena acciones. Sin embargo, cada verbo define en sí mismo los límites de su acción, podemos saber muy bien cuándo empieza y cuándo termina.

En cuanto al “sujeto”, sea persona, animal, o cosa, el término hace referencia a un poder. Alguien o algo (una fuerza) se pone en movimiento para realizar algo. En el caso de una persona que habla, por ejemplo, más que en sus palabras la fuerza de su acción reside en la forma de hablar: sus gestos, movimientos, ritmo y entonación, que son los que harán mucho más elocuente su discurso definiendo mejor el uso de su poder a través del habla.

En cuanto al “predicado”: toda acción tiene siempre una finalidad, un objetivo. Dicha finalidad delimita la acción en el tiempo y en el espacio. Dice Pierre-Aimé Touchard (crítico francés de teatro), que la acción es “el movimiento general que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre el comienzo y el final”; reviste un significado de suceso, de acontecimiento, en el sentido de algo que toma cuerpo, que se manifiesta y se disuelve.

Sin embargo, la definición de Touchard hace más referencia al sujeto que realiza la acción que al producto de ésta, porque solamente muere el movimiento que realiza la acción, no necesariamente el producto. La acción en el tiempo, según el criterio de Henri Bergson (en La energía espiritual), llega a ser tal a través del siguiente proceso de cuatro fases:

1º) Aparición de un impulso o una motivación (en base a lo que sea: deseo, necesidad, obligación, etc.) tendente hacia algo.

2º) Elaboración de una idea general, más o menos vaga, o precisa, de lo que se va a hacer. Bergson lo llama “esquema dinámico”.

3º) Momento de la actuación, de la objetivación y aplicación del esquema dinámico. Es el momento culmen: “con las manos en la masa”.

4º) El producto, el acto, la obra concluida, el hecho consumado, que se independiza de quien lo ha realizado, pero lleva su huella.

Para concluir este pequeño estudio del término acción, convendría diferenciarlo además de otras palabras de su misma familia. El término más cercano al de acción es el de acto. Ambos se utilizan a menudo sinónimamente, pero tienen sus diferencias. La más fundamental estriba en que mientras la palabra acción alude (o puede aludir) a todo el proceso de su realización, la palabra acto se refiere ante todo al producto acabado, al hecho consumado.

Otras palabras cercanas son el sustantivo actuación y su verbo: actuar. A pesar de la lógica sinonimia de estos vocablos con el término acción hay algunas diferencias. Pueden destacarse al menos tres: 1) el término actuación es más global y hace referencia a la forma. Una actuación puede contener muchas acciones pero no viceversa; si bien una acción se puede realizar de muchas maneras. 2) Consecuentemente el término actuación se usa antes que la palabra acción para significar también la peculiar manera de obrar de cada persona. Y 3) la palabra actuación lleva implícita una cierta noción de tiempo. Pone de manifiesto su eficacia real en el tiempo. De aquí derivan pues palabras tales como actual y actualidad, ambas referidas a lo que existe o acontece (acciones) en tiempo presente. Hemos tocado los conceptos más significativos en relación al tema que nos ocupa. Dejemos por ahora el estudio de las palabras y veamos qué sucede con la acción en el plano social.

3. La necesidad humana de la acción.

La acción (o acciones), esa materialización del poder de las personas en nuestra sociedad, es algo perfectamente codificado, estereotipado y controlado. Entre otras cosas, nuestro sistema de vida social continúa vigente gracias a la repetición rutinaria (hasta el infinito) de todo un común denominador de acciones que componen la vida cotidiana.

Acciones que, por su propia inercia repetitiva, se vacían de significación y convierten al sujeto en objeto, en un dato más, un número más. A menudo no existe en los actos cotidianos una implicación integral de la persona. Por tanto, no hay clara intención. No hay placer o excitación en las cosas que realizamos, sólo pura rutina que creemos obligatoria. Hoy día, solemos dejar los posibles paréntesis apasionantes y excitantes para los fines de semana, fiestas, o vacaciones. De tal forma que si este paréntesis no se verifica como extraordinario, el resultado será el disgusto o la insatisfacción. Nuestra visión del tiempo y del espacio es discontinua e inflexible. Por esta razón, no esperamos que en el entorno laboral, por ejemplo, se pueda dar nada excepcional.

Genéricamente hablando en la prosa de nuestra vida actual, léanse acciones del día a día, ya casi no hay intencionalidad ni pasión. Se da un hacer a menudo desganado, casi por obligación. Lo que progresivamente convierte al sujeto de la acción en autómatas. En una sociedad como la nuestra, pareciera que los actos libres y auténticos no tienen nunca más ocasión de producirse. En definitiva, nada puede o debe mínimamente alterar la marcha de esta “gigantesca noria”. De esta suerte, la vida social se convierte en un gran artificio, un gran simulacro. Y simular es abiertamente falso y dañino, la gente llega a creerse sus falsedades.

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir. ‘Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse en cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula un enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella’ (Emile Littré). Así pues, fingir o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’. El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta ‘verdaderos’ síntomas?...” (Jean Baudrillard, Cultura y simulacro).

A este respecto nuestra sociedad de simulacros ha originado, por ejemplo, su símil en el terreno de la salud: lo psicosomático. Medicina y psicología se encuentran aquí con una enorme barrera y grandes retos ante lo cual su personal facultativo se ve con frecuencia navegando en aguas turbias que les hacen cuestionarse cada vez más el principio mismo de enfermedad.

La pérdida del sentido de “realidad originaria” (Salvador Pániker) es un generador continuo del sentimiento de angustia, ansiedad y/o frustración, muy común en nuestros días. A pesar del automatismo reproductivo del sistema sin que quepa casi lugar a lo imprevisto, la gente se siente insegura, con una gran pérdida de autoestima, cosa que parcialmente se parchea y contrarresta con el narcisismo. “Se percibe en el ambiente una permanente demanda de consuelo, una paradójica necesidad de apoyarse unos/as en otros/as, a sabiendas de que las demás personas van a aportar muy poca cosa. Estamos cada vez más informados/as pero con menos comunicación real, léase conexión. De ahí esa proliferación desorbitada de ‘negocios de soledad’ dedicados a la producción y venta de contactos, compañías, relación, sexo...” (Salvador Pániker).

Por lo demás, todo esto puede suscitar (y suscita) respuestas violentas. Se trata de la necesidad de romper con el encadenamiento de acciones obligatorias sin sentido. De aferrarse a lo ideal, a lo natural y originario, que antaño percibíamos así. En el primer mundo aprendemos muy temprano a quejarnos de todo, a escurrir el bulto de la responsabilidad, a que la culpa no es mía, a que nos digan lo que tenemos que hacer, a sentirnos víctimas, a que alguien ahí afuera nos salve, etc. A nivel individual a lo largo de la vida esto genera un resorte interior de continua insatisfacción. Y a nivel externo, en la sociedad -espejo de las colectividades-, se respira y transpira esa inmensa espiral creciente de quejas, agravios y conflictos. Los ministerios de justicia en todas partes, por ejemplo, son una monstruosa maquinaria que nunca da abasto; y que al mismo tiempo que se convierten en el lugar, por excelencia, del simulacro y la dialéctica retórica. No es de extrañar que esta actitud social ante la vida esté siempre disponible para cualquier declaración y acción de guerra. En otro orden de cosas, esa insatisfacción social casi congénita, es caldo de cultivo para una gran cantidad de tentativas totalitarias: drogas, sectarismos, consumismo de productos agresivos (videojuegos), hasta la manifestación de los numerosos focos bélicos por doquier. Todo arranca de lo mismo: la necesidad humana de mantener viva la conexión con un origen que al mismo tiempo sea el que nos motive, dé sentido a nuestra vida y nos satisfaga.

Paralelamente por otra parte, no para de crecer la demanda de profesiones que tienen que ver con los temas de animación, de motivación, de crecimiento personal, de salud natural, etc.; al mismo tiempo que de forma creciente en las últimas décadas se producen acercamientos masivos a las filosofías orientales, que ayudan a encontrar paz, quietud, desapego mental y material... Si bien como el sistema también lo ha mercantilizado, quienes no llegan a asumir conscientemente un cambio de actitud, se convierten en consumidores/as insaciables de experiencias espirituales. Se trata de la misma espiral de insatisfacción llevada a otro

terreno.

La gran aspiración (consciente o inconsciente) es un contacto, un hacer real y genuino, una búsqueda de placer con lo que se hace y en la relación con las personas. Cuando ocasionalmente nos embarcamos en acciones no habituales, y más o menos de cierta complejidad, vamos percibiendo cómo que nos van enganchando y sintiendo la satisfacción de que podemos realizarlas. Y que además, esas acciones van adquiriendo nuestro propio sello personal. Es ahí entonces, cuando el entusiasmo y la plena satisfacción nos embargan. En definitiva, la autoestima aumenta.

Pero sucede que por lo general no somos dueñas ni dueños de nuestros actos. Solemos accionar casi robóticamente. Carecemos de habilidades de auto-confianza y autonomía. Hemos interiorizado fielmente las pautas de nuestro sistema social dependiente. En este caldo de cultivo humano, por ejemplo, las emociones biológicas básicas, que son el motor de estímulo y crecimiento del individuo, son sistemáticamente reprimidas y/o desviadas, o reconvertidas en emociones socioculturales supletorias. Al llegar a la edad adulta se ha hecho usual el padecer síntomas depresivos. La depresión es “un complejo emocional sociocultural”(J.J. de Marco), donde la persona está muy perdida y tiene que hacer un trabajo más bien largo de vuelta al origen; o sea, al reconocimiento, aceptación y escucha interior de las acalladas emociones originarias: miedo, rabia, tristeza, alegría y amor. Al mismo tiempo, como no se entiende y se desconoce el propio cuerpo ya que el tema salud se deja siempre en manos de otras personas facultativas, entro en la espiral de la enfermedad. Este mismo nivel de dependencia se repite con la educación, con el trabajo, la familia, etc. El individuo ha interiorizado su “riesgo de muerte”, por ejemplo, si el sistema no lo cuida. Se han hecho experimentos por activa y por pasiva, que confirman esas recalitrantes creencias colectivas a todos los niveles. Tal es el poder de las creencias.

Ésta es una gran baza social para el mantenimiento de nuestro sistema: formalmente tenemos derecho a la libertad de expresión, pero no a la libertad de acción. Jamás he oído reivindicar libertad de acción. No hemos desarrollado habilidades en este sentido. Desde nuestra más tierna infancia, vamos interiorizando todo el elenco de acciones correctas, deseables y encomiables, para convertirnos en personas ejemplares. Las acciones, que son esa manifestación más clara del poder de la persona, están ya perfectamente condicionadas y definidas en la socialización. Cabría preguntarse: ¿por qué hay derecho a la libertad de expresión y no a la libertad de acción? Aquí está el “quid” de la cuestión. El individuo cuando se manifiesta a través del lenguaje hablado por lo general se desinfla, “se le va la fuerza por la boca”... como dice el refrán. Por el contrario, cuando una persona actúa (y además calla) por lo general sucede todo lo contrario: se hincha. Comprueba su capacidad, su poder de actuar. Si a esto se añade intencionalidad, propósito y una actitud despierta y responsable, el resultado final es que la persona se llena de una gran satisfacción. Hoy día hay mucha bibliografía que nos puede ayudar a enfocarnos en lo apasionante de una vida llena de propósito, con acciones intencionadas, vivas y sentidas. Y por ende, en sus beneficiosas consecuencias individual y colectivamente. Películas y libros de autoayuda, están ahí para servirnos de herramientas, para desvelar y experimentar el poder de la mente y sobre todo, del corazón.

4. El arte como reducto de acciones auténticas.

Como decíamos antes, escasean personas que lleven una vida llena de propósito y apasionadamente activa. Uno de los pocos espacios donde se pueden dar acciones personales creativas y llenas de poder se encuentra, por ejemplo, en el cultivo de hobbies relacionados con las artes.

Desde los poderes públicos es un reducto permisible, ofrece poco riesgo social. Además, en cualquier caso, el sistema es capaz de integrarlo y reducirlo fácilmente a la vía mercantilista. Estos pasatiempos mediatizados a través de las instituciones no pasan de ser mayormente un “tubo de escape” que no supone, en primera instancia, peligro para el sistema social imperante. Cuando se acaba la actividad de turno la persona vuelve a sumirse en el ninguño cotidiano con su devenir rutinario, moviéndose dentro de las coordenadas socialmente establecidas como normales en su vida: trabajo, familia, salud, cuidados domésticos, entre otras.

En cuanto a las acciones, por lógica de su inercia repetitiva, el sistema niega toda posibilidad a lo imprevisto, así puede tener la seguridad de que nada escape a su control ni altere su orden. Sin embargo, paradójicamente éste necesita de continuo de una cierta cantidad de cosas, formas e ideas nuevas para poder mantener vigentes los circuitos ilusionistas del consumo, sobre los que se fundamenta. Cabría preguntarse ¿cómo puede haber creatividad donde no hay derecho a lo imprevisible? La creatividad se alimenta de buenas dosis de experimentación y riesgo. Además, el punto de partida para despertar la imaginación creativa es mantener una actitud abierta y una mente despierta, lo que de por sí conduce a un buen entrenamiento en la capacidad de improvisar. La mente inventiva tiene que ser capaz de integrar todo esto en su vida cotidiana y a todos los niveles. Por ejemplo, fregar los platos puede convertirse en una tarea realizada como obra de arte y escapar de esa visión servilista y rutinaria de las acciones cotidianas.

“Mientras lavas los platos puedes estar pensando en el té que te aguarda luego, y de esta manera tratar de quitártelos cuanto antes de encima para poder sentarte y saborear una taza de té. Pero eso significa que eres incapaz de vivir durante el tiempo que tardas en fregar (...) Cuando hagas, lo que quiera que sea, deja que eso sea lo más importante de tu vida, y así siempre” (Thich Nhat Hanh, *Cómo lograr el milagro de vivir despierto*).

La verdad es que somos incapaces de vivir presentes la mayor parte del tiempo. Qué distinto sería si esa acción de fregar los platos la tuviéramos que realizar sobre un escenario; ahí sí que estaríamos impregnándola de todo lo que hiciera falta y se convertiría en el mejor momento de nuestra vida.

Esta necesidad, a menudo inconsciente de realizar acciones auténticas, se respira por doquier. Es un intento de recuperar la capacidad de acción, de darse permiso de llevar a cabo actividades que rompan un poco con los circuitos de lo establecido. En este sentido, tienen mucho éxito de convocatoria las actividades de crecimiento personal y terapéutico, las encaminadas a la recuperación del cuerpo, ya sea de forma lúdica, festiva, o instructiva: acudir a gimnasios, clases de bailes, Biodanza, Pilates, Yoga, Taichí; también las de animación sociocultural que fomentan el asociacionismo, o actividades en la naturaleza; y así un largo etcétera. Sin embargo, todos estos síntomas de búsqueda de conexión y autenticidad comportan nuevas frustraciones cuando se sigue sin establecer la conexión con lo más básico: lo que tenemos entre manos: la acción del presente. Es más, dado que todo es perfectamente consumible, a menudo la persona se convierte en una buscadora adicta e insaciable de todo tipo de actividades que le lleven a más y a más sensaciones nuevas en aquello que particularmente le obsesione.

Recuerdo una anécdota que me sorprendió bastante y me dio qué pensar. Ocurrió en una ocasión, en Madrid, dando un par de sesiones ilustrativas de mi trabajo a un grupo de estudiantes de animación y tiempo libre. Allí conocí a un joven de unos 20 años que cuando terminó la primera sesión me acompañó hasta el metro. Por el camino me hablaba de muchas

cosas. Su historia francamente era una “bofetada social”. Su padre murió y su madre estaba en la cárcel. Él no tenía casa y cada noche dormía en el domicilio del “alguien de turno” que le dejara sitio, o en la calle. En la Escuela de Animación le habían dado una beca para participar en el curso sin que tuviera que pagar. Subsistía de algún trabajillo que le caía de vez en cuando y de la venta (o lo que le daban voluntariamente) por unas fotocopias que hacía. Desde luego le echaba mucha imaginación a la vida para arreglárselas de continuo, así que me interesó mucho saber acerca de que eran esas fotocopias que hacía. Me dijo que escribía artículos. Y me regaló algunas de dichas copias. Su trabajo consistía en lo siguiente: sacaba hojas de alguna revista naturista o ecológica, en su mayoría, a las que le recortaba previamente alguna parte del texto y donde él insertaba su propio recuadro o columna, llena de frases, máximas o sentencias que se había aprendido o encontrado. Imitaba con escritura prolija y minúscula los tipos de imprenta originales. Me quedé interiormente boquiabierto. Le felicité por su habilidad. Cuando me separé de él me pregunté cuál era realmente su aporte original y creativo en aquello que hacía... Sin duda, un habilidoso trabajo de prolija caligrafía tipo imprenta. No supe responderme más allá de esto.

A menudo, por esa búsqueda de plenitud en nuestras acciones, éstas se convierten en imitaciones redundantes de otras cosas, carentes de creatividad. Las ansias de imitación no se quedan simplemente en emular sino que incluso se pretende quedar por encima de lo imitado. Es como si necesitáramos retornar comparativamente con aquello para demostrar la propia valía. Suele haber bastante incapacidad de aventurarse en creaciones nuevas. Resulta más fácil y cómodo medirse con lo que hay, que pasar por el proceso de crear acciones propias novedosas. Alguien dijo: “Crear es crear”. Es obvio que lo nuevo necesita previamente de un vacío, de un estado de silencio interior, donde nos dejemos ver y sentir en qué creemos, si apostamos por eso y si disponemos de la suficiente autoestima para permitirnos que se materialice.

Si le preguntamos a alguien por qué hace algo de una determinada manera siempre, lo más probable es que primero se sorprenda por la pregunta y luego responda que aprendió a hacerlo así. En estos niveles de inconsciencia profunda se solapan automáticamente muchas cosas, lo cual constituye otra importante garantía de permanencia para nuestro sistema social y económico. Más adelante, en el capítulo de la Metodología, veremos que lo más difícil de cambiar en nuestras vidas hasta el punto de condicionar nuestro destino, son los hábitos rutinarios que integran la memoria sensitiva y conforman nuestra zona de confort.

En el terreno de lo oficialmente artístico, también se deja sentir la bajada del consumo cultural en nuestra época. Se respira una gran saturación social. Pareciera una regla de tres inversamente proporcional, a mayor cantidad de todo: exposiciones, publicaciones, espectáculos...menor demanda popular. Es significativo cómo bajan los índices de lectura, de afluencia a museos, a salas de teatro, etc. Todo esto en mayor o menor cuantía, siempre está mediatizado por la disponibilidad de dinero, cosa que tanto escasea para la gran mayoría de la población. O como mucho se los puede permitir solo de forma esporádica. De cualquier forma, en la actualidad las promociones y orientaciones del turismo suplen las deficiencias locales. También es cierto que hoy día, al disponer de Internet, podemos tener al alcance de la mano casi todo lo que deseamos, sin salir de casa.

Sin embargo, el instrumento de poder masivo por excelencia en el sometimiento y adormecimiento general de la voluntad humana en la actualidad, por encima de todos los rankings, mucho más de lo que antaño fuera el teatro y posteriormente el cine, lo que realmente no tiene competencia hoy día con nada es la omnipresente televisión. Este es el actual “opio del pueblo”. Por supuesto, la sigue muy de cerca internet con todo el prolífico mercado de los mass media.

En los últimos años, las empresas americanas de la comunicación (Microsoft, Time Warner, General Electric, el imperio Bill Gates, Apple, CNN, Disney, etc.) han más que duplicado su inundación del mercado internacional con todos sus productos informáticos: video-consolas, PlayStation, todo tipo de juegos de simulación y complementos al uso. ¡Ojo! ya hemos comentado que no es lo mismo disimular que simular, y donde más hace mella todo este mercado de simuladores en la infancia y en la juventud. “Las grandes multinacionales americanas en sintonía además con los gigantes japoneses y europeos de las comunicaciones están tejiendo finamente urdida una oligarca telaraña universal, que impone dictatorialmente el pensamiento único”(Ignacio Ramonet),especialmente en los más jóvenes. Y aun así la TV sigue estando por encima como el exponente más masivamente manipulador de todos. Es el medio que mejor consigue que se cumpla, no sólo el viejo propósito aristotélico de la catarsis, sino también el que introduce y fomenta pautas de conducta y de identidad que a menudo pueden ser y son muy nefastas.

“Las horas de TV superan ampliamente las horas de aula, donde las horas de aula acaso existan, (y de relación familiar) en la vida cotidiana de la infancia de nuestro tiempo. Es la unanimidad universal: con o sin escuela, la infancia encuentra en los programas de televisión su fuente primordial de información y deformación, y encuentra también sus temas principales de conversación (...).Desde muy temprano, la infancia es amaestrada para reconocer su identidad en las mercancías que simbolizan ‘el poder’ y para conquistarlas a tiro limpio.” (Eduardo Galeano)

Para bien o para mal la televisión es en nuestra sociedad la más importante escuela de vida. La gran generadora de estereotipos, de “fotocopias humanas”, carentes de creatividad y originalidad. La que moldea las mentes y marca caminos en apariencia indiscutibles que se auto-reproducen sin más.

A continuación transcribo este párrafo de Samuel Selden, reconocida autoridad en el teatro del pasado siglo XX, deseando que sirva como una clara ilustración de la importancia social del teatro de cara a una política de Acción Social y Cultural que contribuya a potenciar el empoderamiento de las personas.

“El ansia apasionada de sentirse activo forma parte de la naturaleza humana. El ser humano es una criatura inquieta, llena de urgencias compulsivas. En todos los momentos de su vida despierta trata de moverse, de emplear sus habilidades, de expresar de cien maneras distintas los muchos aspectos de su personalidad. Cuando los impulsos que le llevan a la acción son frustrados y, de resultas de comportamientos de las otras personas o de una deficiencia de la propia capacidad, no logra realizar sus deseos en la acción franca, tiende a buscar una satisfacción compensatoria - y a menudo una ayuda - en el mundo imaginario del teatro. Aquí, como en ningún otro lugar, el individuo común puede sentir la vivificación de todas sus facultades. Por medio de la fantasía se pone en contacto con toda la mente creadora del autor. Actúa junto a los personajes en las aventuras, participando en ellas o comentándolas. Se identifica con los parlamentos y con el juego escénico de los actores y actrices y tiene la sensación de que él mismo ha dirigido diestramente la acción (...) Ve claramente, habla en forma persuasiva, avanza por el mundo como un individuo de peso que hace muchas cosas audaces, importantes y astutas que nunca ha podido realizar fuera del teatro. Aún en el supuesto de que el individuo sea una de esas pocas y afortunadas personas que pueden descargar en la acción la mayoría de sus deseos primarios, también hallará en el teatro (...), un sentido de exaltación vital, pues no existe ningún ser humano cuya capacidad de vida iguale a su apetencia de ella”.(El resaltado en negrita es mío).

El teatro, a pesar de todo, no deja de ser ese lugar privilegiado depositario del secreto de la acción. Secreto que poco a poco, y no sin reticencias, se ha ido desvelando. Y la gente de fuera de los oficiales círculos artísticos teatrales, se aproxima cada vez más a su descubrimiento. Esto no sólo aporta al ser humano satisfacción por recuperar a través del teatro el protagonismo de sus acciones, sino que también nos pone en conexión directa con todo lo que posiblemente soñamos y anhelamos en la vida. Estoy convencida de que el teatro es una herramienta humana muy eficaz que puede contribuir a que el individuo recupere su capacidad de acción. Es más, los beneficios a nivel comunitario estriban en que cuando la persona está centrada en ella y es responsable de sus actos, se convierte en agente de paz social, decididamente. Este es un terreno abonado a partir del cual, entre todas y todos, podemos ir abriéndole fisuras cada vez más hondas de las que ya tiene a este sistema social caduco. Grietas que sean irrellenables, que nos permitan ir demoliendo lo obsoleto, falso, alienante y manipulador, para sentar las bases de una transformación futura más humana y pacífica. El teatro promueve aprendizajes que pueden muy bien ayudar a un cambio profundo de este estilo.

II. EL SECRETO DEL TEATRO

A estas alturas ya sabemos muy bien que el secreto del teatro es la acción. Actrices y actores reciben de ahí su nombre. De ahí deriva también la palabra actuación. Ésta, a nivel coloquial, a menudo puede ser sinónimo de algo falso, ilusorio, o engañoso. Sin embargo, a nadie se le oculta que a lo largo del día vivimos “actuando” determinados papeles: en el trabajo, en la familia, con las amistades; aunque no se reflexione nunca sobre esas posibles falsedades, o ilusiones. Sólo cuando agobian en demasía las tensiones, la angustia, las contradicciones -y todo aparece inconexo dentro y fuera de la persona-es cuando esta percepción interior confusa pesa sobre sus espaldas.

Es obvio que actuar no es sólo jugar a representar el papel de otra persona. Ya lo decíamos en el capítulo anterior. Actuar es acción del presente. De ahí también las palabras actual y actualidad como hemos connotado con anterioridad. Sucede que en el instante de cada acción, y es una suerte que a menudo así sea, ante alguna situación que nos toque vivir, podemos reaccionar con una respuesta imaginativa que de alguna manera nos sorprenda. Hay frases hechas que apostillamos en estas ocasiones como “menuda actuación te has marcado”.

La socialización y la educación recibidas, han tratado de moldear en los individuos personajes convencionales que discurran en la vida por los canales establecidos y se acostumbren a situaciones y a respuestas estereotipadas. Esto lo aceptamos con tal categoría de realidad en nuestra mente, que cuando algo no cuadra con esta visión, podemos incluso entrar en crisis que llegue hasta a enfermarnos. De ahí que el descubrirse dando una respuesta distinta a lo habitual enseguida pueda preocuparnos. Y cuando estas reacciones y/o contestaciones, comienzan a ser más frecuentes de lo esperado se puede llegar a pensar hasta en la locura.

¿Hay alguna imagen oficial de cómo debe ser cada persona como para pensar que lo que hacemos unas veces es falso y otras no? He aquí el meollo de la cuestión: en la verdad y la falsedad. Nos topamos de nuevo con nuestro mundo de creencias asentado en ese maniqueísmo que nuestra moral judeocristiana nos ha incrustado dentro de forma rígida y auto-culpabilizante. La dualidad conflictiva gobierna nuestra mente. Conceptos como el bien y el mal, verdad (bien) y falsedad (mal) son cosas que, en definitiva, sólo tendrían que ver con la conciencia de cada cual; con sus intereses y situaciones de vida en particular. Desde filosofías orientales, como el taoísmo, o el budismo, se dice que la verdad es siempre en función

de lo útil. Así que objetivamente ambos conceptos son inseparables y difíciles de sopesar con equilibrio, más que en la conciencia de cada cual según sus intereses. Y en definitiva, tampoco tiene mayor trascendencia si no lo convertimos decididamente en un conflicto, esgrimiéndola como un arma de ataque (o de defensa) frente a terceras personas. De esta dualidad saben mucho en las administraciones de justicia.

Pongamos un ejemplo cotidiano. Una mañana llego tarde a mi trabajo en la oficina. Me disculpo delante de mi superior argumentando una supuesta “verdad útil” para ese momento: que si el transporte, que si el tráfico...Supongamos que en realidad me he quedado dormida, pero socialmente no está bien visto decirlo y esta verdad no es un valor social positivo. Es todo lo opuesto: un anti-valor, habla mal de mí, doy imagen de descuidada en una sociedad en la que no debemos serlo. Por el contrario, se valora todo lo que cuesta esfuerzo: levantarse a la hora, coger el transporte a tiempo, cumplir con el trabajo -aunque sólo sea eso- y más que nada cumplir con el horario. Además, se premia la constancia. Continuando con el ejemplo, por parte de mi superior, seguramente él también tenga que cubrir las apariencias y espera de mi parte una excusa así. Para lo cual tiene preparada su respuesta habitual. Pero no. Rebobinemos. Imaginemos ahora que el argumento que presento al jefe es que llego tarde porque al despertarme me apeteció mucho hacer el amor con mi pareja antes de salir corriendo y que por eso se me hizo un poco tarde. Posiblemente mi jefe se sentirá descolocado y se verá obligado a improvisar una nueva respuesta (y hasta un nuevo tipo de sanción) en línea con el orden y la disciplina. Nadie es dueño/a de sí en horas de trabajo. En ese tiempo se debe a lo estipulado en el contrato. Entonces pensará que soy una descarada, o una provocadora. Conclusión: de la mano de la verdad hay utilidades “políticamente correctas” que pueden hasta ser premiadas y otras que no, aunque las que más estemos blandiendo de continuo pudieran realmente contradecirse con la supuesta definición de verdad.

Por lo general, nos auto-conocemos muy poco. Este ejemplo cotidiano, como tantos otros, es pura teatralidad. Sin embargo, y este es el gran peligro del simulacro, nos llegamos a creer lo que argumentamos hasta el punto de perder la clara referencia entre lo útil y lo verdadero o falso. Llegar a aceptar conscientemente el simulacro de realidad del juego social en nuestra vida nos obliga, no sólo a conocernos mejor y llegar a una especie de acuerdo ético personal e intransferible, sino también a conocer y saber manejar más adecuadamente nuestras relaciones. Entonces estarían mejor integradas en nuestras vidas cualquier tipo de respuestas distintas que demos o recibamos, y hasta podrían aumentar más aquellas originales, divertidas y creativas, sin temores.

En el teatro se aprende que las cosas no pueden pasar sólo por la razón sino que es en la práctica de la acción, con sus condicionantes, en donde nos podemos conocer y reconocer con lo que la vida nos va poniendo delante con las verdaderas sensaciones y sentimientos que ello acarree, con la confrontación de nuestros límites para ayudarnos a dilucidar cuál es la utilidad de la verdad o de la mentira, en cada caso. La razón por sí sola nos puede tender muchas trampas mentales. En definitiva, lo que nos ayuda a conocer, a comprender y a razonar mejor es ese convencimiento y sentimiento que nacen de la acción. Ahí es donde está de pleno, mi verdad.

He aquí algunos de los “secretos”, o descubrimientos, a los que nos puede acercar la experiencia teatral.

1. Primero acción, luego explicación

Lo que más cuesta al principio del aprendizaje teatral, es precisamente romper el circuito de la palabra para entrar en la dinámica de las acciones, donde la lógica de comprensión y de razonamiento es totalmente distinta.

Como profesora de teatro me he encontrado, casi siempre de entrada, con los mismos obstáculos, las mismas preguntas y respuestas. Hay una enorme resistencia y desconfianza hacia la acción, como si moverse, o actuar, fuera un terreno absolutamente desconocido y sobre el que hay que andarse con cuidado, “no sea que me pase algo incontrolado de lo que luego me cueste recuperarme”. Se tiene muy poca confianza en la acción. Toda la energía que se debería volcar en ella, se va continuamente por la boca. Se busca entender previamente, tratando de explicarse de antemano por ejemplo cómo va a ser un ejercicio: “Entonces lo que tengo que hacer es llegar hasta el centro, tumbarme en el suelo, sentir la música en el vientre y empezar a moverme... pero ¿cómo? ¿De arriba para abajo? ¿Hacia un lado? ¿Cuánto tiempo?... ¿Y qué tengo que sentir?”... Es como si con la palabra se pudiera fijar a priori una fotocopia de lo que vaya a acontecer en la acción.

Esta actitud solo consigue condicionar más la acción, puesto que si nos ponemos a escuchar una música tumbadas/os en el suelo y a partir de ahí comenzamos a movernos ¿quién soy yo para decir qué es lo que esta música le pueda hacer sentir a cada cual y cómo debe cada persona traducir en movimiento estas sensaciones? Absurdo, ¿no les parece?

La gran hazaña es llegar a romper ese círculo vicioso de la palabra. Y puedo afirmar, con seguridad, que si después de haber impartido un curso de teatro he conseguido esta única y exclusiva meta, habré conseguido sentar las bases más sólidas a partir de las cuales cada persona pueda hacer con su vida lo que quiera. Resulta difícil darse cuenta de que sólo zambulléndonos sin más condicionantes mentales en la acción, esa disposición de apertura y de escucha total a lo que pueda acontecer, es la que nos permitirá disfrutar de una experiencia irreplicable y de una visión y comprensión -de sí y de las cosas- totalmente distinta. Cuando a priori se quiere conocer racionalmente cuál es el resultado y el alcance de una acción, es decir: obligarse a que la acción sea eso que se ha estado razonando previamente, taponará los sentidos y bloqueará el cuerpo hacia la vivencia de algo distinto; con lo cual no aportará nada nuevo. Es más, posiblemente deje peor de lo que se estaba al principio.

Esto no quiere decir que en la vida cotidiana haya que plantearse las cosas a ciegas. Cuando se es una persona centrada y bien despierta, no supone nunca ningún riesgo actuar de forma natural y espontánea. De todas formas, mientras no tengamos este entrenamiento, si se dispone mientras de un espacio y un tiempo (como en el entrenamiento de teatro) donde podamos permitirnos el lujo de ensayar el desbloqueo, la puesta a prueba, y la revitalización corporal y creativa, vale la pena aprovecharlo.

2. Un experimento distinto sobre la vida

En una ocasión, al comenzar a trabajar con las emociones y sentimientos en un curso de teatro, un alumno de 18 años me preguntó desconcertado: “¿Para qué nos hace falta el sentimiento si lo que hacemos es una ficción?” Y agregó que él había hecho teatro en la escuela, que le gustaba y que quería ser actor; pero no entendía por qué tenía que poner sus sentimientos personales al servicio de una ficción.

Era una buena pregunta. Pero en este tipo de cuestiones, no suelen ser muy válidas las

respuestas verbales. Es necesaria la experimentación. Así que me callé. Pero le pedí que se sometiera a un ejercicio práctico y que luego continuaríamos con el tema.

El ejercicio consistía en la interpretación de un personaje, a través de un fragmento de un texto teatral que le había asignado para su estudio a comienzos del curso. Le pedí que lo hiciera en la forma en que él quisiera, según lo tuviera preparado. Al final le pregunté a compañeros y compañeras por su opinión sobre lo que habían visto y oído. La mayoría coincidió en que no les había interesado: les parecía un personaje vacío y la actuación falsa, mal trabajada y aburrida. Acto seguido, indagué con el alumno si se había sentido cómodo y satisfecho con su trabajo. Su respuesta fue que sí, hizo lo que quería hacer, amén de no haber tenido más ensayos. En cuanto a la comodidad, no se había sentido ni bien ni mal. Lo que más le molestaba era el hecho de que por momentos se le olvidaba un poco el texto.

El siguiente paso fue pedirle que volviera a repetir la tarea pero dejándose llevar ahora por mis indicaciones. Primero le pedí que pensara por un momento cuáles eran las emociones básicas que vivía su personaje a lo largo del texto asignado. Una vez identificadas, traté de ayudarlo a ponerse en situación con ejercicios que despertaran su propia memoria y experiencias emotivas similares a las detectadas en el fragmento. Por último, le sugerí transportar orgánicamente a través de acciones creíbles la vivencia de sus emociones a la interpretación de su personaje; desarrollándolas de una forma lógica. Al finalizar volví a consultar a los/as presentes. Esta vez, a pesar de mis continuas interrupciones, el personaje les había parecido mucho más creíble, ya que resultaba más cercano e interesante. Lo habían visto más natural, sintiendo lo que hacía. Cuando le tocó el turno al intérprete, éste respondió que se había sentido muy a gusto y que había sido un gran descubrimiento. Era como si lo envolviera una atmósfera que le daba una visión distinta de sí mismo, incluso del personaje que le parecía ahora absolutamente diferente y empezaba a conocerlo mejor. Añadió que había sentido cómo las cosas le salían de una forma fluida y sin esfuerzo. A pesar de los reiterados cortes, casi no se había tenido que preocupar por el texto, le venía solo, dijo: “Era como si el personaje estuviera vivo dentro de mí”.

Pienso que cuando una persona vive las cosas involucrándose íntegramente se le devela una nueva dimensión, más natural, lógica y real. Pero por otra parte, también más humana, comprensible y compasiva. Es como darse el permiso de ponerse en la piel de otra persona, actitud que escasea bastante en la vida cotidiana y que es el principio de todas las posibles “declaraciones de guerra” en el ámbito que sea. Amén de sentir el enorme placer de generar vida. Por eso pienso que la persona que haga teatro tiene que disfrutar haciéndolo. Es más, no sólo en el teatro, hay que disfrutar en la vida con todo, siempre.

Esto no significa identificación con los personajes que se interpreten. Esto es el juego teatral. Como en la infancia, aceptamos las reglas del juego y nos involucramos de lleno en él. Por lo demás, puede haber un mínimo o hasta un máximo de “común denominador” entre el personaje y el actor, o la actriz. Reconocer esa puertecita, o portón, será lo que nos permita de forma natural la conexión con el personaje. Lo que quiero subrayar con esta anécdota es que lo primero es meterse de lleno en la acción con sentimientos y emociones sin protegerse de nada. Y percatarse de las sensaciones que ello nos despierta. Si posteriormente se logra un buen actor o buena actriz ya tendremos ocasión de matizar nuestros personajes, de acercarnos más, o de distanciarnos, a conveniencia. De entrada hay que perder el miedo a jugar. En un curso o taller de teatro, las personas participantes tienen que aprender, a través de la acción, a conocer y conocerse en la medida en que vayan progresivamente comprometiéndose en el devenir del aprendizaje.

3. La necesidad de la propia averiguación

En otra ocasión, recuerdo un caso que me pareció muy emotivo. Me encontraba dando un curso intensivo de teatro en Las Palmas de Gran Canaria, donde solía ir en verano, para estar con la familia. El grupo era bastante heterogéneo, con un abanico de edades muy amplio que oscilaba entre los 17 hasta un señor de 67 años, quien es el protagonista de esta anécdota.

Durante el primer día, un poco para romper el hielo y otro poco para ir conociendo a las personas participantes, desarrollé algunos juegos y ejercicios que desembocaban en la presentación de cada uno/a,

pidiéndoles además que incluyeran una somera explicación de las motivaciones que les llevaba a inscribirse en un curso de teatro.

El alumno de 67 años nos contó la suya: cuando era joven, viajó una vez a Londres con ocasión de un congreso relacionado con su profesión, en el que debió dar una conferencia en español, decía: “Lo pasé francamente mal. Es algo que no lo he podido comprender nunca y que malamente lo he podido superar”. En aquella ocasión, optó por no darle mayor trascendencia al tema restándole importancia y únicamente se permitió compartirlo con algún que otro amigo del viaje. Ahí quedó la cosa. Sin embargo, dentro de él este tema no se cerró nunca.

Desde entonces llevaba esa espinita clavada con deseos de quitársela. Había dejado transcurrir al menos más de media vida en la indecisión y la espina se había vuelto casi una especie de “tumor” que le cuestionaba muchas otras facetas suyas. Había conseguido aliviar su inquietud dándole salida a través de otro canal, el naturismo, al que se dedicaba al margen de su profesión oficial. Es curioso, pero cuando se tienen temas pendientes en el alma, a menudo nos ocupamos particularmente del cuerpo. El caso es que en cuanto vio el anuncio del curso de teatro en el periódico pensó que ésta podía ser la ocasión de saldar ese tema pendiente y averiguar por qué lo pasó tan mal en aquella ocasión.

Durante el curso, pude descubrir en él todo el potencial de un buen actor, con una experiencia de vida que nos enriqueció a todo el grupo. Al final me decía que el asunto quizás estaba ahí: si desde siempre la pasión teatral había estado muy viva en él, no podía entender por qué lo había pasado tan mal en la conferencia de Londres...

Lo que me interesa subrayar de esta anécdota es la necesidad de la propia averiguación. Nadie puede vivir por uno mismo. Si nos arriesgamos a dejar cosas pendientes nos privamos no sólo de vivir plenamente, sino a sentirnos cada vez más atados de pies y manos. A menos que los propios mecanismos personales den salida a la problemática por otros derroteros. De cualquier forma, siempre se podrán ir quedando clavadas dentro nuestro esas “espinas” del desconocimiento. El aprendizaje teatral es una experiencia eminentemente práctica que no sólo se adquiere mediante instrucciones y que moviliza continuamente a la persona, la sitúa de cara a sus límites para que los sepa gestionar de tal manera que nunca la paralíen. Siempre recordaré aquella frase de uno de mis primeros profesores de teatro cuando, debido al cansancio en el ensayo de intentar conseguir algo y no lograrlo, le solicité aplazarlo, a lo cual me dijo: “Si no lo haces ahora no lo harás nunca, porque te quedarás sin averiguar la razón de por qué no consigues hacerlo hoy. Mañana será otro momento y harás otra cosa”.

4. Un “escapismo” transformador

Con frecuencia se endilga al teatro el hecho de fomentar una especie de “escapismo” de la realidad, lo cual no dejar de ser absolutamente cierto pero diferenciamos escapismo de proceso de aprendizaje transformador.

Si le preguntase a una persona que participa en un curso de teatro su opinión acerca de ese curso, o cómo se siente, por lo general respondería (seguramente) que le viene muy bien para relajarse y desahogarse; para pasarlo bien y divertirse; o para desconectarse olvidándose de todo; o habría quienes dirían estar consiguiendo cosas que nunca pensaron que podría sacar de adentro suyo, etc. En los primeros momentos de la práctica teatral, lo más común es oír manifestaciones como éstas, que a su vez son las que más impulsan a la gente a continuar adelante. Se trata de la profunda satisfacción que se desprende de involucrarse en la acción, con su cierto enganche liberador y exorcisante, aunque a menudo se transite inconscientemente.

La experiencia dramática puede ser en un primer momento escapista. Nos ayuda a olvidarnos por un rato del peso de lo cotidiano. Pero si paulatinamente ese nuevo registro, esa nueva actitud ante la vida y las cosas, dejamos que ahonde, sin duda que la experiencia continuada nos ayudará en un desarrollo personal íntegro que aumente el deseo de conexión y comunicación auténtica. Crece en consecuencia el nivel de conciencia crítica y por ende la capacidad de acción transformadora. En definitiva ayuda a poner en movimiento el verdadero motor creativo y de poder de las personas: la acción. Así que cuando cada cual vuelve a casa después de una sesión, siente que todo lo experimentado y que se va quedando dentro, pone a su alcance herramientas “ensayadas” para mejorar su calidad de vida.

Creo que el ejercicio dramático -y éste es uno de los aspectos terapéuticos del teatro- debe conseguir clarificar a la persona, ayudarla a centrarse, a curar y a revolucionar de manera natural su vida. Todo ello de forma lúdica, ágil y fluida, casi sin darse cuenta. Y que esa vivencia vaya contagiando de autenticidad todos los demás aspectos de su vida.

Cada vez entiendo menos a la gente que se apunta, por ejemplo, a todo tipo de cursillos. Gente que está en todo, pero no está en nada. Eso sí es un escapismo. Una adicción al activismo consumista cultural del tipo que sea. Esta sería una actitud de negación del poder de la acción por exceso. Las cosas se niegan tanto por exceso como por defecto.

Voy a relatar una anécdota que se ajusta a este planteamiento. Una vez trabajé con un grupo de mujeres y hombres de edades comprendidas entre los 35 y 60 años. La mayoría eran padres y madres de alumnas y alumnos de un colegio en las afueras de Madrid. El grupo estaba capitaneado por un profesor y contaba también con la ayuda de algún que otro docente. Habían decidido formar un grupo de teatro. El objetivo de mi presencia allí era el de que aprendiesen y practicasen técnicas teatrales y al mismo tiempo orientarles con vistas a que, en un futuro, empezaran también a su vez a trabajar la expresión dramática con niños y niñas del colegio.

Estuve cuatro meses con este grupo y puedo decir sin avergonzarme que resultó un fracaso total desde mi punto de vista. Después de esos meses de dedicación no había logrado derribar nada de la encasillada y viciada vivencia de lo teatral que tenían. Es decir, no había forma de que salieran de la expresión declamada y sobreactuada de un texto, con los correspondientes movimientos y ademanes llenos de “poses”. Era directamente insufrible luchar contra tanta rigidez y afectación, además de contra el clásico apoyo escénico -¡faltaría plus!- de un apuntador. Hacer o aprender teatro de esta manera es nefasto, cansado

y totalmente insatisfactorio. El trabajo de memorización de texto en estas circunstancias, por ejemplo, es como una aplastante losa monótona y descolorida que a pesar del esfuerzo, siempre necesitaran de un apuntador/a.

Llevaban mucho tiempo instalados en esa manera rígida y encorsetada de hacer teatro. Antes bien, el único aliciente alimentado dentro del grupo era la competitividad: a ver quién lo hacía mejor, quién era el más guapo/a, quien más aplaudido/a, etc. Se generaban todo tipo de rencillas sobre todo intra y extramatrimoniales. El gran aglutinante era el profesor que los dirigía, quien a pesar de todo y de su bien enraizada visión del trabajo teatral, conseguía a trancas y barrancas hacerles montar ¡una obra por año! En estos casos sí que hacer teatro es un escapismo alienante...

Dado que yo había sido convocada, mis propuestas eran de entrada, bien recibidas. Los ejercicios les resultaban novedosos y divertidos y lo pasaban muy bien en la primera parte de las sesiones. Sin embargo, la conciencia grupal adquirida y los roles de grupo interiorizados impedían a la hora de los ensayos que se concretara una suerte de trasvase de lo aprendido y experimentado previamente. Fue esta misma conciencia grupal la que les hizo vivenciar esos cuatro meses conmigo como una especie de paréntesis marginal respecto a sus verdaderos objetivos. Algunos días permanecí después del horario de clases para verles ensayar. Así constaté cómo aquellas personas que durante la clase conmigo habían podido interpretar algún personaje de una forma natural, sintiéndolo y moviéndose con soltura, se volvían seres totalmente rígidos e inexpresivos en el ensayo bajo la batuta del profe director. Me rendí. Opté por no quedarme más a sus ensayos. Estaba claro que seguirían como siempre. La inercia rutinaria les podía. Posiblemente la intención originaria de aprender estaba y su deseo consciente, pero el subconsciente les traicionaba demasiado. Dos cosas les impedía prosperar: 1) los roles adquiridos por cada cual con la consecuente química creada y anclada en el entramado de relaciones grupales; 2) la manera estereotipada a la que se habían acostumbrado en el trabajo con textos teatrales. Esto último por sí solo ya constituía de por sí una fuerte resistencia al cambio. Tal vez pensaron que yo como por toque de varita mágica, les podía modificar el panorama. En estas circunstancias lo que procede posiblemente es que el grupo íntegro accediese a embarcarse en un trabajo previo de dinámica de grupo que ayudara de alguna manera a desestructurar los anclajes negativos y a renglón seguido, invitarles a encarar un trabajo de creación en conjunto con base en la improvisación espontánea para despertar y estimular la imaginación. Desde el principio fui dejándoles caer estas sugerencias una y otra vez pero el tema no prosperó porque, como decían, “sólo querían aprender un poco de técnicas”.

Lo más terrible de este grupo era la idea de que en un futuro se pusiesen a trabajar expresión dramática con niños y niñas del colegio. Me imaginaba las aberraciones que la gente menuda tendría que aguantar. Por lo demás, si a estas personas les gustaba, o soportaban, lo que hacían allá ellos y ellas.

Al año siguiente supe por la hija de uno de los matrimonios del grupo, que habían empezado a dar teatro en el colegio, pero que a ella no le gustaba nada: “No me dejan moverme”-me decía- “y además ese rollo que tengo que aprenderme de memoria no me va nada”. Esta niña de 12 años, aunque no debía hacerlo, asistió a casi todas las clases que yo daba al grupo de padres y madres. Pienso que si a ella le sirvió de algo, aquellos cuatro meses decididamente valieron la pena.

5. Usarse y perderse en la acción

También se suele achacar al teatro otro asunto socialmente preocupante: el de ser un terreno apto para el fomento de cierto tipo de alteraciones mentales, por ejemplo, las conductas esquizofrénicas. No deja de ser curioso oír afirmaciones como ésta en una de las sociedades más esquizoides de la historia humana. Por suerte es un prejuicio que ha ido perdiendo fuerza. Como en la actualidad vende mucho el deseo de ser artista, más que artista digamos que famoso/a, pues bien merece la pena un poco de locura. Es uno de los legados que nos deja la TV...

Las técnicas de aprendizaje teatral no solo no fomentan ningún tipo de psicopatología sino que más bien contribuyen a eliminarlas. Sin embargo, hay que reconocer que el tema está siempre en el aire por lo que muchas personas relacionadas o no con la experiencia teatral acaban preguntándose o planteándose el problema de la identificación. Es decir, ¿hasta qué punto cabe implicarse en un personaje y su situación? La preocupación de alguna manera oculta un temor. Nos referíamos a éste al principio de este capítulo. O sea, al temor de descubrir la posibilidad de otros tipos de respuestas deshabituales, o manifestaciones de facetas desconocidas. Ese miedo a lo desconocido se vuelve más aterrador si tiene que ver con la propia persona y con esas facetas ocultas que intuimos pero desconocemos. Temor a dejarse ser plenamente quien se es porque puede conflictuarnos. Las técnicas teatrales trabajan el desarrollo integral de la percepción y de la conciencia a distintos planos. La acción entonces se convierte en el terreno de la síntesis creativa de todo lo que cada individuo es capaz de manejar a un mismo tiempo, sin salirse de sus cabales, por así decirlo.

Hay ejemplos gráficos y cercanos que pueden servirnos de ilustración. Por ejemplo, cuando alguien aprende a conducir, o recién ha obtenido el carnet, al principio y durante un tiempo, conducirá de manera agarrotada, desconfiada, apretando el volante y pendiente de lo inmediato delante del coche. Este es el tiempo en que, precisamente por esa poca soltura, la persona está en condiciones de sufrir algún accidente con más facilidad. Con la práctica se va desarrollando la suficiente atención y cogiendo la suficiente desenvoltura de manera que al mismo tiempo que conduce puede mantener una conversación, incluso moverse rápidamente para asir alguna cosa de otro lado del coche, etc. Este es un cotidiano ejemplo de la capacidad simultánea de control, atención y separación de objetivos, que tiene la conciencia y la inteligencia práctica humanas.

Si somos lo suficientemente humildes como para reconocer que sabemos muy poco de nuestras capacidades y que tenemos muchas cosas que aprender, encontraremos de forma mágica en nuestras acciones manifestaciones creativas que nunca pensamos poder realizar. Ya no por lo difícil que puedan ser cuanto por el vértigo excitante de acercarnos más al insospechado autodescubrimiento. En el teatro, no se trata de que cada cual se pierda en el personaje que interpreta, sino de conocer ese mínimo o máximo común denominador entre el personaje y el intérprete, que es la puerta de entrada que nos permite una interpretación personal. Indudablemente hay tantos Otelos y tantas Desdémonas, por ejemplo, como actores y actrices puedan haberles interpretado.

De cualquier manera, no estamos exentos de encontrarnos con estados mentales previos más o menos alterados y que puedan salir a la luz a través del trabajo teatral. Esto es francamente minoritario y son casos perfectamente reconocibles y canalizables. Como también son minoría las personas que ante la dificultad de aprender a conducir renuncian a hacerlo.

TERCERA PARTE

I. GRANDES APORTACIONES DEL TEATRO A LA SOCIEDAD

Quienes nos hemos dedicado profesionalmente a desempolvar nuestros apuntes de Arte Dramático para ofertar ahí afuera nuestros conocimientos en gran medida por la necesidad de abrirnos nuevas vías de trabajo, nos hemos encontrado a menudo con una realidad que nos ha desbordado. A trancas y barrancas, hemos tratado de ir acoplando lo que hasta ahora entendíamos por teatro, o sea el teatro comercial, a esa realidad social de ahí afuera. Así, constatábamos cómo algunas de nuestras técnicas, sacadas del contexto ortodoxo y académico de las escuelas de teatro, se limaban y redefinían. Perdían algunos de sus aspectos rígidos y ganaban en otras cosas más frescas. Aprendimos a flexibilizar y a buscar lo esencial con cada grupo según sus intereses. Constatamos que no sirve repetir exactamente lo mismo, de un colectivo a otro, al menos no de la misma forma. Hemos tenido que olvidarnos de fabricar actores y actrices para descubrir que el teatro es algo más... Hasta darse cuenta que “todas las personas pueden hacer teatro, inclusive los actores y las actrices. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en las salas de teatro” (Augusto Boal).

Hemos sufrido el riesgo de la aventura que supuso abandonar nuestra “mansión dorada” para salir al mundo que hemos creído profano. Y hemos ganado muchísimo más que la pérdida, que ahora se torna risible. En definitiva, hemos ganado en una visión y comprensión más auténtica del fenómeno teatral y en su potencial como herramienta de acción social y desarrollo comunitario. A partir de aquí vamos intentando corregir, revisar, ampliar y actualizar de continuo nuestros presupuestos de trabajo.

Mucho queda por recorrer. En este sentido, muchas somos las personas que vamos “dando a luz” nuestras experiencias con publicaciones donde ponemos de manifiesto, en un aspecto u otro, la intención básica de socialización y democratización del teatro. Intención que podría resumirse en tres puntos:

- 1º. Un volcarse hacia todo lo que signifique en el sentido más amplio teatro popular.
- 2º. Un intento también de socializar nuestras técnicas de teatro burgués.
- 3º. Una búsqueda comprensiva de la dimensión y repercusión social de las técnicas teatrales en distintos campos profesionales.

Sin pretender ser exhaustiva, formalmente englobo en tres las aportaciones técnicas del teatro a la sociedad y que paso a presentar a continuación. Sin embargo, aunque considero que todas las técnicas existentes son susceptibles de ser engrosadas en alguna de estas tres tendencias, cabe perfectamente la posibilidad de un planteamiento distinto, con otros enfoques.

1. La Expresión Corporal y Dramática

El cuerpo siempre ha sido la herramienta primordial de trabajo en el teatro. Tradicionalmente lo que constituía este tema eran sobre todo técnicas para contribuir a una mayor naturalidad corporal en escena. Sin embargo, a partir de la década de los 60, con la tendencia social creciente de temas relacionados con la recuperación del cuerpo, aparecen estudios en campos relacionados con las ciencias humanísticas (psicología, psiquiatría, etología, antropología, etc.) que sacan a la palestra nuevos enfoques científicos. La quinesia, por ejemplo, es la ciencia que se aplica en el estudio de todo lo que tiene que ver con el lenguaje corporal hu-

mano y su relación con el espacio. Para la quinesia “el cuerpo es el mensaje”. Sin embargo, así como ésta se encuentra perfectamente definida como ciencia del gesto y del movimiento humano, no podemos decir lo mismo del término expresión corporal que se interpreta y se usa a menudo de maneras muy distintas con lo cual no se presta a consideraciones catalogables de científicas. Algunas personas profesionales lo relacionan con la danza, otras con el mimo, con la gesticulación y gestualidad, con movimientos desinhibitorios, etc.

Imposible abarcar aquí todo lo que este tema puede connotar. Ubicaremos en mi opinión los hitos históricos, sobre todo en Occidente, de los aspectos emergentes que han hecho despertar casi de forma masiva desde mediados del siglo pasado, un interés imparable hacia todo lo relacionado con la corporalidad. Nietzsche ya lo había preconizado un siglo antes: “¡Hay que tomar el cuerpo como guía!”.

Expresiones como recuperar el cuerpo, rehabilitarlo, reencontrarlo, reconquistarlo...comienzan a aparecer con creciente pujanza sobre todo a partir de los años 70. Enunciados de entonces que todavía hoy, con más de 40 años transcurridos, siguen estando muy de moda aun desde enfoques muy diversos. Semejantes manifestaciones parecieran sugerir que el cuerpo ha estado ausente, que se perdió en algún momento de la historia humana. Por contra, esto puede hacernos pensar entonces que alguna vez estuvo presente y considerado. De momento suponemos que sí, que tenemos memoria ancestral de todo eso.

¿Es posible un “retorno al cuerpo”? Quizás se trate de un espacio soñado. Así lo piensa Norman O. Brown cuando afirma: “El cuerpo eterno del ser humano es la imaginación”. Tal vez la idea del retorno al cuerpo exprese en realidad la búsqueda del cuerpo utópico. Antaño espacio de rechazo y de castigo, hoy deseado con vehemencia, para vivirlo tal vez como espacio de liberación. Como dice Daniel Denis “el cuerpo se ha convertido en el teatro primordial de la incertidumbre entre naturaleza y cultura”. Según Michel Bernard, lo peor que le puede suceder al ser humano es imaginar su cuerpo como “un bastión inexpugnable de nuestra personalidad”. Este autor afirma que no es nada de eso: “En realidad, siempre es la sociedad la que se mira, la que se experimenta y obra sobre ella misma por medio del cuerpo vivo que yo le ofrezco” (consciente o inconscientemente). A este respecto hay que reconocer también que la modelación social y cultural no va en un solo sentido, pretende ser abarcante y extrema. Aun así paradójicamente no consigue crear y modelar del todo una realidad corporal determinada. Para el ser humano su cuerpo es el gran desconocido, la gran frontera. Es como un espejismo inasible y evasivo. De ahí que hablar de él, en ocasiones, pueda contener mucha retórica manida y no decir nada. A veces, “si se habla tanto del cuerpo, es para evitar hablar del inconsciente” (Pierre Fédida). En última instancia, si pretendemos hablar del cuerpo como objeto discernible filosóficamente hablando, “no hay que olvidar que las condiciones concretas de su uso plantean problemas que distan mucho de ser teóricos” (D. Denis). Desde todos los puntos de vista ninguno agota o abarca la compleja integridad de este microcosmos, que históricamente han pretendido colonizar desde muchos frentes: religioso, político, económico, sanitario, etc. Para que esa colonización definitiva pudiera darse tal vez el enfoque tendría que dirigirse al “alma”, o algo así...

Por ello decimos que la expresión corporal no es exactamente ninguna de estas cosas aunque las englobe todas, porque es un tema mucho más amplio y por esa misma razón, difícil de delimitar. Por lógica, abarca todos los aspectos de la vida del ser humano, todas sus situaciones. El mismo hecho de que los/as profesionales que utilicen técnicas corporales sean de las más diversas procedencias (gente del teatro, de la danza, de la animación sociocultural, de la educación física, de la psicología clínica) indica la preocupación que hoy día gravita sobre las cabezas respecto a cómo se enfocan en el cuerpo. Por otra parte, el contenido mismo de los programas de trabajo en expresión corporal son a menudo una amalgama de cosas proce-

dentos de distintos campos (relajación, meditación, mimo, psicomotricidad, bioenergética, kinesiología, yoga, taichí...) lo que puede dar con frecuencia la impresión de encontrarnos frente a un refrito que se nos escapa de las manos.

Esto no la invalida en absoluto. Siguiendo el pensamiento de Tomás Motos Teruel “la expresión corporal se sitúa no tanto como una disciplina autónoma sino como una tentativa de contestación o renovación de técnicas ya constituidas (psicología, teatro, danza), su éxito se debe a que todo el mundo es capaz de expresarse corporalmente y por tanto no está reservada solamente a las personas iniciadas”.

2. La Improvisación

“Improvisar es algo tan natural como hablar y moverse” (John Hodgson). De hecho, la verdad es que nuestra vida la vamos construyendo segundo a segundo, improvisadamente. Si no da esa impresión es debido al poder de nuestra mente. En ella está representada la realidad tal como la queremos vivir y eso es lo que mayoritariamente nos sucede. Excuso decir que el mismo poder que tenemos para hacer que la realidad discorra como nos la representamos, también lo tenemos para abrirnos a atraer otras realidades. El pequeño porcentaje de eventos que se salen cotidianamente de ese marco real que decretamos, se debe a otras energías en nuestro entorno que no controlamos porque no somos conscientes de ellas.

A pesar del poder de nuestra mente y de la rígida programación de nuestros actos cotidianos, no somos robots programados; aunque en cierto sentido sí. Hay toda una programación estructural: biológica y genética que además se actualiza y se fija a través de nuestro equipo sensorial. Pero es la humanidad, cada ser humano, quien inventa su mundo social y cultural; construye su experiencia tratando de organizarse la vida en unas coordenadas bien estructuradas de tiempo y espacio, de forma que deje poco o ningún margen a la inseguridad y al vacío. Nos aterra la falta de control. No sentir el suelo bajo los pies. Es preferible encadenarse robóticamente a la rutina de los actos repetitivos cotidianos.

En este contexto, cuando aparece la palabra improvisación reviste el significado de lo extraordinario, de lo imprevisto. Por ejemplo, una visita inesperada, un bloqueo momentáneo de la mente, el coche que se estropea en la carretera, etc. Lógicamente, todo esto y mucho más forma parte del gran paquete de cosas que podemos vivir por el simple hecho de nuestra existencia, pero está claro que nuestra mente condiciona nuestras vivencias. Esto se parece bastante al ejemplo de “fregar los platos” de que hablábamos en el capítulo de la Acción. ¿Somos capaces de improvisar fregando los platos y no hacerlo de la forma rutinaria que hemos aprendido hace años? Podríamos, claro que sí. Pero nuestra visión de la vida va acompañada de valoraciones y prejuicios. Si no es un valor importante para mí, qué sentido tiene improvisar nuevas maneras de hacerlo. Parece ser que en la vida cotidiana lo mejor y lo más seguro es ir tirando dentro de la “zona mental de confort” que nos hemos creado y procurar desviar todo aquello que pueda resultarnos incómodo o sorpresivo. Nuestra educación no se ha marcado nunca metas basadas en el entrenamiento y desarrollo de la habilidad de permitirnos actuar fluida y espontáneamente en el presente. Es más, como decía antes, en nuestra vida el término improvisación no va ligado necesariamente a situaciones imprevistas. A veces, es todo lo contrario, encierra premeditación. Por ejemplo, presentar los restos de la comida de ayer como un plato de alta calidad; arreglar una vestimenta vieja a tono con la moda actual; arriesgar en los negocios, o en el deporte. Estos ejemplos ponen de relieve un talante, entrenamiento y habilidad creativa que en la mayoría de los casos tienen su origen en la superación de estados de carencia, o desafíos. Es ésta la acepción social más generalizada del término improvisación: la de poner a prueba el carácter creativo, tanto

imprevista como premeditadamente. Por lo demás, sabemos que en teatro “improvisar no se improvisa”. Hay que tener un buen entrenamiento para desarrollar la habilidad de hacerlo fluidamente.

Las técnicas de improvisación surgen de manos del naturalismo. Es más, fue el deseo de Stanislavsky de que el trabajo actoral fuese cada vez más orgánico, lo que le llevó a investigar y descubrir a través de las improvisaciones los elementos de la expresión dramática que entraban en juego para desembocar naturalmente en el estimulante deseo de actuar. Y así dotar a la actriz y al actor de un método de entrenamiento eficaz. Donde la capacidad de observación y de respuesta espontánea, siendo flexibles, salvando obstáculos, adaptándose a cualquier situación, hagan del trabajo actoral una excitante aventura. De esta forma, la representación escénica es tan natural como la vida misma. El método naturalista desde entonces, con su importante apoyo en la improvisación, se ha impuesto decididamente como básico en la formación actoral.

Las técnicas de improvisación igualmente se han revelado muy eficaces en otros campos no relacionados con el teatro. Esto es porque se apoya a la par que cultiva en dos pilares básicos: la observación y la espontaneidad. Al trabajar con estos dos elementos se despierta la imaginación creativa de los individuos desde sus propios potenciales humanos. Hablaremos más detenidamente de ellos en el capítulo de la Metodología.

3. El psicodrama y el sociodrama

Absolutamente emparentados con las aportaciones de los dos puntos anteriores se encuentran estas dos técnicas que no se sabe si son más “propiedad” del teatro que de la psicología, pero indiscutiblemente se usan en ambos campos. Aunque como es obvio difieren en sus protocolos de aplicación.

A lo largo de la historia humana, el teatro ha sido siempre fuente de inspiración de intelectuales y profesionales. Cabe destacar aquí la figura de Jacob Leví Moreno, humanista, director de teatro y psiquiatra, a quien le debemos las técnicas del psicodrama y sociodrama.

Moreno era ante todo un humanista. El objetivo final de su trabajo, estaba siempre enfocado en los grupos por una razón muy sencilla, según él, porque el ser humano vive en grupos, su vida entera discurre en sociedad. Trabaja, aprende, juega y se divierte en el seno de colectivos. Por otra parte, la búsqueda central de su trabajo era la espontaneidad y la creatividad, como fuerzas motoras del individuo. En otro orden de cosas, Moreno supo emparentar perfectamente su interés por la psiquiatría con su pasión por el teatro. Descubrió y aprovechó la dimensión terapéutica de la improvisación dramática, hasta tal punto que él mismo fue el precursor y creador de lo que conocemos como Teatro terapéutico, siendo además pionero de una nueva tendencia escénica que llamó teatro de la espontaneidad, teñida de aspectos terapéuticos. A raíz de su exilio a EEUU durante la 2ª Guerra Mundial, transportó allí todas sus tendencias. Hay que reconocer, sin lugar a dudas, que todo su trabajo teatral encierra ese trasfondo terapéutico. Para Moreno el teatro era “la vida misma” y viceversa. Es más, su labor en ambos campos aparece mutuamente engranada. En teatro se defiende su original capacidad teatral y su creación de nuevas formas y tendencias escénicas, alguna de las cuales, de la mano con técnicas con las que emparentaba muy bien como las del Teatro Laboratorio de Grotowski, serían precursoras de importantes vanguardias que se sucederían a partir de los años 70 y que se basan sobre todo en la improvisación espontánea y la simplificación escénica. Precursor también Moreno de algunas formas de teatro popular latinoamericano, por ejemplo, las que integran el teatro del oprimido creado por Augusto Boal. Tal vez su obs-

tinación por el aspecto terapéutico y liberador del teatro le llevará a límites que parecieran en ocasiones teñidos de locura; sin embargo, hay que reconocer que Moreno logró una muy buena conjunción entre terapia y arte.

Respecto a esto hay que decir que la línea divisoria entre los dos conceptos nunca ha estado muy clara, aunque hay objetivos bien definidos en cada caso, que subrayan la diferencia: “en el teatro, se trata del desempeño de un rol preestablecido hasta el olvido de sí mismo/a: “vamos de lo real a la ficción”. En la terapia, es al contrario “se trata del desempeño de sí mismo/a hasta el olvido del rol: “vamos de la ficción a lo real” (P. Bour).

Ambas técnicas, el psicodrama y el sociodrama, tienen en común el hecho de ser técnicas que se basan en la improvisación ante todo grupal, pero mientras la primera trata de corregir o solucionar problemas de tipo personal y de relaciones en grupos pequeños -por ejemplo la familia- la segunda tiene como finalidad esclarecer o buscar soluciones viables a problemas de índole comunitario y social.

El sociodrama al poner el acento en lo social, es sobre todo de carácter didáctico y dialéctico. Se usa para presentar a un grupo, o a una colectividad, situaciones problemáticas o conflictivas, ideas contrapuestas, actuaciones contradictorias, para luego suscitar la discusión y profundización en el tema. También puede tratarse de representaciones teatrales breves, con temática de interés para los participantes, con el objeto de mostrar situaciones en las que el grupo está o podría verse involucrado: conflictos y riesgos laborales, problemas sanitarios, conflictos vecinales, educacionales, etc.

Por su parte el psicodrama, según lo definió su creador, es “un método para sondear a fondo la verdad del alma a través de la acción”. Podría decirse pues que el objetivo del psicodrama es sobre todo terapéutico. De hecho, es más conocido y usado dentro de la psicoterapia que en el ámbito de lo teatral. Sin embargo, el objetivo terapéutico es el último que aparece en la historia de la creación del psicodrama. Como dijimos, Moreno era ante todo un humanista y su búsqueda principal tuvo orientada a despertar naturalmente en el individuo la espontaneidad y la creatividad.

En la actualidad, ambas técnicas son cada vez más utilizadas porque se revelan muy eficaces en el terreno de las relaciones humanas y de la acción social. Aunque haya que reconocer que muchas de las improvisaciones que se hacen bajo estos rótulos -tanto en psicodrama como en sociodrama- no se ciñan hoy día estrictamente a los cánones establecidos por Moreno en su momento. Evidentemente todo evoluciona.

II. EL “BOOM” SOCIAL DEL TEATRO

Ya hablábamos en el primer capítulo acerca de cómo en nuestros días hay un resurgir del teatro a nivel popular, mientras que el teatro comercial de sala (o de élite) subsiste en una continuada crisis. Pero ¿cuáles son las coordenadas sociológicas que han propiciado ese “boom” a niveles populares? En este sentido, vamos a detenernos someramente en dos de los campos que más han propiciado el desarrollo de la cada vez más creciente actividad dramático-teatral: la animación sociocultural y la enseñanza.

1. El ocio y la cultura de masas

El afianzamiento y progreso de nuestra civilización urbana ha posibilitado la institución social de un tiempo libre a menudo ligado a determinados espacios, y que generalmente se define por contraposición al tiempo de trabajo. Este tiempo libre es el ocio. Sin embargo, hoy en día este invento del primer mundo todavía resulta aún bastante impensable e inaceptable en determinadas zonas rurales de nuestra geografía, cuanto más en otras latitudes. Sobre todo en aquellas zonas más alejadas de las áreas de influencia de las grandes urbes. Las ciudades han sido siempre cuna de la vanguardia cultural. Las que, de la mano con la creación de nuevas formas de vida, generan nuevas necesidades o nuevas modas más o menos pasajeras. Todo ello con sus ventajas e inconvenientes. Las ciudades han sido el caldo de cultivo, el medio físico, que ha favorecido las innovaciones, el arte de las élites culturales, las nuevas ideas, la elevación de la conciencia. En los grandes centros urbanos se suceden cíclicamente la emergencia de lo nuevo y el derrumbe poco a poco, o mucho a mucho, de los rígidos determinismos socioculturales vigentes aun en las zonas rurales. Las ciudades dejan el paso libre al juego aleatorio de los intereses económicos y/o de las pulsiones vitales de los individuos. Después del ascenso de la burguesía, es el ecosistema que ha posibilitado un mayor desarrollo del individuo autónomo y de la conciencia. En un contexto como éste el ocio se nos presenta no sólo como la posible compensación al tiempo de trabajo, en cuanto a descanso y posibilidades de diversión se refiere, sino también como ese tiempo que puede permitir el desarrollo de la personalidad y del cultivo de la individualidad.

En segundo lugar, la que se ha dado en llamar cultura de masas ha sido la forma de manipulación empleada por los medios masivos de comunicación social para integrar el ocio al mercado de los circuitos de consumo. Generando así modas, nuevas necesidades, conocimientos, estados de opinión, nuevas formas de pensar y de vivir, que se popularizan rápidamente convirtiéndose en pautas, mitos, modelos culturales y económicos a seguir, que a menudo dan la sensación de una suerte de mezcolanza y confusión ideológica. Por lo general esta cultura del ocio es fiel servidora de la sociedad de consumo gobernada por los intereses capitalistas, promotora además de pasividad social, de cierta ilusión de conocimiento y de ingenua felicidad. Sin embargo, paradójicamente también es promotora de un aumento del pensamiento crítico en las clases populares y de una cierta mejora del nivel de vida; éste es el pseudo llamado “estado del bienestar”, propiciado por la oficialidad formal de los estados democráticos con libertad de expresión, de una parte, y las políticas sociales asistencialistas de nuevo cuño, por la otra.

Lo cierto es que cuando las cosas se exacerban, lo que en un momento quiso ser trampa consumista en otro puede pasar a ser la causa de toma de conciencia, por las contradicciones que se generan y que van quedando de manifiesto.

En cuanto al mercado del ocio se refiere, es obvio que para la gran mayoría todo esto no deja de ser pura falacia: pseudo-consumo. Lo que más se consume son imágenes, más que realidades. Esa nada despreciable porción de la ciudadanía de la que hablamos se refiere a personas en paro, a la mayoría de la población femenina con cargas familiares, a la infancia, a buena parte de la juventud mayoritariamente dependiente en el primer mundo, a personas con minusvalías, a personas enfermas, a personas encarceladas, a personas mayores (pensionistas y jubiladas). Esta mayoría está marginada del proceso económico y productivo de la sociedad. Por lo tanto, no pueden acceder al dispendio del tiempo libre masivamente, excepto de forma muy esporádica. Lo prioritario es cubrir las necesidades más básicas. El consumo de ocio pasa muy a segundo término. Esto no quiere decir que las personas de bajo o nulo poder adquisitivo no enfermen también de “stress” y estén en situaciones de riesgo de exclusión social, por carecer de algo que la sociedad promociona como deseable y a lo

que todo el mundo creemos tener derecho.

¿Qué pretendo significar con todo esto? Sencillamente que las coordenadas sociológicas en las que vivimos no sólo propician el ocio como necesidad de evasión, placer, o diversión (satisfaga o no) sino que además lo convierte en un valor social y cultural. Un derecho humano que puede y debe contribuir al desarrollo íntegro de la persona y mejorar su calidad de vida. La idea del ocio y del tiempo libre se convierte pues en una cuestión de derecho, además de en algo sumamente atractivo y deseable. Frases impensables hace poco más de medio siglo como “tengo derecho a unas vacaciones”, “deseando estoy que llegue el fin de semana”, o esta otra de “no he parado en todo el día”, son escuchadas actualmente en nuestro entorno por doquier. Son expresiones que llevan implícita la afirmación de un derecho, al que si no se accede de alguna manera, irá pasando factura, acarreamos estrés y a la larga, enfermedad.

2. La forja de la conciencia ciudadana

Ya vimos con anterioridad cómo una de las tendencias básicas de nuestra sociedad de consumo es someter las acciones humanas a una total despersonalización rutinaria. No hace falta tener mucha imaginación para esgrimir cómo puede ser, en términos generales, la vida de una persona en una ciudad, sea mujer u hombre de la edad que sea, desde que se despierta hasta que se acuesta. Y ello, en flagrante contradicción con el súper pluralismo ideológico consumista que nos invade y nos vende supuestas formas ideales de vida, de amplios horizontes. Esto sin más, induce a la pasividad social que además genera cansancio social, sin salida aparente del modelo de vida vigente: burocracia sin fin, automatismo, rígido determinismo económico oficial, impuestos crecientes, economía sumergida, desempleo institucionalizado, feroz consumo dirigido, etc. Agotamiento y saturación que se percibe cada vez más en amplios sectores de la población, ya sea en activo laboral o en paro. Hay un enorme desencanto ante todos los discursos, sobre todo el político, con la consiguiente rabia y escepticismo.

Sin embargo, éste no deja de ser el mejor caldo de cultivo para que se despierten otras cosas, entre ellas el afianzamiento de una conciencia crítica cara a la vida social en su conjunto. Como hemos visto más arriba, hay también una vuelta al recurso de la acción directa y espontánea. Con altibajos, sin duda, pero imparable. Desde el Mayo Francés del 68 viene manifestándose con creciente fuerza esa forja de una conciencia ciudadana crítica, cada vez más solidaria, a pesar de las continuamente renovadas estrategias manipuladoras del imperialismo capitalista y sus crisis cíclicas, que siempre termina pagando el pueblo.

Una de las primeras y principales manifestaciones de este despertar social se encuentra en lo que se conoce como movimiento ciudadano. Un fenómeno social que empezó a manifestarse sobre todo en Europa y en Norteamérica, a partir de bien entrada la década del 60. Estos movimientos se aglutinaron en base a las diferentes luchas que grupos ciudadanos se planteaban distintos frentes: libertades, derechos en general, discriminación racial, derechos del trabajo, problemas urbanos, temas medioambientales, etc. En Europa, estas luchas ciudadanas vinieron abanderadas en un principio por la legalización y afianzamiento paulatino de los partidos de izquierda y sus aliados sindicales. Aunque hoy día, tanto unos como otros, a menudo decepcionan y desencantan respecto de sus originarios objetivos. Por otra parte, la aparición también en estos años de los movimientos cristianos de base en clara revisión de las anquilosadas y dogmáticas doctrinas y actitudes de las jerarquías eclesásticas católicas, fueron variables que vinieron a sumarse a la forja de una conciencia crítica ciudadana de base. En suma, los movimientos cívicos fueron revelándose como una fórmula básica y eficaz

para mantener viva y expandir esa conciencia crítica, a la par de connotar la necesidad de desarrollar paralelamente una labor educativa en este sentido. Así, junto al afianzamiento cada vez mayor del Trabajo Social, fueron surgiendo profesiones con el objetivo de dinamizar, motivar y animar, pero cuestionando educativamente. Es desde aquí que se sientan las premisas de enfoque de lo que luego se llamaría Animación Sociocultural, una profesión desde entonces en alza integrando todas las variantes que este enorme campo propone.

La evidencia actual de madurez de esa conciencia cívica, la tenemos en la manera de darse el movimiento ciudadano generado en Madrid en mayo del 2011 y que pasó a llamarse el 15 - M. Desde luego, poco tiene que ver éste con el del Mayo del 68. Éste movimiento actual, aunque igualmente imaginativo, denota mucha más madurez, consciencia y visión crítica, además de su connotación más llamativa: es pacífico. Abarca todos los aspectos del vivir en sociedad y se cuestiona en todos ellos la funcionalidad de los agentes sociales, económicos, políticos y jurídicos. Asimismo se cuestiona los cauces legales participativos de los colectivos y movimientos de base y su eficacia.

El 15-M (iniciado a partir del movimiento Democracia Real Ya), marca un antes y un después en esa ya imparable y creciente corriente de conciencia crítica ciudadana. Subrayando así también pautas de “derecho” y estados de opinión que aúnan, consolidan y fortalecen un sentir democrático más global, auténtico y transparente. En todas estas manifestaciones ciudadanas el protagonista más importante han sido los medios de comunicación masivos, sobre todo internet y la telefonía móvil. De haber carecido de estos medios habría sido impensable llegar a la capacidad de convocatoria que ha tenido este movimiento, con su repercusión incluso fuera de las fronteras españolas. Internet se revela pues como una herramienta de muchas caras pero sobre todo democrática: permite muy rápidamente reunir voces, esfuerzos y organizarse respecto de los sucesivos frentes que haya que ir encarando.

Salvando las distancias sociales, aunque motivado por el mismo sentir democrático, existen otros movimientos sociales contemporáneos al 15-M, incluso anteriores a éste, como el de la Primavera Árabe, o la Revolución Islandesa, o posteriores, como los generados en EEUU, en Grecia, en Turquía, en otros países europeos, en Sudamérica, etc.. En cada contexto, las manifestaciones reivindicativas han sido y son distintas. Pero el sentir de base es el mismo: la unión por la justicia social, la libertad y la democracia. En todo caso, la característica más distintiva del 15-M, la más esgrimida y defendida, es la de ser pacifista.

Es posible que los niveles de conciencia ciudadana que respiramos hoy día de forma paradójica comenzaran a forjarse a finales de los 60 a través de aquellos viejos lemas de inocente apariencia que buscaban ampliar los horizontes mercantiles del consumo. Lemas del tipo “hágalo usted mismo/a”, “usted lo puede hacer”, “si los/as demás pueden, usted también”, “usted es el modelo”... quizás empezaron despertando nuestra inquietud y curiosidad por ponernos a prueba en pequeños retos, haciéndonos navegar entre la ilusión y la frustración. Poco a poco consiguieron que fuéramos interiorizando nuestra capacidad de acción. Lo que sociológicamente se tradujo en un “plantar la semilla” de abrirse a una democratización de cosas cotidianas que eran reservadas para profesionales. Esto por sí solo iría contagiando a todo lo demás. La diferencia con el momento presente estriba en que entonces se presentaba en singular, dirigido a la individualidad, hoy día vamos experimentando ese empoderamiento rotundamente multiplicado en la colectividad. Parafraseando aquellos viejos lemas, ahora sería: “háganlo ustedes mismos/as”, “ustedes pueden hacerlo”, “si otras/os pueden, ustedes también”. Sucede que cuando se empieza a descubrir la propia capacidad de actuar y el efecto multiplicador de ésta realizada en unión, se contagia irremediabilmente a todos los demás aspectos de nuestra vida.

El ser humano -individualista- creado por la sociedad burguesa, se resquebraja y desmorona. Ahora es el ser humano “colectivo”, o “comunitario”, el que va adquiriendo su presencia protagónica y su consolidación social. Se ha lanzado a recuperar, no solo su cuerpo en primera instancia, sino también sus espacios, sus derechos, sus libertades, sus necesidades del tipo que sean: de juego, de placer, de creatividad, de relación en la vecindad y el entorno. Entonces se descubre el enorme poder de la acción conjunta. Y eso marca no sólo derechos (que ya se previeron en la DDHH), sino una tangible realidad de poderío asumida a mayor conciencia. Una cosa implica la otra. De ahí que en primera instancia se defienda una vuelta hacia el rescate de valores éticos personales y sociales que encaren y cuestionen el modelo de vida imperante; que resalten y defiendan la autonomía y el respeto hacia la persona, a las colectividades, así como a la naturaleza, al derecho de uso y disfrute compartido de los bienes y recursos, a las sabias tradiciones. Todo eso marca un pensamiento unitario en la gente hacia el que se enfoca el poder de la acción.

Por último, en otro orden de cosas, hay que resaltar por estas mismas razones, que hay también una vuelta hacia lo místico y espiritual, asimismo aunque en menor medida hacia lo religioso, pero en ocasiones con acentuamiento de posturas fanáticas y radicales. No deja de ser otra forma de enfocarse hacia el sentimiento de unidad y de igualdad. Es una necesidad de fe y confianza en algo que nos “salve”, que englobe al Ser y le trascienda pero que al mismo tiempo lo tenga en cuenta en todos los órdenes de lo personal y social. Como vemos, en este sembrado mundo de maduración humana, cada vez más grupal que individualmente, se intenta satisfacer esas creencias y necesidades de trascendencia como vamos pudiendo, queriendo, o “como dios nos vaya dando a entender”, según de donde venga la motivación en cada caso.

3. La moda imparable de los cursillos

Mientras tanto, las instituciones y poderes públicos observantes de todo este ir y venir de tendencias en la sociedad -bien desde sí mismos o por la creciente presión social- han tenido que ir integrando y dando respuestas a las demandas de estos movimientos ciudadanos. En España desde el advenimiento de la democracia, por ejemplo, los poderes públicos lejos de ir delegando y dotando a las bases de recursos autónomos que potencien la autogestión, han ido cobrando un protagonismo inusitado en lo que se ha convertido el negocio de la cultura y del tiempo libre.

En la actualidad los programas de actividades socioculturales y de ocio dependen mayoritariamente de las administraciones públicas. Esta es la razón de que a menudo esos proyectos no se comprometan con una verdadera demanda y que las actividades que por lo general se ofertan deriven en acciones para potenciar el “statu quo” del grupo político de turno, en lugar de fomentar y subvencionar a las organizaciones de base. ¿Quién mejor que la ciudadanía conoce sus necesidades e intereses? Por lo demás, las organizaciones de barrios son a nivel informal núcleos mucho más vinculantes que lo que pueda ser un ayuntamiento, por ejemplo.

Por suerte, las presiones desde la base van forzando cambios en el panorama incluso desde instancias legislativas e institucionales. En las partidas presupuestarias actuales se contempla cada vez más distinto tipo de apoyos y subvenciones a colectivos, ONGs y asociaciones vecinales. Aunque es cierto que el requisito de tanto papeleo y trabas burocráticas siguen convirtiendo estas subvenciones y ayudas en algo todavía bastante privativo y discriminatorio. En ocasiones se puede ver además cómo estas partidas se desvían para actividades de claro matiz electoralista, o hacia determinados grupos, como vulgarmente se dice, de “enchufados/as”.

A menudo los programas de animación y ocio que emanan de los organismos públicos, suelen ser elaborados de una forma aleatoria. A veces teniendo en cuenta sobre todo mostrar una oferta variopinta siguiendo modas y tendencias novedosas de otros sitios y que puedan resultar atractivos a quienes van dirigidos además de apuntarse el tanto por el atractivo programa y cubrir el expediente “cara a la galería”. Se rigen pues con frecuencia más por una mentalidad mercantil que por una mínima observación de la posible demanda desde la población. Una de las consecuencias que se deriva de todo esto, es el asfixiante paternalismo y la dependencia exclusiva a la que la iniciativa ciudadana se ve sometida frente a los poderes públicos. Por otra parte, porque se haya puesto de moda el “bricolaje cultural”, resulta inaceptable que, se ofrezcan indiscriminadamente cursos y cursillos de todo tipo que además son impartidos muchas veces de cualquier manera y en el menor tiempo posible porque hay que ahorrar presupuesto. Hay que integrarlo todo en la cadena consumista, pero teñida de un exacerbado asistencialismo. Por ejemplo: todavía es impensable en muchos municipios de nuestra geografía el cobrar una cuota simbólica de inscripción a las personas que quieran participar de las actividades formativas y lúdicas. Esto potencia la falta de responsabilidad ante el compromiso de participación y la devaluación progresiva que usuarias y usuarios acaban otorgando a las actividades. Lo que acarrea también una continua actitud de ansiosa insatisfacción, o adicción cultural, que no permite romper de ninguna manera con esa lógica consumista para encontrar la dinámica de la propia acción elegida consciente y libremente. En definitiva, es una especie de juego de participación cívica ya que todas las actividades, en última instancia, están cubiertas con el dinero de los/as contribuyentes.

En una ocasión fui contratada por una institución pública para dar un curso de iniciación teatral en un barrio obrero de Madrid. El grupo con el que iba a trabajar estaba compuesto en su mayoría por amas de casa. Aquí, aparte de constatar la realidad administrativa de cómo se habían organizado las cosas, me di cuenta de que la necesidad más grande que estas mujeres tenían era de jugar, reír, evadirse de la realidad. Con la finalidad de ir las conociendo mejor fui pidiéndoles que inventaran personajes con la historia que ellas quisieran aportarles para que tuvieran más solidez. Pero aquellos personajes que inventaban era fatuos, superficiales, pasotas, desprovistos de toda capacidad de acción y elección. A simple vista era una proyección de sus deseos de liberarse de las agobiantes responsabilidades domésticas de sus vidas a las que se sentían encadenadas y que nada tenían que ver con sus propios deseos. Por otra parte, eran inventos que no iban más allá del ámbito de la fantasía. En el momento de la práctica quedaba de manifiesto la incapacidad de estas mujeres para la acción, para la toma de decisiones, para buscar salidas lógicas a las situaciones cotidianas.

Desde el principio noté cierta resistencia del grupo a la participación. Además como éste llevaba tiempo trabajando junto en otras actividades, se “cocían” muchas cosas de fondo: subgrupos, liderazgos, rencillas, competitividad. Al parecer lo que hizo estallar la cosa fue una prueba de fuerza con las personas de la institución encargadas de organizar el curso. Originariamente la mayoría de las mujeres de este grupo no deseaban hacer teatro. Ellas habían solicitado talleres de corte y confección, cocina y gimnasia. En fin, actividades más cercanas a sus realidades personales acostumbradas como estaban al imperio de la utilidad doméstica de que hagan en sus vidas cotidianas. Se cuestionaban continuamente para qué les servía este curso...Incluso, algunos de sus maridos se enfadaban con ellas por estar haciendo semejante tontería. Había que darles explicaciones y reconozco que intenté darles muchas, que resultaban bastante inútiles, desde su punto de vista. Cuando no hay motivación pocas explicaciones sirven. Consulté con ellas por qué se habían prestado a hacer algo que no querían, y descubrí una especie de “chantaje” de fondo con la organización. Algo así como que si participaban en teatro, luego podrían obtener lo que pedían. Cuando comenté esto con la técnica encargada del tema, me hizo saber que si llevaban a cabo estas tareas (y

con la mejor voluntad del mundo!) era porque había que intentar que las mujeres hiciesen cosas nuevas, sacarlas un poco de su rutina, acercarles a otra visión de la vida. Me sentí un poco como la encargada de que se produjera el milagro... mientras el personal técnico escurría el bulto y ni siquiera se me había informado previamente de esta especie de artimaña.

Sin voz ni voto, navegaba entre dos aguas. Acepté el reto. Seguí adelante con el taller pero derivé hacia otras cosas más cercanas a alguna de las que ellas habían pedido: yoga, expresión corporal, ejercicios de bioenergética. Tuve que mantenerme bien despierta y hacer un verdadero trabajo de animación sociocultural. Y como todo en la vida, de ahí surgieron luego conexiones con muchas otras cosas...

¿Por qué hice esto? Desde luego no por quedar bien con ninguna de las partes sino por disfrutar de mi trabajo. El punto de partida para llegar a la gente puede ser cualquiera. Esto es una premisa básica de la labor de acción y animación social y cultural. La curiosidad, o necesidad de otras cosas, la apertura y conexión hacia nuevos horizontes sólo, se despierta así: sabiendo conducir poco a poco la atención de las personas a partir de lo que manifiesten como sus propios intereses. Lo que redunde finalmente en ese animar hacia un mayor autoconocimiento, hacia nuevos retos -o despertar los dormidos-y por ende, en un aumento de la calidad de vida a través de encontrarle un aliciente y propósito que mejore también nuestra relación con todo ahí afuera.

III. EL TEATRO Y LA ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL

Vistas las coordenadas sociológicas del “boom” social del teatro, nos encontramos de lleno con una de las profesiones de más actualidad y auge dentro del ámbito de lo que podría ser el amplio campo de trabajo de la acción social: la animación sociocultural. Esto abarca muchas cosas, a veces hasta contradictorias. No nos detendremos aquí en hacer un análisis exhaustivo del tema cuanto abordarlo en relación con los aspectos sociales y formativos relacionados con el teatro. En capítulos anteriores hemos reseñado ya los orígenes de esta profesión y cuáles son las coordenadas de acción en las que se mueve.

En primer lugar, un buen proyecto de animación debe tender antes que nada a la creación de un marco de acción idóneo lo mejor engranado posible con el contexto al que va dirigido: que despierte el interés y responda a las necesidades desde la colectividad; que suscite el deseo de participación y que propicie progresivamente la asunción del propio protagonismo responsable y autónomo de la gente a la que va dirigido. Es decir, tiene que hacer posible que en un futuro a distintos plazos la gente vaya asumiendo el protagonismo de sus acciones, se organice, programe y realice lo que quiera. Hasta llegar al extremo de que el proyecto de animación que haya servido como punto de partida pueda incluso desaparecer. Si un proyecto se repite año tras año, sin suscitar y potenciar la iniciativa popular, tendrá que ser revisado a fin de resolver por qué no cumple con los objetivos de la animación e indagar el porqué de su fallo. Hoy en día es común que estos proyectos acaben siendo una mera programación de actividades socioculturales, debido a que la mentalidad que sigue imperando es la mercantilista, generadora de dependencia y manipuladora. El gran reto y lo que más cuesta es ayudar a potenciar la libertad y autonomía de las personas, grupos y colectividades. Entre otras cosas, hay una creencia muy arraigada de que si permitimos que la gente funcione con libertad y autonomía se corre el riesgo de que se nos acabe el negocio y/o nos quedemos sin trabajo. Las multinacionales saben mucho de la generación de creencias dependientes.

Lo importante en la animación sociocultural no es tanto el qué se hace. Cualquier actividad

puede servir a los fines de la animación. Lo verdaderamente importante es el cómo se realiza, después de un buen conocimiento previo del para quiénes va dirigida la programación.

1. El teatro desde la animación

Objetivamente hablando el teatro sintetiza en sí todos los aspectos de la vida humana puesto que ésta es la finalidad de su trabajo. Aspectos que, por otra parte, constituyen los mismos frentes en los que se mueve la animación sociocultural.

Por tanto, el teatro desde este campo de trabajo puede ir cubriendo actividades tales como:

- El aprendizaje y entrenamiento en un teatro comunitario, social, educativo y terapéutico mediante la promoción de cursos, talleres, acciones teatrales, etc. Yo le llamo como el título de este libro: "Teatro para la vida".
- Espectáculos ofrecidos por compañías amateurs y grupos de teatro de barrios; a ser posible, con temáticas elegidas y guiones creados por los propios grupos, que reflejen la propia realidad.
- Espectáculos y actividades lúdico-festivas tendentes a la participación de toda la colectividad: fiestas, carnavales, teatro-fórum, etc.

No se agotan aquí en estos puntos todo el partido que se le puede sacar a las herramientas teatrales. Pero hay que tener presente además que el teatro, desde el punto de vista de "una actividad más", puede o no tener cabida de entrada en un proyecto de animación si partimos de los intereses de las personas y grupos participantes. Sin embargo, es deseable que se tienda progresivamente a su inclusión como herramienta básica de aprendizaje y dinamización. Lo que sí es evidente es que en un esquema avanzado de animación sociocultural el teatro debe tener siempre una presencia indiscutible.

Vemos que el teatro como aprendizaje y entrenamiento de vida conecta de manera especial con los objetivos principales de la animación: ayudar a estimular a la gente a que salga de la pasividad y recupere su autonomía a través de la acción. Si al mismo tiempo comprendemos la necesidad primordial que tiene la consideración de estos temas en nuestra sociedad actual, apostaríamos sin duda por la utilización de recursos tan eficaces, sencillos y económicos como son los métodos y técnicas teatrales. He podido comprobar a lo largo de mi experiencia cómo los objetivos del aprendizaje teatral y dramático se hermanan siempre óptimamente con los de la animación sociocultural. Tanto que no sólo defiende la presencia del teatro en los proyectos de animación sino también en la formación misma de los/as animadores socioculturales. Es más, en mi opinión tendría que estar integrado con categoría de primordial en los currículos escolares desde la más tierna infancia.

2. La formación en animación sociocultural

En línea con lo anterior, las personas que opten por una profesión de este tipo tendrían que pasar por una concienzuda formación y entrenamiento práctico en las habilidades y los recursos dramáticos, a fin de conocer mejor los entresijos del alma humana; sobre todo en lo que respecta al mundo de las relaciones interpersonales e intragrupalas. En el trabajo de la animación todo acontece siempre en grupos. Y en este sentido, el juego teatral -que es so-

bre todo grupal- resulta básico para aprender a lidiar con las situaciones grupales que pueden presentarse con posterioridad.

La animadora y el animador sociocultural tienen que ser agentes de cambio social. Y esto no se improvisa. No se consigue por "decreto-ley". Se trata de profesionales que tienen que aprender a ser otra persona más entre las demás; aprender a escuchar, a ser asertivos/as, a permanecer presentes sin imponerse, a canalizar e integrar óptimamente las acciones de los grupos con los que trabajen, etc., ya que "no pueden partir de sus propios objetivos, sino de las necesidades sentidas por el grupo" (Pilar Crespo, Metodología de la Animación Sociocultural).

Para ello, tendrán que empezar por promover y experimentar, desde su formación, el propio cambio de actitud a través de un entrenamiento vivo. Requiere algo así como un "proceso de saneamiento", que le permita ser flexible, abrirse a la escucha, dispuesto/a a negociar, a motivar a la gente cara a la acción. No con manipulaciones ni estrategias ocultas sino por el hecho de que la misma gente esté convencida de lo que quiere hacer y asuma ese propósito a riesgo de equivocarse. El error es sin duda el mejor método de aprendizaje.

Además, las personas de esta profesión no precisan tanto tener mucha información cuanto ser personas abiertas, despiertas y curiosas (que no cotillas), con una visión crítica de la vida. Por principio, les debe interesar todo. Además deben saber manejarse muy bien en una metodología organizativa y rentable del trabajo y de los recursos.

Da la casualidad de que todo lo que se le suele exigir en el teatro a un buen actor y a una buena actriz es lo mismo que estamos viendo como básico en la formación dentro de la animación sociocultural. En estas profesiones, aunque con finalidades aparentemente distintas, se requieren actitudes muy similares. De alguna manera el trabajo de la animación sociocultural no deja de ser un poco "puesta en escena".

Otro interés que aporta una materia como dramatización en una escuela de animación sociocultural estriba en el aprendizaje de la metodología misma del trabajo actoral. En este sentido, éste último comporta un tipo de pedagogía activa que se apoya fundamentalmente en el conocimiento extraído de la práctica, o sea, experimentado. El enfoque metodológico clave de aprendizaje en teatro es el de "ensayo-error". Se aprende a actuar actuando y cometiendo errores. Las bases del trabajo así se vuelven cada vez más sólidas por ese pozo de grabación interior que conlleva la práctica.

Por mi parte he podido observar cómo al principio cuesta un poco integrarse en un tipo de aprendizaje práctico y activo, distinto de las típicas clases magistrales. Primero, no existe la costumbre de trabajar implicando el cuerpo en lo que se hace, sólo la cabeza. Y segundo, como lógica consecuencia cuesta de entrada descubrir la finalidad de esa implicación. Esas resistencias a meterse de lleno en el juego son las que pueden llevar más tiempo minimizar o disolver. En definitiva, cuesta ver claro de entrada para qué sirve una asignatura como teatro, cuando se estudia animación sociocultural, más allá de intuir la posible utilidad en la realización de actividades puntuales. La idea absolutamente aburguesada que se tiene del teatro no deja de ser un verdadero lastre a la hora de sacarle el máximo partido a una asignatura como ésta.

Por lo demás, hay que tener en cuenta otro dato. Hoy día el conocimiento está excesivamente dividido y compartimentalizado. Ese empoderamiento del self-service de que hablábamos antes, tiene también su cara negativa: alimenta la actitud soberbia y la creencia de que todo se puede conseguir rápidamente. Y no. Generalmente no se puede valorar algo en toda su

amplitud hasta que no se haya sedimentado suficientemente. Valga un ejemplo “tonto” pero muy claro: por mucha fuerza que haga una embarazada para reducir su período de gestación y alumbramiento a un mes, es impensable que consiga dar a luz antes del tiempo necesario de gestación. Es necesario dejarse vivir las etapas de aprendizaje (valga decir gestación) de forma natural hasta que llegue el tiempo de su manifestación. Por mi parte, no creo en los cursillos intensivos, o en el “dos por el precio de uno”. Creo que todo tiene su tiempo y es mejor aprender a vivir la espera; que las cosas se manifiesten cuando todo esté preparado para asumirlas, como sucede en la naturaleza. No hay que apresurarse a dar respuestas, ni tratar de clarificar situaciones anticipadamente. Tampoco hace falta esforzarse para hacer entender a alguien cosas que no se plantea en un determinado momento, porque todo ello suele ser inútil.

En todos los cursos en los que he trabajado como profesora con futuros/as animadores/as lo que marcaba el punto crucial del aprendizaje era el momento en el constataba el progresivo cambio que se operaba de forma natural y que conectaba con la verdadera actitud necesaria en la animación sociocultural: observación atenta, escucha, entrega, sin prisas pero sin pausas... La experiencia me lleva a subrayar que en este tipo de formación los cambios más rápidos podían observarse más fácilmente en relación con el aprendizaje de los métodos y técnicas teatrales, lo que acababa dinamizando eficazmente todo el proceso formativo en su conjunto. El alumnado que trabaja dramatización desde el comienzo de su proceso formativo se siente además mucho más estimulado, con mayor apertura, mayor flexibilidad, que otro cuyos planes de estudio no incluyan esta asignatura, o figure solo como un tema monográfico más del programa.

IV. EL TEATRO EN EL AULA: ¿UNA ACTIVIDAD SECUNDARIA?

A lo largo de estas páginas, hemos ido constatando cómo el teatro siempre ha estado estrechamente vinculado, de una forma u otra, al proceso formativo y socializador de los individuos. Siempre ha tenido la misión de aleccionar además de servir de recordatorio para mantener viva y cohesionada la conciencia colectiva, o también para promover cambios sociales. Sin embargo, la intensidad de esta función didáctica históricamente no ha sido siempre la misma, aunque nunca ha dejado de estar presente. Ha habido épocas al menos en Occidente, en las que por momentos ha llegado a relajarse bastante o a eclipsarse. Es a partir del siglo XX que esta idea se retoma con renovado vigor aunque desde ópticas muy distintas; lo cual no quiere decir mejor ni peor en ningún caso, tanto en lo que se refiere a las personas adultas como por lo que respecta a la infancia.

En las últimas décadas con respecto a la infancia se ha ido sometiendo a revisión periódicamente la inclusión del teatro en la educación infantil. Y más aun en estos últimos años, en los que según el color de la política educativa predominante, han ido cambiando los programas y estructuras educacionales, hasta encontrarnos en la actualidad con que materias como “expresión dramática infantil”, considerada antaño como no académica, secundaria, o recreativa, se va imponiendo progresivamente como básica y necesaria para impulsar un cambio en la educación infantil en particular y en la enseñanza reglada en general.

Y aunque en principio resulte difícil de aceptar en el contexto de la enseñanza tradicional, es fácil ver cómo elementos constitutivos de la expresión dramática infantil pueden desempeñar una importante función en distintos aspectos del aprendizaje cognoscitivo y formativo de la niñez. En realidad, “hablar a favor de la expresión dramática infantil es dar muestras de equidad para con el niño y la niña” (Peter Slade, *La expresión dramática infantil*), dado que la teatralidad es la forma innata del aprendizaje social más básico en la infancia.

Como es lógico, existen en este terreno posturas enfrentadas; además de bastante confusión y tendencias que oscurecen el panorama, obstaculizando o desacreditando el desarrollo de algo que está en la raíz misma del modo que tiene el ser humano de aprehender la realidad. Por lo demás, el desarrollo de la capacidad de expresión dramática infantil es algo necesario para el crecimiento armónico y equilibrado de niños y niñas:

Como mencionamos al comienzo de este libro, el drama es un elemento consustancial al ser humano y su manifestación social y cultural se corresponde con arquetipos milenarios de expresividad humana. Pero en donde más se manifiesta como eje del desarrollo íntegro de la persona, de una forma espontánea y vigorosa con todo su claro potencial, es en la infancia. Desde luego, no es un invento para promover la inclusión de una asignatura más en el currículo escolar. Todo está ahí y es una realidad claramente observable. Los niños y las niñas desde su más tierna edad necesitan continuamente del juego dramático, de la proyección, de las transferencias, o identificaciones. De esta forma, aprenden a liberar tensiones, a moverse con seguridad, a conocer el juego social ya practicarlo. A menudo esto no se comprende (o no se quiere comprender) dentro del mundo de la enseñanza, por muy obvio que sea. Se minusvalora, se pasa por alto, o se busca suprimirlo lo antes posible, a través de corsés educativos, o correctivos al uso en la escuela y en la familia. Sin embargo, la sabia canalización de esta energía primordial infantil sería una importante fuente de descubrimientos y enriquecimientos para todo el mundo: infantes y gente adulta.

El mundo de la infancia está lleno de interrogantes que nos desbordan. A menudo preferimos dejarlo correr y que las cosas se resuelvan por sí solas, sobre la marcha y según la política de “los hechos consumados”. La verdad es que nos sentimos impotentes desde nuestra visión adulta; desde los condicionantes de nuestros roles sociales y también desde los recuerdos más o menos frustrantes de nuestra propia infancia. Ante ese espejo que creemos deforme y muy personal, lleno de temores, nos cerramos con frecuencia a la comprensión de procesos que se dan de hecho en la niñez. Lo que no deja de ser un obstáculo cara a la canalización óptima de esa potente energía infantil.

Por lo demás, nos empeñamos continuamente y con tesón en separar lo infantil de lo adulto. Sin darnos cuenta de que, por lo general y mal que nos pese, por madura que sea una persona (y eso sólo es un concepto formal) ésta “se halla colmada de inmadureces: la persona menos neurótica es todavía neurótica”, como diría Eric Bentley, quien opina además que a los seres humanos no se los puede dividir en dos grupos, a saber: las personas adultas y la infancia. Bentley cree que el niño o la niña no sólo son el padre y la madre del ser humano adulto, es también su hermana o hermano siamés. Conviene pues por empezar a conocernos un poco mejor y aceptarnos. Y a partir de aquí intentar descubrir cuál puede ser la verdadera diferencia entre los conceptos adulto e infantil.

1. Aspectos básicos en la expresión dramática infantil

Si alguien quiere embarcarse en la aventura de trabajar la expresión dramática con la infancia, tendría que someterse primero a un trabajo de autoobservación y experimentación que le permita luego acercarse con total apertura al mundo de la infancia. No se trata necesariamente de dejar de ser la persona que se es, pero sí estar en una disposición tal de apertura y escucha que permita que sus esquemas adultos puedan felizmente acabar por los suelos, hecho añicos. A la par convendría ir reflexionando, documentándose y contrastando opiniones con gente experimentada. Existen infinidad de guías detalladas y exhaustivas de cómo ir haciendo las cosas. Pero creo que recurrir a éstas sin más no es nada beneficioso. Niñas y

niños son personas. Por suerte todavía no moldeadas ni maleadas del todo; por tanto poseen una buena capacidad de acción espontánea fresca, impredecible y sorpresiva. Aprender al pie de la letra toda una serie de juegos y/o ejercicios y tratar de repetirlos tal cual con la gente menuda, esto no define lo que es expresión dramática infantil, ni mucho menos. El trabajo con las personas en general requiere algo más que técnicas, precisa de una actitud personal honesta de apertura, de observación y escucha. En definitiva, esto es lo que permitirá sentar las bases de un trabajo rico y creativo. Pero además es “un toma y daca”; un dar y recibir, o mejor un recibir y dar (la “escucha” va por delante). Por esto, he optado aquí por no presentar ninguna guía práctica de trabajo. En todo caso, quisiera que mi aportación en este apartado sirva más que nada como enfoque metodológico para acercarse al tema, despertar interés y dejarse sentir y aprender todo el potencial que encierra la capacidad de expresión dramática infantil.

En primer lugar, hay dos elementos básicos en torno a los cuales gira prácticamente toda la expresión dramática infantil. Todo programa que se precie de bueno en este sentido, debería contemplarlos como pilares sólidos si quiere obtener algún éxito con la gente menuda.

1º El juego es la forma propia de expresión, a través del cual el niño y la niña liberan sus tensiones, se proyectan, aprenden y van conociendo. Les permite irse encontrando y reconociendo a la par que al mundo que les rodea. El juego debe ser siempre respetado, a excepción del que sea claramente peligroso, porque es el momento de ensimismamiento y creación propios del niño y de la niña.

2º Hasta la edad de 13-14 años, todo en la infancia es un proceso de experimentación: es la apertura paulatina ante la vida. No hay verdadera consciencia de sí hasta la pubertad. Hasta esa edad el mayor flujo es desde fuera hacia dentro. Cada niña o niño, lo irá “registrando” según el ambiente que le rodee y de acuerdo a su peculiar forma de ser. En cambio, de los 13-14 años en adelante, como término medio, sobreviene un fuerte cambio con la pubertad. Y aquí las vivencias comienzan a fluir sobre todo de dentro hacia fuera, ya como seres diferenciados, con una creciente consciencia de sí mismo/a ante la vida. Esto no quiere decir que una etapa sea totalmente excluyente de la otra. En ambas, se dan los dos tipos de flujo aunque solo uno predomina marcadamente según cuál sea la etapa. Estos indicadores nos pueden servir como llamada de atención para detectar progresos evolutivos y/o cuestiones problemáticas en niños y niñas. A partir de los 13-14 años, el tratamiento debe ser distinto que en la infancia, pero lo mejor engarzado posible con la etapa anterior.

2. Aspectos generales a tener en cuenta

Pensando en profesionales que trabajen en la enseñanza, les propongo aquí algunas sugerencias básicas y generales que considero importante tener en cuenta a la hora de trabajar con la expresión dramática infantil.

-Acogida

Por lo general la acogida de la gente menuda ante una actividad como el teatro es muy buena. Pero también los niños y las niñas tienen sus reservas. El éxito del proyecto, depende del clima que se cree con y entre el grupo. Este debe ser abierto y distendido, donde puedan sentirse con comodidad y confianza. Y como es lógico este ambiente vendrá propiciado por la persona enseñante que esté al frente del grupo.

-La persona enseñante idónea

En el caso de la infancia, convendrá que dicha persona sea algún docente que ya esté a cargo de un grupo escolar determinado. La expresión dramática infantil debe integrarse como una asignatura más en el programa general de la escuela. Es decir, todo el profesorado debería contribuir a crear un clima propicio a favor de su fomento. Además, siempre son los/as enseñantes que trabajan en una institución quienes mejor conocen al propio alumnado. Hay que tener en cuenta a su vez que estas actividades deben ser evaluadas en el claustro, en el contexto de la marcha global de la escuela. Se debe tender de forma natural a conectar y a acoplar la expresión dramática con las distintas materias, hasta el punto de que pueda llegar a servir incluso de herramienta de resolución de conflictos relacionados con las situaciones que se generen en la infancia.

Convendrá que el personal docente consulte o participe en cursos con expertos de la enseñanza teatral en general e infantil en particular. Incluso más que solo consultar, la recomendación sería que participasen activamente en algún curso en este sentido. Es nefasto observar docentes que se ponen a hacer teatro con grupos infantiles obligándoles a que se aprendan de memoria textos de obras que acaban aburriéndoles, sin que ello redunde además en nada positivo para el niño o la niña. Por favor, les pido de corazón que ahorren este sufrimiento a la gente menuda.

-Relación con las demás materias

Es del mayor interés que la expresión dramática sea tenida en cuenta en el claustro del profesorado al mismo nivel que las otras materias. Es más, se trata de descubrir la importancia de la dramatización en la infancia, la cual a su vez puede abrir caminos sobre nuevas formas de enfocar las distintas asignaturas a trabajar con los niños y las niñas. Desde el lenguaje hasta la geografía, pasando por las matemáticas, todas pueden ser susceptibles de ser enfocadas desde el juego teatral. Cualquier docente se puede servir de ello y lograr que su materia gane en atractivo. De todas formas, si en un colegio no hay una buena acogida general para este tema por parte de todo el profesorado y/o la dirección, tampoco es necesario alimentar un conflicto por esta causa. Se puede ir introduciendo el tema con los niños y las niñas que muestren interés en horas que se dediquen a actividades extraescolares. Hay que convencerse de que lo realmente válido habla por sí mismo, no necesita ser defendido; en todo caso, sí explicado pero cuando llegue el momento.

-El material

Dentro de lo posible conviene disponer de algún material que le dé juego al alumnado, pero nunca en sobreabundancia porque podría despistarles y estropear la actividad, bloqueando su imaginación y volviéndoles todavía más insaciables de lo que nuestra sociedad les inculca. La sobreabundancia obstaculiza claramente las posibilidades creativas y la formación humana. Las niñas y los niños son mucho menos estrictos/as que las personas adultas en cuanto a la utilización de las cosas. Mientras actúan, si les hace falta algo suelen resolverlo ingeniosamente, convirtiendo cualquier otra cosa en el objeto que precisan.

-El espacio

Lo ideal sería una sala amplia y vacía. Un gimnasio, por ejemplo. Un aula con pupitres es un espacio un poco limitado. En todo caso, si no hay otra cosa y si se pueden retirar los pupitres, estaría bien. Si no, siempre se puede tratar de hacer cosas que integren a los pupitres. Por ejemplo, según lo que se trabaje, una parte del alumnado puede ser la activa y otra la observadora pasiva sentada en los pupitres, o realizando algún tipo de participación: efectos sonoros, etc. También pueden subirse encima para experimentar los distintos niveles; o esconderse debajo; o convertir a los espacios entre pupitres en calles. Lo que no es aconsejable es trabajar, por ejemplo, en un escenario exclusivamente; al menos no antes de los 14-15 años, porque situándolos en un lugar donde se les expone y resalta, puede arruinarse su capacidad de expresión. Es posible que entonces se dediquen a buscar poses, a imitar a personas adultas, etc., dejando de ser naturales y sinceros/as.

-El público

Es nefasto en principio obligarles a actuar delante de un público. Por lo general niños y niñas se retraen al sentirse observados/as saliendo así del ensimismamiento del juego. Son muy sensibles al espacio, a las distancias y a todo lo que haya en el lugar. Su vivencia es la de un continuo entre ellos/as y el lugar en el que están. En la infancia todo está integrado en todo, es fluido, transparente. Si descubren una presencia extraña que no forma parte del juego, posiblemente éste se trunque. También suele aparecer el caso de madres y padres que desean ver algo de lo que sus hijos e hijas hacen. Hay otras salidas, por ejemplo, organizar una mascarada en la que todo el mundo juegue con todo el mundo y nadie esté específicamente en el papel de público observador; aunque se pueda dar un mayor protagonismo al juego de los niños y las niñas. Una posible solución también sería si la sala que se utiliza para la expresión dramática tuviera ventanas altas, fuera de la línea de visión de los niños y las niñas, a través de las cuales puedan curiosear padres y madres.

-Interrupciones y repeticiones

Este es otro dato importante a tener en cuenta. La persona adulta al frente del grupo infantil tiene que desarrollar una especial sensibilidad con el tema de las correcciones. Creo que hay que saber distinguir entre interrupción del juego dramático y sugerencia deslizada en el momento oportuno para reconducir o motivar lo que se está haciendo. Esto último, es totalmente necesario, pero no es aconsejable interrumpir. Si se tiene claro el objetivo del trabajo dramático con la infancia que es ayudar a la criatura a expresarse sacando de ella su mejor potencial (por supuesto desconocido), estaremos respetuosamente en atención para contribuir a ese desarrollo y no truncarlo. En cuanto a las repeticiones de juegos y ensayos reiterados de improvisaciones o escenas, éstas pueden realizarse pero hasta cierto punto: siempre y cuando al grupo le interese y le motive hacerlo. Ya sea porque le guste o le haya tomado cariño a algún juego o improvisación. Las repeticiones también dependen de las edades. Para los menores de 7-8 años, no son nada aconsejables y si se realizan hay que tener cuidado de no llevarlas más allá del interés por el juego. A partir de los 7-8 años puede ser conveniente, porque se les puede ir inculcando suavemente la responsabilidad en lo que hacen y para que empiecen a pulir un poco sus creaciones. Pero es importante respetar siempre sus ritmos y sus deseos.

-El número de niños/as

No es fácil trabajar con mucha gente menuda pero lo más común en la enseñanza reglada es tener que hacerlo en un aula con un promedio de 40 niños y niñas. Lo importante de entrada en este caso es no asustarse frente al ruido o la algarabía generalizada. Niños y niñas tienen mucha necesidad de desahogarse de las tensiones a las que les somete la misma escuela, además de las familias. El teatro debe ser un espacio/tiempo que les permita explayarse. Es más, sería interesante observarles y descubrir lo que de buen drama hay en estas situaciones de desahogo. Después, conviene ir creando un clima que propicie el que todos y todas se vayan integrando. Por ejemplo, a través de un cuento improvisado que permita que cada cual en la medida de lo posible pase por todos los personajes. Si muestran mucho interés en lo que hacen, se pueden hacer subgrupos. Y posteriormente, formar un corro para ir viendo el trabajo de cada subgrupo. Este tipo de público (grupo observador) no crea mayores problemas porque generalmente entre ellos y ellas, se tratan de igual a igual y no les intimida el que otros y otras les miren desde fuera. Otra cosa que se puede hacer durante los primeros días es en complicidad con el grupo ir confeccionando un lenguaje corporal convencional a utilizar (ademanos, gestos, etc.), así cuando se quiera comunicar algo, sobre todo por parte de la persona que esté al frente, no se requiera interrumpir tajantemente el juego. No hace falta que sea un lenguaje muy exhaustivo sino fundamentalmente práctico para cubrir aquellas situaciones más frecuentes, por ejemplo, hacer una llamada de atención con un toque en la propia cabeza para avisar de un despiste sin recurrir a la palabra y así evitar la interrupción. Al mismo tiempo se fomenta que vayan desarrollando la atención volviéndose más perceptibles y sensibles, a la par que se va creando y consolidando el espíritu de grupo y de complicidad entre alumnado y profesorado.

-La literatura y los clásicos

No hay que perder de vista que hasta la pubertad el mayor flujo de energía y aprendizaje se da de fuera hacia dentro, con lo cual la base de la expresión dramática debe ser la improvisación porque es lo que mejor ayuda a la formación del niño y de la niña en todos los niveles. Por el contrario, hacerles centrarse en el aprendizaje de un texto literario puede ser totalmente contraproducente. Si bien los textos clásicos del teatro también pueden servir al objetivo primordial de la formación de la infancia, sucede que si no somos lo suficientemente hábiles como para flexibilizarlos, por ejemplo, transformándolos en un cuento que despierte no sólo el interés de niños y niñas sino también las ganas de jugar con él, francamente no serviría de nada. Además hay que armarse de paciencia y aceptar que hagan un destrozo con estos textos. Por otro lado, es su mundo inmediato y contextual el que precisamente necesitan asimilar más y aprender a digerirlo antes de la pubertad. En este sentido, la improvisación les viene como anillo al dedo por esa necesidad de experimentar lo que acontece a su alrededor, dentro y fuera de ellas/os. Evidentemente no se les puede someter al rigor que puede conllevar un montaje teatral, con su continua repetición de ensayos.

El guion escrito puede empezar a aparecer después de la pubertad, que es cuando niños y niñas necesitan comenzar a centrarse, ya que su energía fluirá entonces más desde dentro para afuera como seres diferenciados. Aun así se debe mantener siempre la improvisación como la fórmula experimental más cercana, más necesaria. El guion escrito puede ser interesante incluso desde los 11-12 años en adelante, porque puede despertar y potenciar el deseo de la escritura, familiarizándose con la construcción de historias o cuentos. Luego de los 13 a los 15 años, si se ha despertado progresiva y adecuadamente ese deseo, puede aparecer decididamente la escritura de forma fecunda.

-El teatro de sala y la infancia

Aunque la gente menuda parece que viene cada vez más despierta y como de vuelta ya de muchas cosas, siempre que se pueda es mejor traerles algún espectáculo idóneo a la escuela en el que quepa también su participación, sin escenarios de por medio. A partir de los 12 años se puede ya ir fomentando su asistencia al teatro de sala y realizar fórum sobre lo que ven. Si han tenido dramatización durante un largo periodo de la infancia seguramente se habrán vuelto personas abiertas, sinceras y comprensivas, pero también muy críticas.

En línea con todo lo planteado, no se trata de convertirlos en actores y actrices, que si alguien quiere serlo, estupendo. Se trata fundamentalmente de ayudar a su crecimiento a través del juego dramático, conociendo las inmensas posibilidades que éste encierra, para desarrollar la capacidad de expresión y acción de los niños y las niñas. No se trata de enseñarles técnicas, a menos que en algún momento directamente la requieran para algo en concreto; como tampoco se trata de hacer montajes de obras teatrales para su representación sobre un escenario, según la idea más clásica del término.

-Las improvisaciones

¿Qué es entonces lo que pueden representar? Todo. Cualquier cosa. Siempre que salga de sus propias iniciativas y motivaciones. Aunque, moralmente hablando, no nos parezca buena. Todo lo que se hace en la infancia sucede dentro y fuera del colegio, al margen del control de las personas mayores querámoslo o no. Por lo tanto, hay que brindarles la posibilidad de un espacio de libertad y de confianza en las personas adultas. Por nuestra parte, debemos comprender que lo que expresan es algo que está dentro de ellos y ellas, que necesitan sacarlo. A su vez esa manifestación es también espejo de lo que les rodea. Es necesario pues permitirles ese “exorcismo” porque también para la infancia es una posibilidad de ayudarles a integrar un mejor conocimiento de la realidad a través de las cosas que van exteriorizando. También hay que comprender que en cuanto hayan sacado fuera lo que sea, pasarán fácilmente a otra cosa sin mayores trascendencias. En todo caso, tenemos que ser lo suficientemente hábiles como para que, sin cortar una iniciativa, sepamos reconducirla hacia un terreno más provechoso en todos los sentidos.

La máxima es que al niño o a la niña no hay que reprimirles lo que deseen expresar ni tampoco obligarles nunca a hacer lo que no desean. Menos aun en un terreno tan particularmente suyo como es la dramatización infantil, porque el trasfondo de ésta es mucho más importante que el simple juego. Sin embargo, con la infancia de edades más temprana, es el profesor/a quien debe saber llevar la iniciativa, narrando cuentos que se puedan ir improvisando, por ejemplo. En estas edades se deben buscar estímulos, especialmente sonoros y gestuales, que les incite a participar. Lo que no se puede impedir es que por la dinámica generada, haya momentos de exoneración donde niños y niñas sientan la necesidad de expresar cosas digamos “fuertes”, porque les estén pesando. O que en otra ocasión, si la estimulación es buena, alguien se adelante proponiendo y pidiendo hacer una actividad determinada. Menos todavía podrá impedirse si el resto del grupo responde de inmediato afirmativamente a la propuesta. Si hay un clima de confianza es lógico que las niñas y los niños se sientan con ilusión y que asuman que lo que proponen es considerado tan importante como lo de la persona docente. De cualquier manera, de entrada no es de esperar que hasta los 6-7 años tengan tanta iniciativa.

-El reparto de personajes

Este tema depende también de las edades. Los/as menores de 5 años no tienen ningún problema, en este sentido. Lo que quieren es estar en el juego como sea, casi no les importa qué personaje interpretar. Pero, por ejemplo, los/as mayores de 7 años ya empiezan a manifestar su personalidad y hay que estar dispuestos a escuchar lo que tengan que decir al respecto. También es cierto que, a menudo tienen una aguda capacidad de elección. Todo esto no quita que la persona adulta al frente se imponga haciéndose valer y respetar, según las circunstancias. Nada le impide que sea quien se manifieste primero en decirlo haga falta de una forma convincente. Es evidente que el/la docente tiene que plantearse esta actividad como un proceso abierto de experimentación y aprendizaje, no sólo para el alumnado sino también para sí mismo/a. La verdad es que vivirlo con honestidad y entrega es un gran reto, una gran aventura.

-El tiempo

Una hora u hora y media, dos días a la semana, es un término medio bastante aceptable de dedicación exclusiva a la expresión dramática infantil. Hay que tener en cuenta que niños y niñas no suelen necesitar una dilatada fase de precalentamiento, como sucede con la gente adulta. De hecho, cuando algo les interesa pueden pasar rápidamente a la acción. Incluso si el tiempo escasea, hasta con media hora podría ser muy beneficioso. Lo fundamental es un clima de confianza que es lo que permitirá una reacción rápida.

-Psicomotricidad, discapacidades y otras dificultades

El principal objetivo del personal docente y/o especializado es suscitar la expresión del drama infantil. El movimiento es una parte más del todo. Para entendernos, lo importante es que el “motor” funcione bien. No se puede enseñar a nadie cómo se debe moverse. Eso es un descubrimiento personal para que pueda llegar a ser un movimiento orgánico e integrado. Si hay niños y niñas con torpeza de movimientos, hay que tener paciencia, motivándoles y ayudándoles indirectamente para que encuentren su propio ritmo, su propia expresión, sin prisas, sin competencias, sin hacérselo notar con correcciones. Conviene hacer uso frecuente de sonidos diferenciados a base de objetos de percusión y jugar con el ritmo, por ejemplo. Hacer uso también de distintos tipos de música, del lenguaje gestual, cosa esta última de la que suelen disfrutar mucho y en la que por sí suelen ser bastante elocuentes. Todo esto es de gran ayuda, al mismo tiempo que les va preparando para un uso orgánico del lenguaje cuando comience a afianzarse la palabra como auténtica forma expresiva. Los niños y las niñas que se les diagnostica retraso mental, por ejemplo, necesitan un clima de confianza y un tratamiento aparentemente igual al del resto. E indirectamente, una estimulación sabia y progresiva que les motive a participar en algo que les interese, desde el ensimismamiento. Cuando descubran a posteriori que son tan capaces como el resto es posible que también revelen, aunque sea inconscientemente, cuál es la fórmula para estar siempre a la altura de sus compañeros/as. Es necesario que para entonces la seguridad ambiental sea muy sólida, de manera que les respalde en el afrontar las cosas con soltura, de una forma resuelta, con decisión. Entonces, los fracasos pueden empezar a perder toda su virulencia e importancia.

En el caso de niños y niñas difíciles hay que tener todavía más paciencia y habilidad. No sirven de nada las reprimendas. Lo único que se consigue es arruinar el clima general de la sala. Lo importante es saber observarles bien para adjudicarles el papel adecuado en cada momento y a través del juego hacerles sentir la responsabilidad de su cometido. Por ejem-

plo, si alguien del grupo está llamando mucho la atención, adjudicarle entonces el papel del personaje misterioso o silencioso (el papel del árbol, por ejemplo), cuidando de que en algún momento la improvisación gire en torno a él para que tenga sentido su responsabilidad.

También ayuda mucho mantenernos físicamente al lado del niño o de la niña, como por casualidad. La cercanía siempre le impondrá respeto a la hora de actuar por su cuenta. Esto se puede alternar con momentos de lejanía, según el grado de integración que vaya mostrando en la improvisación. Es de suponer que con el tiempo la dificultad se irá limando y, al cabo de unas cuantas sesiones estos niños y niñas puedan estar más y en mejor engranaje con el resto del grupo. Lo fundamental es conseguir transferir su atención continuamente a algo que esté fuera de ellos/as.

-El programa de trabajo

De entrada, hay que tener el convencimiento y desear hacer este tipo de trabajo. Esto es básico, aunque no se tenga mucha preparación sobre lo que se quiere hacer y cómo. Cargar a la gente menuda de actividades sin razón no merece la pena y es contraproducente. Por lo demás, si se tiene claro el porqué de embarcarse en esta aventura, estos son los puntos más importantes que en mi opinión se deben tener en cuenta al preparar un supuesto programa de trabajo de expresión dramática infantil:

1º. No hay que enseñar nada, al menos en el sentido de impartir conocimientos. Solo hay que ser un/a guía, lo suficientemente amable, sereno/a, observador/a y bien despierto/a, como para poder saber orientar y motivar adecuadamente y en el momento oportuno, según el devenir de los juegos e improvisaciones.

2º. Tanto la persona docente como el grupo deben tener la seguridad de que todo está bajo nuestro control adulto en cada momento, desde la confianza y la permisividad.

3º. Debe fomentar un ambiente agradable, alegre y divertido.

4º. Debe ser sensible a una buena utilización del espacio. Los niños y las niñas son muy sensibles al caos espacial.

5º. Debe utilizar la estimulación sonora y musical. Esta última, en muchas ocasiones de fondo que no impida la comunicación hablada.

6º. Debe fomentar el lenguaje corporal y gestual, engarzándolo a veces con la estimulación sonora: bailar, por ejemplo. Tiene que fomentar el baile y la danza libre.

7º. Debe fomentar la aportación de ideas por parte de niños y niñas.

8º. Tiene que responder claramente y con sinceridad a las preguntas que le planteen.

9º. Debe tratar de que las sesiones sean ricas en cosas nuevas a experimentar a través del juego improvisado. Esto no tiene porque traducirse, por supuesto, en la disposición de mucho material.

10º. Debe trabajar algunos contrastes, sobre todo los más primarios, por ejemplo: ruido-silencio, movimiento-quietud, etc.

11º. Tiene que promover también la pintura. Manifestación muy peculiar y connotativa de la infancia.

12º. Debe saber manejar el habla de forma clara y sencilla. A menudo también a través de un lenguaje poético y metafórico, por lo que tiene de emocional y vital.

13º. Debe, por último, fomentar el espíritu de grupo. Si esto se da de buen grado no es difícil llegar a bellísimos momentos de clímax, de verdadera teatralidad infantil.

Considero básicas estas sugerencias para trabajar la expresión dramática con la infancia menor de 13 años. A partir de esta edad, es fácil que los y las adolescentes empiecen a decantarse por otro tipo de cosas. Ya hemos visto en repetidas ocasiones que no se trata de crear actores y actrices (que también si cuadra). Sin embargo, es muy probable que la gran mayoría que haya tenido este tipo de actividad formativa en la infancia todavía deseen continuar durante la adolescencia por lo gratificante que resulta.

A partir de los 13 años las líneas a seguir son necesariamente distintas, como lo será entonces el interés de quienes participen en dramatización. Aquí, si se desea, puede aparecer ya la figura específica de un/a monitor/a de teatro. Ahora puede ir introduciéndose poco a poco el aprendizaje de técnicas teatrales como las que habitualmente se trabajan en los talleres con personas adultas.

Por último, para quien se lance a esta deliciosa hazaña, quiero subrayar que estas premisas a tener en cuenta con niños y niñas son también válidas para el trabajo con personas adultas. Si alguna persona docente siente ganas de empezar esta experiencia en la escuela, pero no cuenta con el beneplácito del resto del profesorado a nivel general, tampoco hay mayores inconvenientes. No hay que hacerse problemas. Siempre y cuando se respete aquello que es válido y necesario para las edades con las que se vaya a trabajar, creo que cada cual es libre de experimentar cómo sacarle partido al enorme potencial de la expresión dramática infantil en su aula sea cual fuere la materia de estudio en la que la integre. Se puede comenzar observando aquello que más nos llama la atención de nuestro alumnado, como punto de partida. Desde ahí es posible que esto se convierta en la punta del hilo que nos vaya ofreciendo poco a poco la madeja entera, buscando las conexiones de unas cosas con otras y la manera de integrarlo a la materia de trabajo. Lo primordial es dar el primer paso, luego vendrán otros. Y tener una decidida actitud de aprender de la gente menuda y, por supuesto, participar cuanto antes en un buen curso de formación teatral. Es clave pasar por esta experiencia para actuar con más conocimiento de causa, a la par de irse instruyendo y documentando bibliográficamente.

CUARTA PARTE

I. PARA UNA METODOLOGÍA DE TRABAJO TEATRAL

En las líneas que siguen propongo unas pautas generales que sirvan de orientación básica para el trabajo teatral, aunque ahora referido sobre todo al trabajo con personas adultas.

No existe una metodología única para trabajar teatro con grupos. Como reza el viejo refrán popular “cada maestrillo(a) con su librillo”. De base siempre está la actitud y la preparación de la persona al frente y la poca o mucha experiencia que tenga, además de otros etcéteras como su entrega y afán de superación, su capacidad de observación y de escucha. Por otra parte, están las características del grupo con el que nos encontremos y el interés que demuestren. Con todo este cóctel bien agitado, cada docente tendrá que ir descubriendo por su propio peso, una determinada línea de actuación. Sin embargo, hay unos objetivos básicos que el aprendizaje teatral debe desvelar y cubrir. Y hay muchas maneras de llegar hasta ellos. Las que expondré a continuación tienen principalmente como punto de partida (y de enfoque) el famoso método naturalista de Stanislavsky. A través de mis años de experiencia en distintos ámbitos (y no solo teatrales), sigo sintiendo que esta guía es básica metodológicamente hablando para el trabajo con grupos de características muy diversas. Y ello porque este método no deja de ser una antropología de la expresión dramática, además de aportar claridad, apertura y sencillez.

1. INDICACIONES GENERALES

Al igual que con la expresión dramática infantil, también propongo aquí una serie de sugerencias para el trabajo con grupos de personas adultas.

-El espacio

Para un grupo, un espacio. El tamaño de éste será en función del número de participantes, nunca excesivamente amplio. Es aconsejable que sea sencillo, diáfano y con la menor cantidad posible de mobiliario. Donde no haya más remedio que aceptar unas condiciones ambientales por debajo de estos estándares, la persona docente programará su trabajo teniendo en cuenta la integración del espacio (con su contenido) y su aprovechamiento de la mejor manera posible. Por ejemplo, si en él existiesen tarimas que no se pudieran retirar, o zonas elevadas, hay que integrarlas como una parte más y no usarlas expresamente como escenario, no al menos en los comienzos, ni con personas principiantes. En cualquier caso, lo ideal es que el grupo empiece cuanto antes a sentir suyo el espacio y para eso la persona docente es la que tiene la primera palabra cara a la integración.

-El grupo

Cuando no se tiene mucha experiencia no es aconsejable que una sola persona lidere grupos de más de 20 personas. Como punto de partida, es necesario conocer lo mejor posible a los/las participantes: sus edades, condición social, cultural, situaciones de vida, etc. También si se trata de un grupo que se encuentra por primera vez, o si ya ha realizado otras tareas en común. Es preciso indagar sobre la disponibilidad del grupo y sus intereses personales respecto a la actividad. Todo ello configura el carácter y la línea a seguir en conjunto. Por último, resaltar que no es lo mismo trabajar teatro con la infancia que con gente adulta. Ya hemos puesto de manifiesto con anterioridad que la gente menuda necesita muchísimo

menos tiempo de estimulación para entrar en el juego. Por lo tanto, las sesiones con gente adulta requiere un mínimo de dedicación de dos horas, para dar tiempo a un calentamiento previo que vaya relajando, centrando la atención y despertando el interés hacia el trabajo. Dichas sesiones deben darse al menos una vez por semana.

-Carné de identidad de la persona docente

Éste será nada más y nada menos que su capacidad de flexibilizar, de comprensión y de integración. Es decir, puede tener muchas ideas en “stock” pero a su vez, debe ir viendo sobre el terreno qué es lo que mejor conecta con el grupo en cada momento. Si no hay demasiadas ideas, se tratará de ver cómo sacarle el mejor partido a las que se tengan. Por ejemplo, en el caso de que una parte del grupo tenga dificultades para expresarse en público, se puede intentar conseguir el mismo objetivo aunque sin usar palabras. Hay que saber flexibilizar y adaptar continuamente el propio programa a las características, necesidades, intereses y evolución del grupo. Pero además, tener en cuenta también los propios límites. Querer ir más allá de lo que podemos, puede resultar frustrante para todo el mundo.

-Objetivos muy claros

Esto no está reñido para nada con lo anterior. Hay que tener unos objetivos generales muy claros y bien definidos; y no desviarse de esa meta. Donde hay que flexibilizar es en la forma de realizar el trabajo. Es más, los objetivos ayudan a planificar y a ir evaluando lo que hacemos. Por otra parte, es muy importante para el grupo, sentir que lo que están llevando a cabo tiene un propósito claro y un fundamento. Aunque sea intuitivamente el grupo tiene que palpar estos objetivos en la base de cada sesión de trabajo. Si bien no puedan percibirlos con claridad desde el principio, pero es lo que les hace sentirse con propósito, confianza y seguridad.

-El material de trabajo

El qué se va a hacer lo plantea la persona docente en su programa de trabajo pero el cómo lo decide el grupo en el devenir de cada sesión a través de la aportación del propio material humano. Es a este material al que me refiero cuando hablo de “flexibilizar”. El pedagogo o pedagoga debe saber aprovecharlo, reconducirlo, desarrollarlo y explorarlo. De ahí irán saliendo las ideas del cómo hacer las cosas. Esto determinará los aspectos a trabajar, así como los elementos integrantes, en conexión (o no) con otras cosas. En este sentido, el/la docente aprovechará todo aquello que sea lo más significativo y lo más cercano al mundo cotidiano de las personas participantes, con vistas a un enraizamiento positivo en su realidad a través del aprendizaje teatral. A menudo, la timidez y la inhibición inicial de la gente adulta hacen recomendables actividades que por el contrario la saque de su entorno y de sus costumbres habituales, para que progresivamente vayan cobrando presencia aquellas otras más próximas, evitando posibles intimidaciones.

-Estructura de una sesión

Orientativamente una sesión de trabajo con gente adulta debería englobar tres partes y tener una duración nunca menor a las dos horas (de ser posible, mayor). El tiempo destinado a cada parte puede variar según la temática y/o la situación grupal. En dicho marco tempo-

ral, sería conveniente un promedio mínimo de media hora para la 1ª parte y 45 minutos para cada una de las otras dos restantes. Estas partes serían:

1.ª parte: su finalidad será la de fijar la atención en el cuerpo. Enfocarse en la respiración para ayudar a relajar; estiramientos suaves, calentamiento articular y muscular. Progresivamente ir añadiendo: libertad de movimientos, ritmo, expresión corporal, etc. Toda esta práctica además ayudará a aflojar y predisponer también la mente para las acciones que se propongan en las siguientes partes.

2.ª parte: esta etapa debe conectar con la anterior de la forma más natural posible. Y en ella sería bueno trabajar temas que giren en torno a conducir progresivamente a las personas participantes a implicarse cada vez más en la acción. Como hemos visto en capítulos anteriores, ésta es el eje primordial no solo del teatro sino la razón misma de la capacidad de expresión dramática humana. Hay que entrenarse en la acción mediante ejercicios o propuestas que ayuden a despertar la atención y el estímulo cara a las acciones que se realicen. Más adelante en este capítulo, presentaremos cuál es el proceso psico-físico a seguir para embarcarse intencionadamente en las acciones.

3.ª parte: debe tratar de englobar los principales aspectos emergentes de las etapas anteriores para intentar explorarlos a través de propuestas de improvisación. Aquí es interesante entrenar y explorar técnicas para saber conducir las posibles improvisaciones que puedan emerger y ver lo que dan de sí para ir montando, por ejemplo, pequeñas escenas, piezas, o sketches.

2. LAS MATERIAS DEL PROGRAMA

Todo programa de aprendizaje teatral que se precie de medianamente útil, debe plantearse como mínimo el trabajo con tres materias, o tres frentes, a saber: la expresión corporal, la expresión dramática y la improvisación. Lo adecuado es trabajar las tres en cada sesión, con dedicación de un tiempo específico para cada una ya que son imposibles de separar. Cada una es una puerta que conduce a las otras dos. Representan distintos enfoques o niveles de acción y expresión, que forman parte de una única integridad que es el ser humano. Separarlas no es más que una cuestión práctica, para enfocar el aprendizaje e ir a los detalles y tomar consciencia de cada cosa.

El/la docente debe ayudar a que cada participante transite una progresiva apertura capaz de ir desmontando y descodificando tanto estructuras físicas como mentales, condicionantes de nuestras acciones. Se trata de practicar “una puesta a punto” de la mente y el cuerpo para una mejor predisposición conjunta a la acción. Consecuencias del posible cambio: nuevas estructuras mentales más deseables, liberación expresiva y comunicativa, mayor entrenamiento de la imaginación creativa.

A continuación, va una serie de recomendaciones y propuestas básicas en los tres campos citados anteriormente. Al final de dicha exposición, incluyo además, para quienes deseen acercarse también al trabajo con textos dramáticos, un esquema muy general pero clarificador de los pasos a seguir a la hora de iniciarse en la aventura de un montaje con un texto. De cualquier forma, dicho esquema sirve también si se utiliza la obra como excusa para trabajar en improvisación, por ejemplo.

2.1 En expresión corporal

Este es el punto de partida necesario. El cuerpo desde muchos puntos de vista (biología, fisiología, etc.) es con frecuencia, algo oscuro, opaco, que no conocemos bien, ni comprendemos. Algo que nos desborda, que convertimos en “un cajón de sastre” donde echamos de todo. “Mientras el cuerpo aguante...”, solemos decir. Se vuelve imprescindible que la relación con el propio cuerpo sea cada vez más transparente, más a su favor, de forma consciente y armónica. Sentirlo como nuestro aliado, no como un oscuro enemigo.

Conviene plantearse un trabajo realista en este sentido y que se enfoque hacia lo más básico y prioritario, sin grandes pretensiones; al tiempo que sea eficaz, guiando a las personas a una aproximación gozosa y decreciente confianza con su cuerpo. Por lo demás, es obvio que el trabajo de expresión corporal puede ser todo lo extenso y profundo que cada cual decida. Lo adecuado es realizarlo según el grupo que tenemos delante; de acuerdo sus particulares intereses y necesidades. También, por supuesto, en función del espacio y del tiempo total del que se disponga. No nos detendremos aquí en exponer listados de ejercicios referentes a cada tema. Hoy día con internet, hay abundante información al alcance de todo el mundo, además de la muchísima bibliografía de la que se puede echar mano en este sentido. Desde mi punto de vista, interesa mejor “pescar” un buen enfoque metodológico que ayude al docente a conducirse con eficacia en la programación de una actividad adecuada al grupo humano con el que trabaje.

Los ejercicios de expresión corporal pueden ser muy variados. Pero, como en todo, siempre hay unos pilares básicos, sobre los que se sustenta todo el trabajo y en los que se debe hacer especial hincapié sobre todo con principiantes. Posteriormente, deben ser siempre tenidos en cuenta (directa o indirectamente) para que estén presentes de fondo en todas las sesiones. Estos pilares básicos son: la respiración y la relajación. Con un cuerpo oxigenado, lleno de energía, distendido y receptivo, se puede hacer todo lo que cada cual quiera.

Es importante que la persona al frente del grupo sea la primera convencida de la importancia de estos pilares y que su objetivo de trabajo en las sesiones iniciales sea ayudar con ejercicios prácticos, a incorporar pautas de respiración y de relajación, siempre adaptados a cada persona y grupo. Ésta procurará que la gente preste atención a una respiración cada vez más consciente y se acostumbre a reconocer en ella la puerta de entrada ineludible hacia un estado corporal distendido, a la par que despierto y lleno de energía. En el TAO se dice que a través de la respiración conseguimos: 1º el alimento primordial: el aire; 2º tranquilizar el corazón y 3º finalmente, aquietar la mente. Básicamente, estos son los poderosos beneficios reguladores y equilibradores de la respiración consciente. Las primeras sesiones deben centrarse en esta práctica y procurar que se vaya incorporando una actitud rutinaria con el aliento respiratorio; que se quede integrado de alguna forma como telón de fondo en todos los encuentros.

En este sentido, es loable que los/las participantes incorporen desde el comienzo dos respiraciones naturales básicas, que además están intrínsecamente relacionadas entre sí: el suspiro y el bostezo. Que conozcan su manejo y beneficios terapéuticos. La conexión entre ambas es de pura lógica. El suspiro es una respiración natural, desbloqueante y limpiadora, mientras que el bostezo es una respiración natural oxigenante. Varios minutos de suspiros profundos y sobre todo sonoros, conducen inevitablemente a repetidos bostezos. O sea, que donde se han desbloqueado y limpiado tensiones, ahora el cuerpo reclama la entrada del oxígeno que le faltaba. Al cabo de pocos minutos la persona se sentirá profundamente relajada, lo que le permitirá entrar de forma más abierta y distendida en las siguientes partes de la sesión. Ni que mencionar tiene lo beneficioso que resulta incorporarlo a la vida cotidiana.

Otra de las estupendas características del suspiro, es que no se lleva nada bien con estados de aceleración y agitación mental, con lo cual si la persona se acostumbra a usarlo será cada vez más sensible a “pescarse” en los momentos en los que se sienta tensa o en riesgo de estrés y se permita utilizarlo para cambiar su actitud ante la situación.

Conviene a su vez, comenzar con secuencias concretas de ejercicios que apunten a ejercitar la observación de las pautas respiratorias que manifestamos según las situaciones en las que estemos implicados/os. Observar, por ejemplo, la forma de respirar de alguien que entra a la clase y se siente cortado/a porque todo el mundo le esté mirando. Es más, llegar a percibir cómo éste hábito superficial y entrecortado va tensando a la persona y haciéndole perder naturalidad a la hora de expresarse. Solo con las distintas manifestaciones emocionales de nuestro aliento respiratorio se puede practicar un simpático ejercicio de improvisación que consiste en interpretar o contar una situación a partir del simple aliento respiratorio, prescindiendo de palabras. Este tipo de tareas nos lleva a prestarle atención a la respiración simultáneamente a las otras acciones que estemos realizando. A la larga, aprendemos a reconocer la respiración como una estupenda aliada a la hora de enraizarnos al presente, de conducirnos con naturalidad y eficacia en las acciones que tengamos entre manos y sobre todo, en las relaciones interpersonales.

Por ejemplo, una sencilla práctica que nos ayuda a desarrollar una capacidad respiratoria más acorde a nuestras necesidades es la siguiente: todo el mundo se tumba en el suelo boca arriba (o sentados/as) y, ubicando las manos sobre el vientre, deberán poner atención en respirar de la siguiente manera: tomando aire de forma normal a través de la nariz, y exhalándolo también por la nariz. Progresivamente pondremos especial atención en la exhalación soltando el aire suavemente, hasta el final, tratando de soltar un poquito más de aire cada vez, pero sin tensiones ni violencias. Así de una forma mecánica y sin esfuerzos que pudieran perjudicar, entra de forma natural mayor cantidad de aire en cada inhalación, hasta el límite adecuado para cada persona.

Si estas observaciones se incorporan desde el principio habremos sentado las mejores bases no solo para el trabajo teatral sino también para la propia vida. Una respiración adecuada es la que marca el ritmo de las acciones y este ritmo a su vez, si también es el apropiado, denotará eficacia en lo que hacemos. Así el éxito estará servido. De ahí que la gente profesional del teatro sea muy sensible al ritmo de base que manifiestan los espectáculos. De ese ritmo enganchado a la respiración es de donde surgen las emociones. Si lo dijéramos en forma esquemática sería así:

RESPIRACIÓN - RITMO - EMOCIONES

Pero del ritmo y de las emociones hablaremos más adelante. Dentro de su contexto.

Hasta aquí hemos puesto el acento en la respiración. Punto de partida lógico porque es el “alimento primordial” del ser humano y de la Naturaleza entera. Pero además es puerta de entrada ineludible hacia otros aspectos también muy importantes a tener presentes con el cuerpo. Y uno de esos aspectos en el que toca poner ahora el acento es en la relajación.

Para que nuestro cuerpo realice adecuadamente sus funciones y demás actividades que tengamos entre manos, necesitamos mantenerlo relajado, distendido, flexible, además de despierto y lleno de energía. Ésta última fácil de generar a través precisamente de la respiración y del ejercicio físico. Aunque con solo practicar unos 15-20 minutos de respiración consciente (léase también meditación) ya tendremos una buena dosis de energía y una clara reubicación en el presente. A partir de haber alcanzado este cierto estado de equilibrio físi-

co hay que poner la atención en no tensarnos nuevamente. Conviene pues aprender a observarnos, poniendo especial atención en:

- Cómo estoy en cualquiera de las posturas que adopte: de pie, sentado/a, en la cama, caminando, etc.
- Las posibles tendencias que tenga a tensar determinadas partes del cuerpo más que otras.
- Cómo ayudarme con la respiración y con la mente a soltar y a disolver esas tensiones y rigideces.
- Cómo aceptar la responsabilidad sobre mi cuerpo en el presente.
- Cómo aprender a escuchar sus avisos y respetarlos.
- Cómo ir cada vez más a favor de la naturaleza en mí. Darme permiso de ser la persona que soy y hacerme visible tal como soy.

Lo bueno de este aprendizaje es que está muy ligado al presente, más allá de lo teatral. Aprendemos así, a que no hay que preocuparse por cómo se es o por si tenemos pocos o muchos aspectos que cambiar de la propia vida. Sólo hay que ocuparse de sentir una buena conexión con el aquí y el ahora. Por otra parte, depositar la atención sobre el cuerpo, como con todo, no es algo que tenga que ver exclusivamente con la corporalidad. Todo tiene que ver con todo. Depende de qué observe en mi cuerpo para ir descubriendo las posibles creencias y actitudes relacionadas con esa parte del cuerpo dolorida o con tendencia a tensarla. En definitiva, darnos cuenta de qué tipo de “liberación” está reclamando el cuerpo y con qué se relaciona el posible bloqueo. La relajación, el soltarse, el aflojarse...es fundamental para sentirse bien, libre y de forma fluida con la vida. Un cuerpo rígido o tenso no es natural. Es un cuerpo enfermo.

Otro de los aspectos importantísimos, que hemos mencionado más arriba, y que va intrínsecamente ligado a la función respiratoria es el ritmo.

En la base de toda la vida está el ritmo. No en el sentido estricto de la danza (que también) pero sí en el del movimiento pulsante y vibrante que es síntoma de viveza. Esto es lógica pura. Respiramos rítmicamente y tenemos un corazón que late rítmicamente. Y ambas funciones, como bien sabemos, están estrechamente relacionadas. Así que cuando, por las alteraciones que puedan darse en nuestra química emocional, perdemos o forzamos nuestro propio ritmo, nuestra respiración y nuestro corazón se alteran automáticamente. El ritmo es un poderoso factor en la creación de emociones. A lo mejor no como causa primera, pero sí como vía por las que discurren. El punto de generación emocional siempre es mental: por una impresión hecha a los sentidos, por un pensamiento, o una idea, pero sí dependerá de la atención que le prestemos a la respiración el que nuestras acciones tengan la cadencia de realización adecuada que las conduzcan a un buen fin, si bien no sea exactamente el deseado.

Es en este sentido de movimiento pulsante que se agrupa, se acentúa y se compone en el espacio y el tiempo, en el que todas las personas somos bailarinas. Lo mismo sucede con todos los seres vivos de la naturaleza que tienen sus propios ritmos biológicos, o de acontecimientos cíclicos. Pero ese movimiento no se manifiesta de forma monótona, es decir, igual durante todo el tiempo que precisa la acción. Tiene sus fases, que son las encargadas de marcar la eficacia de las acciones de la que hablamos antes. Esas fases, que marcan la curva de inflexión del ritmo, según la antropóloga Gabrielle Roth (además de espléndida actriz) son cinco: fluido, rítmico, caótico, lírico y quietado. Es altamente recomendable leer su libro Mapas para el éxtasis. El conocer y tomar consciencia de estas fases puede ayudarnos a reflexionar sobre el ritmo que imprimimos a nuestras acciones. A menudo he podido observar que la mayoría de las personas en nuestra cultura se quedan en las dos primeras fases de

la secuencia rítmica, como mucho. Hay bastante temor a permitirse el “parto creativo” que supone lo caótico. Y por descontado, casi nadie llega prácticamente a permitirse vivir la fase final de quietud y silencio que conlleva el cierre final rítmico de una acción creativa. ¡Así nos va!...

Por lo demás, el ritmo tiene 3 factores que le condicionan de forma integral. Conviene también tenerlos muy presentes:

- El tiempo: es la secuencia temporal que nos tomamos para realizar una acción. Permite que el conjunto de esa acción se manifieste de manera adecuada y equilibrada. No es lo mismo hacer las cosas de forma pausada y consciente que deprisa y corriendo. Si bien existen momentos que además de las partes suaves y tranquilas, las acciones exigen partes rápidas, fuertes y cortantes, o mezcla de ambos tipos.
- El espacio: es el continente del ritmo. Donde se “graba” lo que hacemos, donde la forma del movimiento (calidad) y su amplitud (cantidad) se engrana con la secuencia temporal enseñándonos el valor del despliegue de los movimientos para ejecutarlos con equilibrio y nitidez. El manejo del cuerpo en el espacio connota y denota el dominio que tenemos de éste. Además prepara los cambios de las acciones a los que seguirá a continuación la actitud y la intención que generarán acciones sucesivas.
- La fuerza o energía: el gran secreto interior del ritmo es mantener un cuerpo lleno de energía, en estado de alerta, dispuesto para la acción. Esto es habitual en los animales. Hay que diferenciar también aquí cantidad de calidad. No es lo mismo levantar un objeto pesado y arrojarlo con fuerza, a marcar con la mirada y con cada movimiento del cuerpo, por leve que éste sea, una intensidad tal que con un simple ademán pueda hacernos gritar.

Otro aspecto también importante a contemplar en la expresión corporales el que tiene que ver con el movimiento propiamente dicho: horizontalidad, verticalidad, movimientos circulares, rectilíneos, etc. y su relación con los elementos anteriores: espacio, tiempo y energía, relativos al ritmo. Además del placer de contemplar la naturalidad, gracia y libertad en ellos, es importante tomar consciencia de todas las partes de nuestro cuerpo que se implican en el movimiento y de sus centros principales, para ayudarnos en esa coordinación y equilibrio integral donde cada parte del cuerpo exhibe su sensibilidad hacia todo el conjunto y hacia todas las influencias.

En este sentido, desde el punto de vista de exteriorización de la movilidad corporal, es menester resaltar que poseemos tres centros corporales que en lo posible conviene que trabajen al unísono y estar en equilibrio unos con otros.

- 1º) El centro de fuerza: se ubica en el plexo umbilical y está constituido por todos los elementos integrantes de la caja pélvica. En esta parte del torso (Triple Recalentador, se llama según la Medicina Oriental) están las calderas del cuerpo que lo dotan de energía. Es en esta zona donde se originan los impulsos primarios y deseos vitales más básicos, así como los impulsos motores que ponen el cuerpo en movimiento.
- 2º) El centro de personalidad: situado a la altura del pecho en la esfera que integra pulmones y corazón. Esta zona recibe los impulsos básicos del centro de fuerza y los tamiza a través de las creencias, valores éticos y morales, convirtiéndolos en manifestaciones emocionales a tal fin.
- 3º) El centro de expresión: ubicado en una esfera en torno a la garganta que abarca cuello, hombros y boca y se prolonga hasta los brazos y la cara en su conjunto. Los impulsos generados en el primer centro y tamizados en el segundo, cobran verdadero valor expresivo final a través de éste.

Es del mayor interés analizar cómo funcionan estos tres centros en las personas y sus posibles desequilibrios entre ellos, con el predominio a menudo de alguno sobre los otros. Para conocer mejor y tomar consciencia acerca de estos centros se puede jugar a encontrar e imitar estereotipos de personas que apoyen sus manifestaciones más en uno de los centros que en otros. Así veríamos, tanto por exceso como por defecto, personas en las que predomine, por ejemplo, su centro de fuerza (pongamos por exceso): toreros, cowboys, etc. Personas débiles, por ejemplo, de su centro de fuerza (o sea, por defecto): pusilánimes, cobardes, etc. O personas centradas sobre todo en el de personalidad (por exceso): militares, o por defecto: personas piadosas “de golpe en el pecho”, vergonzosas. Por último, personas que se apoyen más en su tercer centro (por exceso): cotillas, personas muy habladoras, etc. o por defecto: personas muy reservadas, tartamudas, tímidas... Una vez valorados los tres centros que se sitúan en el torso, interesa también ejercitarse en conocer el valor de los movimientos y expresiones relacionados en particular con la cabeza y las extremidades.

La cabeza es expresiva en su totalidad y en particular, el rostro. Es expresiva también por su obvia relación intrínseca con el torso, acentuando notablemente las manifestaciones que se originan en él. Está ubicada sobre el cuello, zona compuesta por un engranaje perfecto de articulaciones que hacen que éste sea la zona más flexible del cuerpo, dotando de gran movilidad a esa especie de “periscopio” del torso que es la cabeza. En otro orden de cosas, tenemos además que los estados físicos y mentales se reflejan claramente en las posturas de la cabeza. Por ejemplo, erecta connota orgullo, dignidad, decisión; agachada: agobio, tristeza, dolor. Por lo demás, hay que resaltar que los principales valores expresivos se concentran en la cara. Como reza el conocido refrán popular: “la cara es el espejo del alma”. Luego de observar un cuerpo en su conjunto podemos corroborar lo que ya se ha captado mirando el rostro, o viceversa. La cara es también el centro receptivo y expresivo más importante, donde se alojan cuatro de los órganos de los sentidos y como es lógico, con una sensibilidad particular en esta zona, también parte del órgano de la piel (el más grande de nuestro cuerpo).

Brazos y piernas, por su parte, amplían y acentúan las manifestaciones que se originan primariamente en el torso. Las acciones de estos miembros expresan de manera global tres tendencias bien definidas:

- 1º) el impulso primario de establecer o interrumpir contactos,
- 2º) capacidad de materializar acciones: hacer cosas, e
- 3º) indican claramente los estados de ánimo.

En este sentido, se pueden realizar ejercicios que permitan observar cómo camina y mueve sus brazos una persona enfurecida, serena, alegre, etc., sin observar su rostro. El uso efectivo de las extremidades, desde el punto de vista de la expresión, depende de una estrecha relación energética con el torso. Por ejemplo, un puntapié puede despertar risa, si es un movimiento endeble. Pero un movimiento amplio y pleno que se origina en la pelvis no es cosa de risa, como cuando un futbolista da una patada a un balón. Lo mismo pasa con los brazos. Un ademán que parte desde el codo hasta la mano puede connotar amaneramiento, sensiblería, sentimentalismo. Sin embargo, uno que proviene desde la cintura y que te cruza la cara, no nos deja indiferentes.

Dentro de este trabajo valorativo de los movimientos, posturas, gestos, etc., se encuadra lo que se conoce como lenguaje no verbal, o lenguaje gestual. Las técnicas de mimo y pantomima, con sus expresiones muy pormenorizadas, sacan verdaderos retratos amplificados de cada detalle de lo gestual.

Por último, otro de los aspectos importantes que no pueden faltar en un buen trabajo inte-

gral con el cuerpo es el relacionado con el tono, o función sonora tonal. La función del cambio de estructura o registro en todas las formas vocales, sonoras y hasta instrumentales relacionadas con la acción humana es lo que se conoce como función tonal. Consiste, consciente o inconscientemente, en la captación y expresión a través de formas sonoras y verbales, de las diferencias que la acción va suscitando en nuestro cuerpo en el sentido emocional.

En la función tonal, lo mismo que en el ritmo y que en el canto, influyen tres elementos estructurales, a saber:

- El registro o tono: marca la manifestación de la emoción y del sentimiento en altura o en profundidad. En música se corresponde con los registros agudo y grave. Las notas agudas indican actividad, también pueden connotar elevación del espíritu sobre la fuerza de la gravedad. Por ejemplo, los cantos de tribus primitivas suelen tener registros agudos para dirigirse a sus dioses. Por el contrario, las notas bajas por lo general denotan tranquilidad. También pueden darse las agudas en expresiones emocionales límites: como pánico, desesperación. Por lo general, el tono agudo: connota sentimiento imaginativo, fantasioso, activo, animado. Puede parecer como de menos peso. El registro en tono grave, por el contrario, connota un sentimiento más profundo, menos mental, más físico, además de connotar tranquilidad, aplomo, o resignación. Esto es una aproximación, no es una ley general. No dejan de ser muchos los matices y los efectos que producen las variaciones en el registro.
- El tiempo: si todo es ritmo y uno de los aspectos fundamentales de éste es cómo se estructura el tiempo dentro de él, este tiempo que nos tomemos es esencial para lograr eficacia en lo que queramos manifestar, ya sea en un diálogo íntimo, o mantener viva la atención de todo un auditorio. El tiempo correcto lo marca el ritmo de respiración de cada persona. El tiempo regula la velocidad de la expresión hablada o sonora, marcando los cambios a través de los acentos moduladores de la expresión. En sus extremos este tiempo puede ser rápido o lento. En términos generales, las notas y expresiones rápidas suelen ser connotativas de alegría, inquietud, aproximación, fuga terrorífica, o cualquier situación que marque tensión. El tiempo lento, por el contrario, connota entre otras cosas: movimiento majestuoso, ensueño, alivio, o también desesperación, o rendición.
- La fuerza o energía. Los cambios de fuerza o intensidad energética van también de la mano de los elementos anteriores. Pueden sufrir las mismas variaciones, aunque no se relacionen necesariamente con notas que suban o bajen, o con manifestaciones temporales rápidas o lentas, sin embargo suelen ir bastante parejos. Tiene también dos aspectos: el volumen o cantidad de sonido (alto o bajo), por ejemplo, para llamar la atención de alguien a una cierta distancia, o en medio de una multitud. Mientras que el otro aspecto (calidad de la expresión): connota la fuerza o intensidad energética que puede marcarse aun cuando, por ejemplo, el volumen del sonido sea el de un pequeño hilo de voz. Aquí conviene diferenciar bien entre descanso vocal y desmayo vocal. En un discurso, por ejemplo, siempre tiene que haber una sensación de fuerza, de intensidad, aunque hayan descansos vocales.

Todos los aspectos que hemos venido contemplando en este apartado son susceptibles de trabajarse por separado, es más es conveniente hacerlo para otorgarles la atención que se merecen. Sin embargo, a lo largo de un programa de trabajo con el cuerpo se puede y se deben ir realizando ejercicios de expresión corporal que integren progresivamente los distintos elementos. En este sentido, es muy conveniente incorporar ejercicios conjuntos relacionados con la voz y la danza (tipo biodanza, danza-terapia), por ejemplo, donde se integren simultáneamente todos los aspectos planteados aquí. Para principiantes nada es más integrador que la danza, la voz y sonidos, en expresión corporal. Igualmente conviene que las secuencias de ejercicios tengan en cuenta tanto el trabajo individual como el del grupo, aunque siempre será más enriquecedor poner el acento en el trabajo colectivo, como cierre de sesiones.

2.2 En Expresión Dramática

El trabajo con la expresión corporal debe desembocar de forma natural en la 2ª parte de cada sesión, dedicada a la expresión dramática. Aquí es donde el enfoque que más debemos tener presente es el mental y el psicológico, sin descuidar el corporal. Y por último pasar también de forma natural, a la parte dedicada a las improvisaciones. Ésta última será un poco la síntesis de lo realizado en los dos apartados anteriores y donde se puede empezar a coordinar la elaboración de pequeñas escenas en base al material que el grupo vaya aportando y que conecte directamente con su realidad y sus intereses.

Por lo general, necesitamos vivir la sensación de estar en conexión con la vida. Los medios humanos que canalizan y hacen visible esta necesidad de exteriorización son la expresión, la comunicación y la acción, humanas. Este es el objetivo de la expresión dramática: vehicular, de forma íntegra, eficaz y convincente, esta capacidad de exteriorización del ser humano. Pero decir que el individuo necesita de la comunicación no significa que lo que más precise sea del habla humana. Creer esto es un gran error. Sería una comunicación muy incompleta.

Usamos pues el término comunicación humana para referirnos al acto de intencionalidad que posibilita el proceso de apertura y acercamiento consciente hacia el dejarse descubrir y sentir la conexión interior o exterior, de por sí existente, al nivel que sea. La palabra comunicación viene de comunión, que significa participación en lo común. Para satisfacer esta necesidad vital, el ser humano dispone de una serie de recursos constitutivos de su persona que se manifiestan a través del cuerpo pero que forman parte de eso que podríamos llamar la “psique”. Trabajar con la expresión dramática es ayudar al individuo a tomar consciencia, también a este nivel, de sus propios recursos. Por supuesto que este trabajo con la infancia es absolutamente distinto que con gente adulta. Niños y niñas suelen tener muy vivos y frescos sus recursos dramáticos y por lo general solo hay que dejarles que los manifiesten. Mientras que en la gente adulta hay que “escarbar” y a veces hasta bastante profundo a través de sucesivas capas, o corsés sociales y culturales, que han ido tapiando las manifestaciones naturales de la persona.

También con la expresión dramática hay muchas maneras de abordar el trabajo. Cada persona docente debe encontrar su propia forma de enfocar las cosas y de llevarlas a la práctica, según el grupo con el que se encuentre.

Lo mismo que en expresión corporal, aquí también hay unos elementos que son claves en mi opinión y que son el eje en torno al cual conviene plantearse todo el trabajo en expresión dramática. Del buen entrenamiento con cada uno de estos elementos depende todo el trabajo de acción imaginativa y creativa que las personas participantes serán capaces de acometer no solo jugando al teatro, sino en el desarrollo de cualquier otra disciplina artística y/o cometidos de la propia vida. Conviene igualmente darse el tiempo de trabajarlos por separado, de forma que podamos conocer bien la estrecha dinámica de interrelación y funcionamiento que hay entre ellos; si bien estos elementos en la realidad cotidiana no se dan de forma aislada. Al igual que en todo proceso vital, funcionan de forma integral casi simultáneamente, pero para su comprensión y profundización, los iremos citando también aquí por separado, siguiendo su esquema lógico de funcionamiento. En mi opinión, este esquema secuencial es el mismo que convendría seguir en la elaboración del programa de trabajo en expresión dramática. En la medida en que todo el grupo vaya siendo sensible a este funcionamiento, sabremos sacar el mejor partido posible de las sesiones de trabajo. A su vez, las personas participantes podrán aprender a rentabilizar mejor todo el propio potencial del que disponen.

Estos elementos o capacidades de la expresión dramática humana son cuatro y no son otros que los que integran el famoso Método de las Acciones Físicas, de Stanislavsky. Me he tomado aquí la licencia de presentarlos desde mi propio enfoque personal, fruto de los más de 35 años que llevo trabajando con ellos en esta profesión. Si la actividad en torno a la expresión dramática logra centrarse en la búsqueda de ejercicios que ayuden a profundizar en el conocimiento y la toma de consciencia de estas capacidades, creo que se habrá realizado un estupendo trabajo, tanto para el aprendizaje teatral como para la propia vida de las personas participantes.

El método naturalista, creado por Stanislavsky, tiende a la fusión entre la persona que actúa y el personaje, desde presupuestos orgánicos y naturales. Es muy adecuado como punto de inicio. Es además muy práctico, clarificador, generador de habilidades y terapéutico. Debido a que se enfoca en la acción y la acción pertenece siempre al presente, obliga de alguna manera a la persona a estar en el aquí y ahora. Es más, “el método de las acciones físicas elementales pone el acento y la prioridad en la expresión física de la situación dramática” (Juan Agustín Rossi Vaquié), con lo cual es a su vez conexión corporal con el presente, no sólo mental. De esta suerte, la actuación dramática deja de ser un simulacro. Rossi Vaquié sostiene que: “dentro del sistema naturalista de actuación, el objetivo no era la vivencia que el actor (o actriz) quería experimentar para que el público la percibiese en su personaje, sino la finalidad misma de la acción”. El mal trabajo actoral a menudo se concentra en realizar acciones falsas, carentes de intencionalidad y finalidad porque se fijan más en concentrarse en la emoción, que supuestamente debe ser transmitida, que en la vivencia del personaje a través de la acción. La actuación así no resulta orgánica ni tampoco integral. Es decir, no engrana las manifestaciones físicas con la finalidad creíble de las acciones que se tengan entre manos en cada momento. El resultado suele ser a menudo un camelo. La buena actuación, por el contrario, se concentrará principalmente en el objetivo mismo de las acciones, y por añadidura surgirán las finalidades emocionales del personaje activamente implícitas. Esta es la buena dirección a seguir y no al revés, como en muchos casos se pretende.

Cada elemento del Método genera la energía necesaria y suficiente que le lleva a desembarcar de forma natural en el siguiente. Así de forma ensamblada se estimulan todos progresivamente hasta llegar a la acción. Por eso este Método se conoce también con el subtítulo de “proceso psico-físico de estimulación cara a la acción”.

- El primer elemento es el Método de Observación. No lo es aleatoriamente, sino porque tiene que serlo. Es el punto de partida natural de este proceso estimulante que deberá culminar en la acción. Se trata, como es lógico, de una capacidad que se apoya en los sentidos, que son nuestros especialísimos vehículos de conexión con la vida, hacia dentro y hacia fuera. Es el método infalible para anclarnos en el presente, dentro y fuera del teatro.

Antes de comentar los sucesivos pasos que integran el proceso de observación, conviene detenerse un poco en un breve repaso de nuestros poderosos sentidos.

Desde un punto de vista sensológico, los sentidos se organizan energéticamente de la siguiente forma:

Olfato -> oído -> gusto -> vista -> piel (tacto). Este último cierra el círculo y abre nuevos procesos volviendo a conectarse con el olfato (la flecha indica la dirección en la que fluye la energía).

La comprensión de este funcionamiento energético sensitivo pone de manifiesto lo poco conscientes que somos del proceso cognitivo a nivel sensorial. En nuestra manera de con-

ducirnos con nuestras acciones habitualmente nos apoyamos más en un sentido que en los otros. Por ejemplo, el sentido que más peso tiene en nuestra cultura es la vista. Un 80% aproximadamente de la información consciente que manejamos en nuestra vida cotidiana se apoya en lo que nos “entra por los ojos” ¡y así nos va! En la rueda energética sensorial la vista ocupa el 4º lugar. Es decir, que para que lo que entra y salga por los ojos tenga verdadero poder y eficacia, primero tendríamos que ser sensitivamente conscientes de toda la información generada previamente por los sentidos anteriores. O bien no ser necesariamente conscientes, pero asentarse en ese estado originario de dejarse fluir como los animales, de forma natural con la realidad. Lo cierto es que habitualmente empezamos a construir la casa por el tejado. Y aun así, a pesar de apoyarnos tanto en la vista, vamos “dando palos de ciego”, nunca mejor dicho.

¿Cuál es la importancia de ese encadenamiento energético sensorial? Paso a exponerlo de forma breve y esquemática.

- El olfato: es el receptor del alimento primordial: el aire y por tanto de la conexión básica con la vida. Tiene dos funciones: respirar y oler (cuantitativa y cualitativa). Respirar ya sabemos lo imprescindible que es. Y oler ¿para qué? Para encontrar el camino, para discernir lo que es bueno o no para mí. Lo cual en el plano energético despierta la intuición, que es el poder más primario y definitivo del ser humano. El olfato pasa la energía a...

- El oído: sentido alerta por excelencia, no se desconecta nunca (de ahí el usar despertadores). Dos funciones: oír y escuchar (cuantitativa y cualitativa). Aspecto cuantitativo: oír, guarda un registro general de todo. Pero a través del aspecto cualitativo: la escucha interior exterior nos acercamos al poder energético de este sentido que es el del conocimiento y la comprensión. El oído pasa la energía a...

- El gusto: alojado en la boca y es el que interviene en la recepción del alimento. También dos funciones: tragar y saborear (cuantitativa y cualitativa). Cuantitativa: tragar lo que nos echen. Pero a través de la cualitativa: aprendemos a saborear y disfrutar de la vida. De esta forma se despierta el singular poder del gusto que es el de la imaginación creativa. Es imposible crear algo significativo si no se está a gusto. Desde aquí la energía pasa a la...

- La vista: es la puerta de entrada y salida de nuestra relación con el espacio y sus contenidos. Dos funciones: mirar y ver (cuantitativa y cualitativa). Esta última, es la que nos brinda el enorme poder de la visualización, o sea, ver las cosas en su contexto, con su entramado de relaciones, o sea, ver más allá. En el plano físico, como en los animales, también nos permite el poderío de marcar nuestro “territorio”. Por último, éste nos lleva energéticamente a...

- La piel (tacto): puerta de entrada y salida de nuestra conexión corporal con todo lo que nos rodea. Dos funciones: tocar y sentir (cuantitativa y cualitativa). La primera, cuantitativa. Y a través de la segunda (la cualitativa), desarrollamos el poder de la sensibilidad. Y éste es el soporte del aprendizaje físico y manifestación de nuestro mundo emocional. A través de él desarrollamos la capacidad de amar, también la de rechazar u odiar.

En definitiva, tanto en teatro como en la vida cotidiana, vivir de pleno en el presente sería algo muy sencillo: seguir la infalible guía natural de tus sentidos. Primero atiende a tu respiración, al tiempo que olfateas el camino de lo que tienes por delante, lo que despierte tu intuición. Lo segundo escucha esa intuición en todas las direcciones, aunque de entrada no la comprendas. Como dice el refrán, “la experiencia es la madre de la ciencia” no al revés. Lo tercero y súper evidente es percibir si estás a gusto o no en esa situación. Estar a gusto y sin tensiones, es condición ineludible para que se despierte la imaginación creativa. Lo cuarto, de la mano de la imaginación es permitirte visualizar/imaginar a dónde te lleva todo esto, seguirlo, empujarlo y dejarte ver más allá. Por último, lo quinto es sentir la atracción, la sensibilidad y el afecto que todo eso te despierta y abrazarlo a través de las acciones del

presente. Y así sucesivamente seguirán desencadenándose procesos sensitivos que nos conduzcan a nuevas acciones.

Hasta aquí lo más básico relacionado con los 5 sentidos principales. Existen también otros sentidos secundarios dependientes de los principales, como el de la orientación, el del equilibrio, el del habla, etc., que como es lógico aquí no podemos abarcar tanto. Pero siguiendo las pautas de funcionamiento de los principales se llega naturalmente a la comprensión de los otros. De todas formas, hoy día hay mucha bibliografía e información disponible a través de internet, por ejemplo introduciendo simplemente la palabra sensología.

Volviendo al Método de Observación, un buen trabajo de estimulación en este sentido tiene tres pasos progresivos donde es imposible saltarse el orden. Es decir, sin el adecuado trabajo del primero no se llega naturalmente al segundo y mucho menos al tercero.

1er paso) Atención mental: hablar en detalle de este primer paso requeriría mucho más que un simple sub-apartado. No solo es el inicio del proceso de observación. La atención mental es la inteligencia primordial, es la inteligencia del presente; es apertura incondicional de nuestros sentidos en la dirección que sea. Esta capacidad humana se puede gobernar al 100% con la voluntad. Si al principio cuesta manejarla es porque no se tiene hábito de entrenamiento y hace falta una férrea actitud de ejercitarla. Desde el budismo, taoísmo y otras filosofías orientales, podemos acercarnos mucho más en detalle al conocimiento de todo el poder que encierra esta herramienta humana. De hecho, una expresión budista dice “donde está tu atención allí está tu poder”. Por eso, a nivel vital conviene revisar si nuestra atención está puesta en cosas positivas o negativas. Además, la atención es sobre todo la mejor herramienta del presente. Si en este momento lo que tengo entre manos, pasa sin pena ni gloria es porque mi atención está presa negativamente del pasado, o de preocupaciones futuras. Si eso es lo que estoy sembrando, eso recogeré; porque el poder de nuestra mente así lo decreta.

Si este primer paso, está cargado de intencionalidad y de voluntad para abrir y despertar mis sentidos, entonces algo en particular de todo el espectro de observación delante de mí, comenzará a llamar más mi atención que las otras cosas; sobrevendrá así de manera natural el siguiente paso.

2º paso) Concentración: a este estado sólo se llega óptimamente como consecuencia lógica del trabajo de atención. Por lo tanto, es un estado bastante ingobernable con la voluntad. Digamos que en una proporción de un 20 a un 30% en relación con el anterior. Por otra parte, si la atención mental es apertura incondicional de los sentidos hacia un campo más o menos amplio de observación, la concentración mental es un cierre de los sentidos sobre un particular: el que acabó despertando más mi atención, y por tanto donde acabé concentrándome. Este es un dato importante a tener en cuenta, por ejemplo, cuando se trabaja con la infancia, o con gente propensa a dispersarse. No se puede pretender, por arte de birlibirloque, que la persona se concentre en algo sin previa motivación hacia ese algo. Eso es falso, no es mentalmente posible. Así que lo primero es despertar la atención. Por lo demás, cuando los dos pasos que hemos mencionado hasta ahora se han hecho correctamente, lo más normal es que casi de forma simultánea entre en funcionamiento el tercer paso.

3º paso) Percepción: este es el momento más poderoso de la observación, esta es la puerta de entrada a la conexión más productiva. Para explicarlo gráficamente, el proceso de observación es similar a lo que entra por un embudo. La parte más amplia del mismo, es la que corresponde a la apertura voluntaria e indiscriminada de la atención mental. A medida que la persona avanza en el proceso, va desembocando en el progresivo cierre sensorial que pro-

duce la concentración, el embudo es ahora más estrecho. Por último, casi simultáneamente que la persona empieza a estar concentrada, entra en juego la percepción. La parte más cerrada de este cono correspondería a por donde se “cuela” la percepción. Así pues este último paso de la observación mental es bastante más estrecho y limitado, no por incapacidad de nuestros sentidos sino por los propios condicionantes mentales que han ido forjando muchos filtros perceptivos sensoriales en nuestra trayectoria de vida. La percepción habita de pleno en dominios del subconsciente, no es controlable para nada de forma voluntaria. Sus filtros tienen a menudo fuertes anclajes que se remontan hasta la más tierna infancia. Por tanto, la percepción entra de lleno en el campo de la evocación memorística e intuitiva. Sí podemos en cambio ir tomando consciencia de nuestras percepciones a medida que trabajamos la observación.

Llegar a este punto es llegar al umbral de entrada a la comunicación y al acto creativo. Puesto que la percepción no se gobierna de forma directa por voluntad propia, si quisiéramos ampliar nuestro filtro perceptivo y sacar mejor partido al potencial de nuestros sentidos, hay que implicarse en ejercitar más la atención mental. Aquí es donde podemos despertar nuevos registros que nos lleven progresivamente a esa mayor amplitud perceptiva.

- El Método de Comunicación: a través de la percepción entramos de lleno en el acto comunicativo. Vamos a referirnos aquí a lo básico y fundamental en este tema que nos permita experimentar y avanzar en el campo de la expresión dramática. Por supuesto, hablamos siempre aquí de comunicación humana; no desde otros enfoques técnicos y/o mediáticos.

A través de ese poder evocador que se despierta con la percepción, comienzan toda una serie de sensaciones, y emociones también (consciente o inconscientemente), que generan sobre la marcha en la persona observadora respuestas orgánicas a dicha influencia. Si este proceso es realmente natural y orgánico irá tocando fondo y seguirá retroalimentándose automáticamente, aun cuando creamos ya terminado el acto comunicativo.

Si la definición más básica en teoría de la comunicación es que es el acto de emisión de una señal o mensaje y su correspondiente recepción como contrapartida, en lo referente a la comunicación humana, el círculo no se cierra en la recepción. El proceso sería:

Emisión > Recepción > Emisión

Y así sucesivamente. Si como punto de partida en el proceso de observación tiene que haber una actitud personal de apertura voluntaria, en la comunicación vemos que no es un punto de partida sino de llegada. Es un acto, un hecho: se da o no se da. Aunque, mal que nos pese siempre sucede de alguna forma, por activa o por pasiva, si bien no haya mediado la palabra y el resultado esperado no sea el deseado.

En la comunicación humana el medio es el cuerpo íntegro: lenguaje corporal y gestual, bastante sutil e incontrolable de por sí, que resume información continua con las posturas, ademanes, movimientos, etc.; además del lenguaje verbal. Tendemos a creer que la parte de mayor peso en la comunicación corresponde al habla, pero no es así. La palabra hablada sólo representa alrededor de un 30% en el total del acto comunicativo humano.

Hay muchos tipos de comunicación dependiendo del objetivo que persiga y según los sentidos que más entren en juego. También depende de si la comunicación es interior o exterior, si es verbal o no, etc. Sea del tipo que sea, no olvidemos que “el medio es el mensaje” (Marshall McLuhan). Es decir, el cómo se transmite el mensaje condiciona su finalidad misma. De todas formas, cualquier tipo de comunicación humana siempre será una concatenación de

actos significativos, aunque el último de ellos venga representado por el silencio. De tal forma que si se reanuda el contacto en otro momento, ese silencio último será puesto sobre el tapete como el punto de partida de las próximas acciones comunicativas.

Aspectos condicionantes en la comunicación humana son:

-Actitud hacia la comunicación: negativa o positiva. De entrada la actitud en un sentido u otro, marcará la calidad y hacia donde se derivarán las manifestaciones comunicativas con sus posibles repercusiones.

-Aptitudes para la comunicación (habilidades): éstas pueden ser:

- a) innatas: como su nombre indica, contempla las de personalidad y tienen que ver con la natural predisposición o no, a la comunicación, a las relaciones sociales, etc.
- b) adquiridas: a través de la familia, de la educación y la formación, también a través de las “escuelas paralelas” de la vida. Influyen decisivamente en el devenir del acto comunicativo.

-Códigos y referentes comunes: parte del éxito del acto de comunicar depende también de compartir códigos y referentes culturales comunes, como pueden ser el idioma, las normas y costumbres sociales, etc.

• La Imaginación. Una vez establecida la comunicación y simultáneamente a ésta entra de lleno en juego el tercer elemento del Método Naturalista: la capacidad imaginativa. Ésta tiene que ver directamente con lo que va surgiendo del acto comunicativo en lo que de creación y diferenciación aporta cada individuo con sus respuestas ante los estímulos que tenga delante. Si bien en la vida cotidiana dentro de los códigos comunes de comunicación hay cantidad de lugares comunes, tópicos, montañas de réplicas y conductas estereotipadas, de los que habitualmente echamos mano, sabemos muy bien que ante idénticos estímulos, las respuestas pueden ser muy diversas según cada persona. Lo fundamental en todo caso, es que nuestras respuestas sean elegidas de forma consciente; no las típicas que nos esperamos y cargadas de clichés. Aunque, como diríamos en teatro, si “así lo exige el guión”, no habría inconveniente en seguir las reglas del juego. Por lo demás, lo deseable es entrenarse en dar respuestas orgánicas, personales y vivamente sentidas (individual o grupalmente). Esto es trabajar sacando partido a nuestro propio potencial imaginativo.

Pues bien, una vez despertada la chispa imaginativa entra también en juego ipso facto nuestro archivo de imágenes mentales, o sea, nuestras memorias; lo que en teatro conocemos como memoria emotiva y memoria sensitiva, poniendo en relación los dos elementos básicos del acto imaginativo, a saber:

-Lo intuitivo o instintivo: capacidad de conexión y captación inmediata de la realidad (función del hemisferio cerebral derecho).

-Lo racional: capacidad lógica de poner en relación entre sí todo lo captado, conectándolo con el pasado y/o proyectándolo al futuro (función del hemisferio cerebral izquierdo).

El trabajo imaginativo es una tarea que implica a nuestros dos hemisferios cerebrales, movilizándolos nuestras memorias. Tiene un carácter evocador de los recuerdos almacenados en ellas, además de traducirlos a la conexión con el presente. En este sentido, hay que tener en cuenta las posibles limitaciones que las características de la memoria pueden presentar dependiendo de cada quien. Características que pueden resumirse en 3:

- Poder: es lo que solemos decir como “tener mucha o poca memoria”.
- Firmeza: es la capacidad de la memoria de ahondar, tocar fondo, en la conexión con su

realidad. Ejemplo: alguien que se mantiene con entereza ante la muerte de un ser querido y pasados 3 ó 4 días se derrumba.

- Calidad selectiva: capacidad de quedarse más con un tipo de detalles que con otros. Ejemplo: alguien que en una catástrofe recuerda más todo lo sucedido con “pelos y señales” y otra persona en la misma situación recuerda más cómo se sintió.

Trabajar con la imaginación es hacerlo tanto con la memoria consciente como con la subconsciente. Por eso si se quiere ahondar en ella hay que tratar de acceder de forma indirecta, suave y progresiva. Eso sí, en este terreno la labor puede ser caótica. Por eso hay que entrar de puntillas. Por último, desarrollar una buena capacidad imaginativa es algo que hay que aprender a hacer con lógica y coherencia. Si se apoya en estas coordenadas, se puede ir propiciando la identificación entre lo captado (o imaginado) y su realización, algo básico para que esa imaginación sea productiva. Si se orienta el ingenio hacia factores puramente instintivos y premeditados, puede ocurrir que no se obtenga una identificación con lo creado y no sea tan fructífero. Es importante una buena capacidad imaginativa pero más relevante es saber gobernarla conscientemente para que sea fecunda. La imaginación pura (o inspiración) cuando se da suele ser de forma inmediata, pero no es lo que más abunda. Como solemos decir en teatro, en relación al trabajo actoral: “éste es 10% inspiración y 90% transpiración”.

Un juego básico y estupendo, en este sentido, es confeccionar varias listas: una de objetos, otra de personajes estereotípicos, por ejemplo. Elegir aleatoriamente 3 ó 4 elementos de la lista de objetos y ponerlos en relación con distintos personajes alternativamente buscando todas las posibles relaciones que puedan darse entre ambas listas, con el objetivo de componer pequeñas historias. Cada uno de esos elementos tiene su protagonismo central y debe estar tan intrínsecamente relacionado con el resto, que esa historia en concreto no pueda darse sin alguno de ellos. En el trabajo actoral cada invención plenamente consolidada tiene que estar bien integrada y saber responder a todo tipo de preguntas.

- Acciones físicas: llegamos al último elemento del método de Stanislavsky, principio y fin del trabajo actoral. Esa este elemento, despertado mediante la estimulación del trabajo con los elementos anteriores, al que se desemboca de forma natural y orgánica. La acción física desde un punto de vista teatral, se refiere a todo lo que corporal y materialmente se hace y sucede en escena. O por exclusión, digamos que es todo lo que no es acción verbal. No es lo que se dice, sino lo que se hace, sea de forma activa o pasiva.

Ya en el capítulo dedicado a la acción humana hemos argumentado suficientemente lo que entendemos por acción. Para redundar un poquito más en la importancia de este elemento, baste recordar que da nombre a las personas que hacen posible el hecho teatral: actores y actrices.

En otro orden de cosas, y como hemos matizado en otros momentos de este libro, la acción es fundamentalmente connotativa del presente. El término subraya el carácter de actual que cada acción encierra. De hecho, palabras como actual y actualidad, vienen de acción. Ésta tiene como soportes físicos de materialización el tiempo y el espacio vigentes. Refiriéndonos al pasado hablamos más bien de actos realizados, o hechos consumados, y con respecto al futuro hablaríamos pues de acciones venideras. En este caso, no hay un vocablo específico derivado de acción que sea connotativo de futuro. El único terreno real de la acción es el presente.

El peso y valor específico de la acción viene dado en todo momento por los dos elementos integrantes de la acción y que, en última instancia, hacen posible su materialización. Estos elementos son: objetivo y fundamento. Es tan radicalmente así, que equivale a decir que no

existe en la vida humana (consciente o no) ninguna acción inocente. Todas ellas, por insignificantes que sean, tienen una razón de ser: un fundamento. Además de un objetivo que alcanzar, como es lógico. Si nuestras acciones carecieran de alguno o de ambos elementos posiblemente necesitaríamos algún tipo de ayuda neurológica. Es más, cuando una acción no tiene un sólido fundamento interior, no se puede retener el poder de la atención mental para que siga generando concentración, percepción y todos los estímulos necesarios que inciten a actuar. En teatro no puede haber acción alguna encaminada directamente a despertar una emoción o un sentimiento. Todo tiene que hacerse por algo real, no por un simulacro que me conduzca a “poses” emocionales llenas de falsas relaciones. El buen teatro combate los simulacros.

En cuanto a la actitud o predisposición que requiere el implicarse en la acción eficazmente, ésta ha de ser la de asumir de cara a la misma un planteamiento positivo. Éste moviliza a actuar, mientras que uno negativo, frena o paraliza. Ejemplo: a la hora de actuar no es lo mismo decir “no quiero sentir calor”, planteamiento negativo que no invita a ninguna acción física, que “voy a abrir la ventana porque hace calor”, planteamiento positivo que moviliza a actuar. Siempre hay que buscar la motivación positiva que inicia todo movimiento y genera energía.

El telón de fondo de las acciones físicas eficaces lo constituyen estas dos coordenadas:

- a) El ritmo (movimiento pulsante de la acción).
- b) El tono, o función tonal (uso sonoro y vocal en el sentido emocional, integrado en la acción)

No vamos a abundar de nuevo sobre ellos, pues ya nos hemos referido a ambos en el apartado relacionado con la Expresión Corporal. Siendo el cuerpo nuestra herramienta de trabajo actoral es lógico que hayan muchísimas cosas en común aunque con distintos enfoques del tema.

Por último, el dato más apasionante a tener en cuenta en relación con las acciones físicas humanas es el que se refiere a los condicionantes de la acción. Cuando en un espectáculo teatral se retratan bien estos condicionantes el éxito está servido en bandeja. Las cosas como las pensamos se nos aparecen de una determinada manera, pero cómo llegan a ser en el terreno de la acción es algo bien distinto la gran mayoría de las veces. En la práctica lo que entendemos por realidad es ese espacio donde se cuece o se fragua todo. Es lógico que el bombardeo de condicionantes sobre nuestras acciones sea de lo más numeroso y a menudo insospechado, pero sobre el que hemos aprendido a lo largo de la vida las necesarias estrategias para salir de forma airosa y con el poderío bien alto, en la mayoría de las ocasiones.

Los condicionantes de las acciones se pueden aglutinar en dos tipos:

- 1) Externos: todos aquellos que ubicaríamos fuera de la persona que realiza la acción, por ejemplo: el día, la hora, la temperatura, el espacio y su configuración, el ambiente, el grupo (cuantitativa y cualitativamente), la tarea a cumplir, etc.
- 2) Internos: se refieren a los que emanan de la propia persona, por ejemplo: estado de ánimo del momento, actitud hacia la acción, manera de ver la vida y las cosas, creencias, experiencia de vida, educación y cultura, habilidades sociales y personales, etc.

Pues bien, la suma de ambos tipos de condicionantes que confluyen en el momento de la

acción, ponen en marcha un mecanismo de alerta conductual en la persona que despierta su capacidad de accionar adaptándose al presente. De esta suerte, es posible actuar resolviendo las situaciones que se crucen de la forma más exitosa posible. Este es un mecanismo automático de poder. Funciona sobre todo en un plano inconsciente. La inmensa mayoría de las personas no son conscientes de él, o al menos no en todo el amplio significado que conlleva. Gracias a Keith Johnstone, gran teórico inglés y director de teatro, conocemos mejor los entresijos de este mecanismo que él ha bautizado con el nombre de status. Evidentemente, en teatro, este término no tiene el mismo uso ni las mismas connotaciones que suele tener desde un punto de vista social y económico. En teatro se entiende por status algo que la persona “hace”, no como en sociología o economía, que sería la pertenencia a un determinado grupo social y/o económico.

Según K. Johnstone, al hablar de status “realmente debería hablar de dominio y sumisión, pero crearía resistencias. Los alumnos (as) que accedieran a subir o bajar su status, podrían poner objeciones si les pidiera que ‘dominen’ o ‘se sometan’. Me parece que ‘status’ es un término útil, siempre que quede clara la diferencia que hay entre el status al cual se pertenece y el status que se desempeña.”

Cuando se trabaja la acción matizándola desde este enfoque, “descubrimos que las personas pueden representar un status estando convencidas que están desempeñando el opuesto” (Johnstone). De hecho, a lo largo de nuestra vida, desde la más tierna infancia, nos hemos acostumbrado a funcionar en el status de defensa y de poder efectivo en el que aprendimos a manejarnos mejor para conseguir lo que queríamos. Esto es así hasta el punto que nos podemos sentir en indefensión en otros registros no experimentados. Sin embargo, sea cual sea el status con el cual me identifico y en el que me manifiesto habitualmente, conviene tener presente que es un mecanismo de poder y de defensa y que generalmente funciona bien, o muy bien.

¿Cómo podríamos precisar mejor lo que es status? Keith Johnstone define el juego del status que desempeñamos en cada momento como “las transacciones ocultas”. O sea, aparentemente serían “las motivaciones más débiles posibles” que esgrimimos para conseguir nuestros objetivos y dejar bien el telón de fondo de nuestra imagen. Cuando aprendemos a observar a las personas y comprendemos el juego vemos “que cada inflexión y movimiento implica un status y que ninguna acción es casual o realmente ‘sin un motivo’.” Esto cuesta mucho entenderlo, ya “que las personas ‘normales’ están inhibidas para percatarse de que ninguna acción, sonido o movimiento tiene un propósito inocente”. El status se representa siempre, en cualquier momento y delante de lo que sea, tanto personas, como objetos, espacios, etc. Nuestros mecanismos de poder y dominación están siempre bastante despiertos, aun cuando dormimos, y aunque lo hagamos inconscientemente. Somos muy sensibles a la ley física del balancín, de tal manera que es imposible ser neutral: “si tú subes, yo bajo”, o viceversa. Es la ley de compensación energética: el yin y el yang.

¿Qué tipos de status hay? Siguiendo a K. Johnstone, aunque las matizaciones intermedias de representación pueden ser casi infinitas, diremos que existen 3 tipos de status:

- Status alto, franja de conductas en la que se mueven las personas que manifiestan su poder personal y/o autoridad de forma abierta y directa, sin aparente ocultamiento.
- Status bajo, franja en la que, por el contrario, se mueven las personas aparentemente sumisas y faltas de autoridad, que se conducen con estrategias ocultas para conseguir sus objetivos.
- Experto/a en status, franja en la estarían las más bien pocas personas que saben manejarlo convenientemente, subiéndolo o bajándolo, según sus circunstancias de vida.

Si aprendemos a observar bien el status de las personas, nos daremos perfecta cuenta que en este mecanismo de poder el patrón de dominación se establece rápidamente con la mirada. Nuestra forma de mirar marca en todo momento nuestro manejo del status. Sucede igual con los animales: el patrón de contactos visuales entre ellos es el que establece la relación de dominio/ sumisión. Por ejemplo, es frecuente que una mirada fija se interprete como un acto agresivo. De ahí que mirar fijamente a los gorilas, por ejemplo, pueda revestir peligro. Ahora bien, si observamos interrumpiendo y desviando la mirada para volver a ojear unos cortos instantes es muy probable que los osos polares, por ejemplo, nos vean como “comida”.

Vemos que la acción no solo es el último paso en el proceso psico-físico de estimulación cara a actuar, es además el único momento donde se da todo en nuestra vida; donde sentimos, aprendemos, conocemos, crecemos, etc. Se convierte pues en la síntesis de toda la vivencia personal y a su vez en el caldo de cultivo del que se generan los sucesivos procesos vitales. Por ello, recalcamos que es necesario que la persona al frente del grupo de trabajo haga lo posible porque los/as participantes desemboquen de forma natural y lógica en la acción, donde llegarían a descubrir y sentir el mejor motivo de satisfacción personal y colectiva.

2.3 En Improvisación

Aquí llegamos, por así decirlo, a la parte más escénica de todo el trabajo teatral. Como todo, su elaboración y desarrollo debe estar en función del grupo. A lo mejor interesa más según qué grupo hacer hincapié en el aspecto lúdico de la improvisación que en el perfeccionista, o academicista, por ejemplo. Aquí el objetivo es básicamente práctico y experimental: se trata de ver si todo el material acumulado durante una sesión, por ejemplo, puede dar de sí para utilizarlo al final en la construcción improvisada de pequeñas escenas o situaciones dramáticas, ya sea sirviéndonos o no de algún texto.

Como punto de partida, hay que tener bien claro una premisa: “improvisar no se improvisa”. Si queremos tener una buena capacidad de improvisación en lo que quiera que sea, no sólo en teatro, tenemos que ser cada vez más conscientes de cómo funcionamos y conocernos mejor, para darnos cuenta de que nada de lo que hacemos en cada instante es plenamente espontáneo e inocente. Detrás del más mínimo acto se encuentra en movimiento toda la intencionalidad del proceso psico-físico del que hemos venido hablando en los apartados anteriores.

¿Qué interesa tener en cuenta en la improvisación? Interesa sobre todo el entrenamiento. Generar la habilidad de poder desembocar en acciones de forma cada vez más espontáneas y por lo tanto más audaces, novedosas y satisfactorias.

Los pilares básicos de entrenamiento sobre los que se asienta una buena capacidad de improvisación son:

- Capacidad de respuesta espontánea
- Manejo del status y habilidad interpretativa (ver apartado anterior sobre Expresión Dramática)
- Habilidad narrativa (ver más adelante el apartado dedicado a Habilidades Narrativas)

Tipos de improvisación: teatralmente, decimos que improvisar es jugar a crear escenas dramáticas sin la presencia de texto alguno, o usándolo como pretexto. Existen 3 tipos:

- Libre
- Semidirigida
- Dirigida

Libres, como su nombre indica, no tiene ningún tipo de limitaciones ni condicionantes, ni en cuanto a temática, situaciones, personajes, etc. Como punto de partida, a lo sumo, puede haber alguna sugerencia. Las limitaciones en este caso vendrán dadas por el espacio, el tiempo, los medios disponibles y las personas participantes. De cualquier manera, no es conveniente realizar este tipo de improvisación con gente muy principiante. Generaría mucha tensión innecesaria. Las improvisaciones dirigidas y semidirigidas son las más idóneas con estos grupos.

Las dirigidas, por ejemplo, son las más usadas en los primeros tiempos de montajes escénicos cuando se trabaja con textos. Las semidirigidas suelen ser las más generalizadas en los talleres formativos, o en las veladas, o competiciones de improvisación. En éstas, lo habitual es usar tarjetas de diferentes contenidos: con frases, temas, personajes, situaciones, etc., que sirvan de punto de partida y de objetivo para generar una improvisación.

Por último, refiriéndonos más a la técnica, los requisitos básicos para un trabajo productivo en improvisación espontánea son:

1º) Actitud positiva: siguiendo a K. Johnstone, a la hora de salir a improvisar solo caben dos actitudes: positiva (aceptación de lo que surja), o negativa (bloqueo de las ofertas que nos lleguen). Si queremos que la improvisación tenga futuro, la actitud ha de ser positiva: aceptación de la oferta. Esto se traduce en dos maneras de aceptación: o bien cooperando con lo que se nos plantea, o bien aprovechando dicha oferta para crear un conflicto. Lo que sí queda claro es que la actitud negativa, o sea, bloquear, no entraña nunca futuro y se generan improvisaciones aburridísimas.

2º) Entrenamiento continuo: en 5 aspectos integrantes de las “impro”:

- En una buena capacidad de respuesta espontánea
- En un buen manejo del “status” (muy importante, expuesto en el apartado anterior dentro del tema de la Expresión Dramática)
- En creación de personajes, tomando como punto de partida, por ejemplo, estereotipos para acceder de forma más rápida. Se trata de un entrenamiento con todo lo que ello entraña, aunque reviste cierto matiz de informal por ser improvisación. Hay que entrenarse progresiva y adecuadamente en matizar los personajes que tratemos de jugar, tanto desde el punto de vista interpretativo, como del de la caracterización (existe abundante bibliografía de ayuda al respecto).
- En situaciones creíbles de la vida. Aquí no sólo hay que entrenarse en recrear circunstancias de vida, sino también en aprender a utilizar lo más hábilmente posible los recursos de los que se disponga, por pocos que sean, para recrear la situación que se desee. En este caso, es conveniente el uso de objetos reales, no imitarla manipulación de objetos inexistentes, como si hiciéramos mimo. Si no se conocen técnicas muy básicas en mimo y pantomima mejor no hacer como si, porque se “ensucian” mucho las improvisaciones y acabamos sin entender lo que se quiere transmitir. Cuando nos ayudamos con objetos reales, aunque no sean exactamente los que necesitamos, al público le es más fácil ver o intuir en que estamos convirtiendo dicho objeto (existe también mucha bibliografía de ayuda en este sentido).

• En habilidades narrativas. Seguro que quienes lean este libro conocerán la tan traída y llevada trinidad, de la estructura básica narrativa: planteamiento, meollo y desenlace, o dicho con otras palabras, principio, desarrollo y fin. Esta estructura es igual para todo lo que queramos expresar en nuestra Cultura. Es la manera tradicional que tenemos de contar, o relatar algo. Sin embargo, al margen de tener esta estructura básica de fondo, el entrenamiento al que nos referimos aquí se basa en el desarrollo de 3 capacidades narrativas:

1º Capacidad de asociar libremente.

2º Capacidad de interrumpir rutinas.

3º Capacidad de reincorporar (reciclar) lo que va saliendo.

Cuando se improvisa espontáneamente la atención tiene que estar libre, no puede estar presa del contenido de lo que vaya a salir. Hay que aceptar, de alguna manera, que al improvisarse revelará algo de lo más íntimo de la persona que lo hace por algún lado. Ya solo el salir a improvisar significa una actitud de apertura a entrar en el juego y a abandonar algunas de nuestras defensas y corazas. “Sólo cuando decidimos ‘ignorar’ el supuesto contenido de lo que voy a hacer, es posible comprender lo que es exactamente una narración, porque podemos concentrarnos en la estructura” (K. Johnstone). Concentrarse en la actitud hacia el “cómo” más que en el “qué”.

El cómo es lo más importante y viene marcado por el entrenamiento y desarrollo de las tres capacidades citadas más arriba. Éstas no siguen necesariamente un orden progresivo, como la estructura habitual de narración. Aunque por lógica dónde más puede que empleemos la asociación libre de elementos sea en la parte del planteamiento; la interrupción de rutinas (v. gr.: poner a los personajes en acciones y situaciones distintas de lo que se esperaría que hicieran) se use más en la parte central, del meollo que es donde se manifiesta el conflicto; y la reincorporación de los elementos que han ido saliendo, pueda estar más ligado al desenlace, o cierre de la improvisación, relato, etc.

Un buen entrenamiento ayuda a percibir cuál es la buena dosificación de cada una de esas habilidades en lo que estemos transmitiendo; lo que permitirá a su vez, mantener despierto el interés del público. Por eso, lo bueno de una improvisación es aprender a “balancearla” continuamente. De entrada permitirse asociar libre y espontáneamente los elementos que se vayan dando en el planteamiento, sabiendo que cuantas más rutinas de esos componentes seamos capaces de interrumpir, más interés y excitación vamos a despertar en el público. Por ejemplo, un astronauta que actúa de médico en una situación de emergencia siguiendo su intuición. Y finalmente, todo lo que vaya saliendo no puede quedar en saco roto: tenemos que reincorporarlo en otro momento como poco, más o menos cerca del final. Con frecuencia, el público aplaude cuando se reintroduce material anterior. Posiblemente no sepan con exactitud por qué aplauden, pero sí saben que la reincorporación les causa sorpresa y placer.

De estos 5 puntos de entrenamiento hay que hacer hincapié en los 3 primeros que son los más básicos, sobre todo en el caso de principiantes. Este entrenamiento, al margen de los beneficios que proporciona a la propia vida, ha de tener una cierta continuidad si se quiere mantener en forma la capacidad de improvisar (como en los deportes). Los dos últimos puntos son igualmente importantes, pero son más teatrales por así decirlo. Se cuidan más del aspecto formal, pero no dejan de ser por ello igualmente muy beneficiosos también para la propia vida. De hecho muchos grupos de terapia psicodramática se basan sobre todo en estos dos aspectos: roles y situaciones.

Para todos estos entrenamientos, existen muy buenos libros de consulta; con baterías de

ejercicios en calentamiento espontáneo, por ejemplo, en el manejo del status, en la creación de personajes-con sus historizaciones y sus caracterizaciones físicas-, etc. Al final de este libro incluyo un listado de bibliografía (y me quedo corta) que espero, pueda resultar útil para cada caso planteado; al margen de que pueda no “comulgar” plenamente con todos los contenidos de los mismos...

3º) Condiciones estructurales globales:

• Tiempo de improvisación: por lógica, es siempre limitado y engloba varios aspectos. Por ejemplo, el tiempo requerido para una incipiente preparación previa a la impro. En las competiciones de improvisación lo habitual es medio minuto, o como mucho un minuto de preparación antes de actuar. Luego, está el que se refiere a la duración de la impro. Éste en caso de competiciones suele estar en unos cinco minutos aproximadamente; en ellos se tienen que dar las tres partes diferenciadas de lo que se quiere contar: planteamiento, meollo y desenlace final. Por otra parte, está el tiempo en cuanto a ritmo. Cinco minutos a un buen ritmo dicen mucho, se densifica. Mientras que cinco minutos de ritmo monótono, lento y cansino, donde todo se confunde, pueden dar la sensación de largas horas de aburrimiento.

• Espacio: como el anterior, también es limitado aunque se esté al aire libre o en la calle. Es el soporte vital de la acción. Del hábil manejo de éste dependerá muchísimo lo que se quiera transmitir. Aquí hay que tener en cuenta las diferentes categorías espaciales, por ejemplo, si se presentan distintos niveles de altura. No se tiene la misma lectura de lo que hacemos si nos ubicamos actuando en un nivel bajo, a ras de suelo, que en uno medio, o alto. Por otra parte, también cuenta en la lectura los movimientos y paradas en el espacio, el sentarse y levantarse, el no taparse, las dispersiones grupales o concentraciones excesivas, los objetos o mobiliario que se usen, etc. todo esto tiene que tender a buscar la compensación y el equilibrio en lo que estemos haciendo. Hay que desarrollar una gran sensibilidad consciente hacia el uso del espacio. Toda esta percepción, como es obvio, sólo la da el entrenamiento, la observación y el estudio.

• Energía: marca la fuerza y la intensidad en todo lo que hagamos. Contribuye a crear el “clima” de la impro. A nivel personal, esto viene dado por un estado de atención de máxima alerta, de estar presentes. La energía que destinemos a lo que estemos haciendo hablará en unos momentos de fuerza puramente física, por ejemplo, o en otros por el contrario, de gran intensidad psíquica.

2.4 Otras formas teatrales

No puedo por menos, como poco, hacer mención aquí a otras formas escénicas muy cercanas y emparentadas desde muy antiguo con las raíces mismas del Teatro como son el Teatro Juglar, más conocido hoy día como Cuentacuentos, y el Clown. El primero desde el compartir de tantas realidades y recuerdos guardados en los pliegues de nuestras memorias. Como dice Virginia Imaz, una gran maestra de la narración oral: “Contar tiene que ser algo que podamos hacer a la antigua, de forma cercana, familiar... Es contar para contarme, sin afectación, pero dejándose ser y manifestar.” Y el segundo registro: el Clown, desde donde despertar ese “alter ego”, “navegante de las emociones”, como le llama Jesús Jara, a través de la “aceptación y manifestación de la inocencia más transgresora, abierta y políticamente incorrecta”. Son registros estos muy en sintonía con las tendencias que actualmente se demandan cada vez más de un teatro directo y sin artificios; cercano y divertido; que sirva de “espejo” al alma humana y nos ayude a desdramatizar tanta historia importante con la que nos deja-

mos bombardear cada día. Estas formas teatrales son realmente un boom en la actualidad y merecen un tratamiento específico que aquí no podemos dar, pero sobre el que hay también abundante información disponible.

II. LA OBRA DRAMÁTICA: CLAVES EN EL PROCESO DEL MONTAJE ESCÉNICO

Embarcarse en la aventura de montar una obra de teatro a partir de un texto ysi queremos llegar a buen puerto, incluso haciendo algo de creación colectiva, o utilizando un texto como pretexto, requiere de método y herramientas. En este sentido, y sin pretender ser exhaustiva, el esquema del proceso sería el siguiente:

1. Análisis dramático completo de la obra.

Lo cual comprende:

- Título
- Autor/a
- Edición
- Género (comedia, tragedia, etc.)
- Forma o estructura narrativa: actos, escenas. Escritura: en prosa o en verso. Tipo de lenguaje: coloquial, culto, literario, etc.
- Argumento: relata de qué trata la obra, constituye la trama de la acción central mediante los hechos presentados.
- Tema o asunto: idea germen a partir de la cual el autor o autora ha escrito la obra. Es el pensamiento fundamental que la subyace. Debe poder expresarse en una, dos, o a lo sumo tres palabras (artículo, sustantivo y adjetivo). Si la explicación es más larga puede estar confundiendo con el argumento.
- Intención de la obra: moralizante, humorística, satírica, didáctica, etc.
- Personajes (enumerarlos por orden): protagonistas, antagonistas, principales y secundarios.
- Valoración documental: ubicación espacial (ciudad, pueblo), ubicación temporal (época); ubicación de índole social: clases, jerarquías, etc., ubicación de índole costumbrista: usos, vestimentas, modos de vida, etc.
- Momento histórico social que retrata la obra.
- Valoración personal: si gustó o no, ¿por qué? ¿qué mensaje deja la obra? ¿estás o no de acuerdo? ¿por qué? ¿qué personajes te interesan más o menos? ¿por qué?... etc.

2. Análisis técnico (trabajo de Dirección)

“Grosso modo” como punto de partida, la dirección escénica, debe plantearse dos objetivos globales muy importantes: 1) qué se pretende comunicar con la obra, y 2) cómo lo va a conseguir. En base a estas dos premisas, el trabajo de dirección debe integrar dos procesos paralelos: uno de selección y otro de ordenación, en relación a los cuales se irá construyendo el plan de trabajo concreto con:

- Actores y actrices.
- La puesta en escena. Implica la agenda organizativa de principio a fin (improvisaciones, ensayos, escenografía, vestuarios, luces, sonidos, etc.).
- La elección y adecuación de medios materiales para realizar el montaje.
- La adecuada conexión exterior con quienes se encarguen de la posible producción y gestión en caso comercializar el espectáculo.

3. Trabajo actoral. Se realiza en torno a dos núcleos principales:

- Trabajo de mesa. Que abarca en líneas generales:

- a) Análisis dramático de la obra (según se plantea en el punto 1 de este capítulo)
- b) Análisis y determinación de 5 puntos, a saber: división de la obra en unidades, determinación de objetivos(según las unidades); de las acciones principales y secundarias(según los objetivos); del objetivo general de la obra (súperobjetivo), de la línea de los personajes.

- Trabajo actoral propiamente dicho, a dos niveles:

- a) Interpretación: tarea escénica de ensayos en primer lugar, en base a improvisaciones tendentes a crear y a consolidar los personajes. En un segundo momento y ya sobre el texto, improvisaciones para poner a prueba a los personajes en las distintas escenas. Para este trabajo se emplea el Método de las Acciones Físicas (de Stanislavsky), según se ha ido explicando en capítulos anteriores.
- b) Caracterización. Contempla básicamente los siguientes puntos:
 - Historización del personaje (supuesta historia y experiencia de vida)
 - Edad
 - Presencia física y vestimenta
 - Temperamento y actitud ante la vida
 - Determinar el mínimo (o máximo) común denominador del personaje con la persona que lo interpreta.

En base a lo anterior y sobre todo relacionado con el apartado de interpretación, los pasos a seguir en el proceso de creación y consolidación de la línea del personaje partiendo de un texto, serían:

1º Lectura analítica de la obra (como se ha descrito en el punto 1).

2º Dividir el texto en UNIDADES (concepto que se explica en un ANEXO a continuación de este apartado)

3º Fijar los OBJETIVOS de las acciones para cada personaje dentro de cada UNIDAD. Así, una tras otra, con sus objetivos, se construye LA LÍNEA DEL PERSONAJE y en coordinación con el trabajo de todo el equipo esto conduce de forma ordenada al objetivo general de la obra, o sea al SUPEROBJETIVO.

4º ACCIONES FÍSICAS progresivas. Se fijan a partir de las unidades con sus objetivos, según el texto. Así se va obteniendo el diseño de las acciones a realizar por cada personaje, con su motivación de ser:

- Qué hago
- Por qué lo hago
- Para qué
- Cómo lo hago
- Dónde
- Con quién, etc.

5º Después de la determinación de las ACCIONES FÍSICAS progresivas ahora toca echar mano del trabajo relacionado con la MEMORIA EMOTIVA Y SENSITIVA: analizar la calidad de las emociones y sensaciones que debiera expresar el personaje orgánicamente. A través de las opor-

tunas improvisaciones que lo ponen a prueba sobre acciones ya predeterminadas, llegaremos de forma natural a la expresión de...

6º SENTIMIENTOS, EMOCIONES Y ACCIONES SUBCONSCIENTES. No nos cansamos de insistir que las manifestaciones emocionales del personaje deben ser orgánicas y automáticas. Estos estados deben surgir por sí solos, sin realizar ningún tipo de esfuerzo, ni de trabajo del tipo de actuar “haciendo como si...”. Cuando toda la labor previa del proceso psico-físico que comienza en la observación atenta, ha sido la adecuada de principio a fin, indiscutiblemente ha de conducir de forma natural a este momento artístico de excelente inspiración, como es una actuación emocionalmente espontánea. Todo lo cual además seguirá encadenándose por sí solo y nos llevará a...

7º Más acciones físicas progresivas que originan a su vez...

8º Más emociones, sentimientos y acciones subconscientes.

III. ANEXO EXPLICATIVO DE CONCEPTOS.

UNIDADES: una unidad es una parte de una obra dramática con sentido en sí misma (al margen del resto) que nos dice lo que el personaje, o personajes, están haciendo en un momento determinado. La unidad tiene un principio: cuando el personaje en cuestión comienza a realizar la acción que le da sentido a ese trozo de texto. Posee también una duración, a saber: mientras desarrolla lo que hace; y un final: cuando termina, o algo o alguien, cambia o altera su acción. Aquí sería el inicio de otra nueva unidad.

Trabajar una obra sin “trocearla” previamente es como tratar de comerse un pollo entero, sin separarlo en partes (muslos, pechuga, etc.) y aun así una vez troceado, todavía hay que seguir reduciéndolo a bocados más pequeños para llevárselo a la boca. Incluso dentro de ella, hay que masticarlo bien y no tragarse el bocado entero. Sirva esto de ejemplo metafórico para saber cómo hay que conducirse con una obra teatral. Cuando se cogen trozos demasiado grandes, se corre el riesgo de “asfixiar” la interpretación, por una parte, y de ser superficiales por la otra. Así nos por las ramas, exagerando y haciendo las cosas de forma efectista, de la peor manera posible, imitativamente, con falsedad y sobreactuación, sin el menor sentido de la verdad escénica del personaje. Tampoco conviene un troceado muy exhaustivo, porque también puede perderse visión de contexto y de direccionalidad de la obra. En realidad, el equilibrio en este trabajo va de la mano con la determinación clara de las ACCIONES PRINCIPALES, que suelen venir marcadas por el trabajo de dirección y a menudo coinciden con las unidades, y luego las ACCIONES SECUNDARIAS (trabajo actoral propiamente dicho).

OBJETIVOS: dividir una obra en unidades, tiene este principal propósito: encontrar los objetivos creativos que ayuden a actores y actrices a realizar su papel. El objetivo se encuentra en el “corazón” de cada unidad. Es la parte orgánica sin la cual ésta no funcionaría y al mismo tiempo es su razón de ser. Elegir bien cuáles son las metas de las acciones (por lo menos las principales) nos enseña a reconocer los objetivos correctos, los que entrañan calidad, y así evitar lo inútil. Fijarse en aquellos que pueden atraer emociones naturales y orgánicas y con los que se pueden crear relaciones verdaderas. La mejor manera de definirlos es preguntarse por lo que pueda entrañar la realización de la unidad desde el punto de vista del personaje. A saber:

- qué necesita, desea, o quiere conseguir el personaje(objetivo propiamente dicho)

- por qué (fundamento, razón)

Estas preguntas principales llevan a desencadenar otras circunstanciales que ayudarán a perfilar matices de actuación. Las respuestas a las inquietudes deben sobre todo atraer, movilizar, excitar, en definitiva, lanzarnos a la acción.

SUPEROBJETIVO: determinado el tema de una obra, conviene definir el superobjetivo. Si los objetivos de las unidades determinan qué se quiere conseguir y por qué en cada trozo, la concatenación sucesiva de éstos, ayudará a determinar a su vez cómo el autor/a de la obra consigue desarrollar el tema a través de una acción global unificadora que encarne de pleno el conflicto dramático. Esto es lo que se conoce como SUPEROBJETIVO y debe ser la guía constante de los actores y las actrices. Es el que manifiesta la fuerza unitaria de la representación.

Con un ejemplo tal vez quede más claro. Tomemos la obra Romeo y Julieta (de William Shakespeare) para determinar el tema y el superobjetivo de la misma. El tema podría expresarse como “el amor vence al odio”. En la escena final, que a menudo suele ser donde, quien la escribe, revela lo que ha querido conseguir con la obra, encontramos que gracias al gran amor entre Romeo y Julieta, el odio entre sus familias ha cesado con lo cual vivirán en paz. El superobjetivo, por su parte, podría expresarse con la acción unificadora de: “vencer todos los obstáculos en el camino del amor”. Esta sería pues la gran acción guía que debe conducir al elenco actoral y a la dirección, a través del montaje escénico.

No tocamos aquí otros conceptos que ya hemos argumentado a lo largo de este libro. Los mencionados en este esquema referidos al Método Naturalista, pueden encontrarse en el apartado de la Expresión Dramática de este mismo capítulo.

CONCLUSIÓN

Hacia un teatro comunitario.

El drama es patrimonio de cada ser humano y el teatro es la privilegiada manifestación artística que muestra esa necesidad de exteriorización que conlleva el drama humano. Nuestros dramas personales nos traen y nos llevan, gobiernan nuestras vidas. Si además, los ubicamos en medio de nuestra sociedad actual, podemos convertirnos fácilmente en personas ansiosas, neuróticas, aisladas (en medio de multitudes), por muchos aparatos multimedia que tengamos y manejemos.

Capacidad de dramatizar tenemos, valga la expresión, “por un tubo” y motivos para quejarnos otro tanto, ¡cómo no! En nuestras supuestas sociedades democráticas, esa necesidad de exteriorización se ha convertido en “libertad de expresión”, pero no en “libertad de acción”. Ya vimos, en el capítulo de la acción, como esta básica necesidad humana está casi perfectamente delimitada y codificada a través de la socialización, con sus premios y castigos, aprobaciones y rechazos. De esta suerte, la sociedad se asegura que desconozcamos el “secreto” del increíble poder que la acción tiene. Hasta tal punto esto es así, que llegar a tomar las riendas de acciones vivas, sentidas y deseadas, puede significar para nuestra vida el mayor acto revolucionario de liberación personal. Reivindicar la libre acción del individuo es reivindicar la búsqueda del originario poder de la persona.

Sin embargo, por esa necesidad de exteriorización, somos seres que necesitamos del grupo, de la sociedad. Pero la persona socializada en un sistema represivo no tiene por sí misma la habilidad para “quebrar la represión” (Augusto Boal). Aquí es donde las herramientas del teatro se pueden mostrar muy eficaces para el empoderamiento individual y colectivo. Desde lo humano, mal que nos pese, la verdadera salvación y liberación -o como queramos llamarle- solo se consigue en comunidad. Por muy ermitaño/a que alguien sea desde su origen, el referente de vida por el que guiarse siempre será comunitario.

Hemos visto también, al comienzo de este libro, cómo el teatro -en tanto que negocio del espectáculo- hace décadas que está en crisis. Quizás en este sentido, como espectáculo de sala, uno de sus posibles finales sea el de convertirse en reducto para un minoritario público selecto (sobre todo económicamente hablando, no necesariamente intelectual, o similar). Una fórmula que dentro de este tipo de teatro todavía sigue teniendo bastante buena acogida por el público en general suelen ser los festivales de teatro. Tal vez porque se presentan cosas de muchos lugares, más novedosas y variopintas. En definitiva, el “templo teatral” como negocio del espectáculo se desmorona. No sucede lo mismo con el teatro social y comunitario, como hemos visto, donde conectando con ese deseo genuino de acción y expresión del ser humano el teatro cobra cada vez más vida y potencia. Y sigue siendo la gran fiesta para todo el mundo.

Desde el mismo momento que alguien toma la decisión de encarnar un personaje distinto de sí, su horizonte se amplía y comienza a tender un ancho puente con la realidad. Ya no es solo la gran satisfacción de sentirse capaz de interpretarlo, sino la gran apertura interior que produce el aproximarse a la comprensión y aceptación de alguien ajeno a sí mismo/a. Y todavía más, llegar a “meterse en su piel” conlleva de fondo, una intención y actitud tal que, aunque de entrada no sea la primera motivación consciente, a la larga se convierte en una decidida herramienta de paz.

Cuando se trabaja con un texto, por ejemplo, puede que me toque un personaje con el que tenga afinidad como que no me guste en absoluto. Incluso trabajando desde la creación

colectiva a través de la improvisación; aun cuando el personaje lo cree yo, siempre habrá un punto que suponga una superación. Sucede que aunque sea muy parecido a mí, también es cierto que entenderme conmigo misma/oa menudo es el reto más grande. En definitiva, se trata de entrar en ese aprendizaje; aprovechar una oportunidad para sembrar y hallar paz, dentro y fuera de la persona. Nadie puede meterse en la piel de un personaje al que rechaza sin ninguna fisura; no podría darle vida. Y aunque de entrada no guste, podemos aceptar ir más allá y a través del juego dramático (¡total es un juego!) cortejarlo, o rondarlo, hasta ir descubriendo algún “mínimo común denominador” entre ese personaje y yo que me permita adentrarme en él. Después... ¡sobreviene el milagro y toda la verdadera magia del teatro!

Ya desde finales del siglo XIX, Stanislavsky, el gran maestro del naturalismo ruso, decía que para él hacer Teatro no era solo una profesión, sino “un estilo de vida”. Obviamente había descubierto que su trabajo tendía puentes con la realidad, “más allá del bien y del mal”, sin prejuicios. Que como tales, sólo habitan en la mente humana.

Concluyendo: un teatro con futuro exitoso es un TEATRO COMUNITARIO Y SOCIAL. Y aquí hablo de Acción Social rentable. No hablo de un terreno abonado para negocios lucrativos y manipuladores. Éstos, por suerte, cada vez tienen menos futuro. Y en la medida en que nos vayamos desprendiendo de esa dependencia del poder que le adjudicamos al dinero, iremos aprendiendo a disfrutar y a valorar las cosas porque sí, no por el valor económico que se les otorgue. Este también es un aprendizaje en el que hay que ponerse de acuerdo y vivirlo comunitariamente. Si no el inconsciente colectivo nos traicionará.

En la categoría de Teatro Comunitario, las acciones se presentan según la perspectiva transformadora de cómo ve las cosas la gente del pueblo, quienes son al mismo tiempo sujeto y destinatario de la acción teatral. En sí mismo, ese reconocimiento y apertura ya es una herramienta de Acción y de Paz Social.

Se puede trabajar con todo tipo de grupos, más o menos homogéneos o heterogéneos. Por ejemplo, en el caso de hacerlo con mujeres, sería a partir de cómo ven y viven ellas los temas que se planteen, y cómo los transmiten a otras mujeres y/o al público en general. Siempre según sus propios códigos de identificación, comunicación y expresión. El ejemplo se puede extrapolar a todo tipo de grupos y de actividades relacionadas con la Acción Social: trabajo en asociaciones vecinales, en ONGs, en la enseñanza, en educación con personas adultas, en la sanidad, etc. Las herramientas del teatro comunitario y social se pueden usar para consolidar, visibilizar, compartir, aunar intereses y amplificar acciones. Así, de forma lúdica y divertida, las personas se ayudan entre sí a darse permisos cada vez mayores a la hora de actuar, mientras se van empoderando y dejando que caigan posibles “vendajes de los ojos”; al tiempo que a través del juego se ejercitan en habilidades generadoras de acercamiento grupal, desarrollo comunitario y paz social. Sin lugar a dudas, todo esto redundará en una mejora de la calidad de vida humana a todos los niveles.

El Teatro Comunitario es sobre todo un trabajo de animación donde, según las distintas técnicas y ejercicios que se vayan planteando, se proponen y se sugieren acciones y maneras de hacer para reconducir y rentabilizar al máximo el material con el que se trabaja: la aportación de todo el grupo, individual y colectivamente. Se recrean así, a través de improvisaciones, escenas que pongan de relieve aquellos temas de mayor interés para las personas participantes.

Existe un amplio abanico de técnicas que pueden permitir a los grupos adquirir un bagaje que les posibilite no sólo para el disfrute pleno y compartido de la experiencia teatral, sino para aproximarse también a la realidad con una visión crítica desde muchos frentes. Entre

otras cosas, aprender a leer entre líneas, ayudarse a desvelar lo que oculta la realidad que nos venden. Todo esto sin dejar por ello de ser además esa auténtica herramienta de paz, de acción y comprensión social.

Meramente, a título ilustrativo, menciono aquí algunas de las técnicas de teatro comunitario, social, educativo y terapéutico más conocidas. Para acceder a ellas es mejor ir directamente a la bibliografía de sus autores y autoras. Buena parte de las aquí citadas pertenecen a lo que se conoce con el nombre de Teatro del Oprimido (de Augusto Boal); utilizadas originariamente en Brasil y luego en el resto de Latinoamérica, sobre todo con el objetivo de lograr un teatro educativo y de acción social. Otras, como el Teatro Periodístico y el de la Espontaneidad, aunque empleadas también por Boal, fueron creadas por Jacob Levy Moreno, junto con el Psicodrama y Sociodrama. El Happening, es del transgresor Living Theatre americano. El Teatro del Absurdo, no ha sido originariamente un modo de hacer teatro comunitario, pero lo incluyo por su capacidad de reducir “situaciones preocupantes” precisamente al absurdo. El Teatro Juglar (Cuentacuentos) con sus raíces en el Medioevo, posee capacidad didáctica y de rescate de las memorias colectivas. Y por último, mi mayor debilidad: la inocencia “políticamente incorrecta” y transgresora del Clown (payasos y payasas). Toda esta herencia, es el mejor regalo para hacer y disfrutar de un buen teatro liberador, social y comunitario. Esta sería una posible lista de estas maneras de hacer teatro:

1. Teatro Estatua (o Imagen).
2. Teatro Invisible.
3. Teatro - Fórum.
4. Teatro Periodístico.
5. Teatro Mito.
6. Teatro Fotonovela.
7. Teatro Juicio.
8. Teatro del Absurdo.
9. Teatro de la Espontaneidad
10. Sociodrama.
11. Happening.
12. Teatro Juglar (Cuentacuentos)
13. Clown (Teatro Cómico, payasos y payasas)

Como decía un director de teatro muy amigo mío: “Existen muchas formas de hacer teatro, yo las prefiero todas”...

EPÍLOGO

Telón de fondo de este “parto”...

Amanecí en el nuevo Milenio con un cambio de casa. Mi vida oscilaba entre los dos platos de una balanza. En uno de ellos, el sueño que me mueve de un lado para el otro desde hace tantos años: tener mi propia sala de experimentación teatral. Solo que ahora, por los aprendizajes del pasado, soy cada vez más consciente de que es mi sueño y que no tengo que forzar ni convencer a nadie para embarcarse en él. Y en el otro plato, mi fracaso en la relación amorosa (de la que dolorosamente, aun no quería abdicar). Por lo demás, nada nuevo en mi vida.

Hacia poco más de una década (en 1989), que había vuelto nuevamente a Canarias tras 20 años de vida en Madrid. “Que veinte años no es nada...” (como dice el tango) pero sí, fueron años. Volví sin dinero y sin trabajo. Pero en esos años se fraguó la inversión en mi formación profesional y humana. Madrid para una mujer de mi “quinta” (heredera del viejo mundo patriarcal), rebelde, luchadora y feminista, fue algo así como una “madre y maestra”, a pesar del lado duro de la realidad de la época. Me enseñó a vivir, a reconocermela persona, a mantenerme en la lucha y casi, sin darme cuenta, a adquirir una preparación para entrar de pleno derecho en el juego social y laboral.

Una muy querida amiga, que conocí en Madrid al poco de mi llegada, me decía cariñosamente que yo era una “salvaje”... Y claro que lo era. ¡Me acababa de ganar mi libertad a pulso! Mi padre falleció en 1966 y tres años después conseguía que mi madre firmara la autorización de mi emancipación ¡a mis 20 años! En esa época la mayoría de edad para las mujeres en España era a los 23 años, mientras para los hombres era a los 21. El caso es que había conocido gente de Madrid y quería irme a vivir y a estudiar a allí.

Mis ahorros cuando salí de Canarias solo ascendían a 800 pesetas de las de entonces. Y como era un antojo mío, mi madre no me dio “un duro” (moneda de 5 pesetas). Llegué a Madrid entrando el otoño del 69 y me fui a compartir piso con gente amiga de un movimiento católico. Así empezó mi odisea madrileña. Lo curioso es que llegué tan salvaje, tan “tabla rasa”, pero tan espléndidamente abierta al presente, que me dije interiormente sin problema ni prejuicio: “A ver, y ahora qué hago...” Sentía que necesitaba un cambio así pero no sabía por qué, para qué, ni qué era lo que quería, y mucho menos por dónde empezar.

Los primeros dos años allí fui a la deriva, despistada, aprendiendo a correr. Me llamaban “aplatanada”, como a toda persona proveniente de Canarias. Hoy día lo de correr también ha llegado a Canarias, en fin, globalización que le llaman. En uno de esos primeros golpes de estornudos madrileños llegó a mis manos el folleto divulgativo de la que sería la primera Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de España, y me dije: “¡Yo quiero hacer esto!”.

Y así fue que me enamoré de la sociología. Trabajar y estudiar, y viceversa, sería la ajetreada tónica de vida durante bastantes años; pero con toda la pasión y el coraje para sacarlo adelante, además de la ayuda inestimable de todo tipo por parte de mi compañera de entonces: M^a Paz. También contaba ya con la ayuda esporádica de mi recuperada madre. Terminé la licenciatura pero aparqué el doctorado. Mi situación financiera no me lo permitía para nada.

Luego vino el síndrome de abstinencia de estudios. Y como comento en el Prólogo, fue el momento en que mi amiga Manuela (estupenda actriz), oficiara de mediadora para que me

encontrara con la verdadera pasión de mi vida: el Teatro. Entonces lo que lamentaba era haber tardado tanto tiempo en descubrir cuál era mi verdadera vocación y pasión en la vida. Así empezó mi irreversible andadura teatral, estudiando por módulos para ir completando mis estudios de arte dramático.

Y ahora, a comienzos del nuevo Milenio, errante como siempre, sin que se hubiera acabado el mundo, de nuevo me veía sin que me hubiera convertido en la imagen perfecta de los dos sueños más importantes de mi vida. Todo esto contribuyó pues a una desesperada y obstinada mezcla explosiva de ansioso desequilibrio, que me empujó hacia la compra de una casa semi rural bastante grande y a medio terminar, en una zona nada bien comunicada con la urbe. ¿Y en dónde? En el municipio donde vivía mi ex pareja. Desde el primer día que entré en aquella casa, sentí que “se me caía encima”. Intuí que sería una casa indomable, como la llamaba un buen amigo. No sé si quería aislarme, castigarme, o qué... el caso es que los 5 años que estuve viviendo allí fueron de mucha lucha, esfuerzo y sobre todo, soledad. Ni que decir tiene que todo aquel caserón sirvió muy poco al propósito de mi ansiado sueño y mucho menos al de la reconciliación en el amor.

Pero, como dice el refrán, “lo que no te mata te hace fuerte”, así que los 5 años en el caserón fueron un gran aprendizaje de autoestima, paciencia, humildad y fortalecimiento. Lo que me llegaba de trabajo entonces eran sobre todo esporádicas contrataciones para impartir talleres en algunos ayuntamientos, relacionados particularmente con el trabajo de crecimiento personal con grupos de mujeres en situación de riesgo y desde la óptica de género, temática en la que me especialicé, como psicóloga social. En lo referente al teatro, desde el punto de vista que fuera, ya sea en el campo de la formación, o en el del espectáculo escénico, fueron años de una enorme sequía. La compañía de teatro de la que era (y soy) actriz y directora (El Teatro de La Luna) se desmembró en varias ocasiones durante ese tiempo. Hoy día seguimos en pie. Especialmente Lola (mi recuperada compañera de hace más de dos décadas) y yo. Somos los ejes de una compañía que, como las fases de la misma luna, se renueva y se reinventa continuamente; aunque siempre en la línea de un teatro alternativo, comunitario, social y terapéutico; creando escuela a “pie de vida” y fluyendo con ella siempre adelante.

El año 2005 vino plagado de señales de cambio, algunas de ellas bastante duras al principio. A veces hacen falta bofetadas para despertar. En junio de ese año entraba en la casa en la que vivo actualmente. Seguía siendo una “quijote” de mi sueño, pero me prometía a mí misma flexibilizar y fluir, irme adaptando, con imaginación a lo aparentemente “pequeño” (que no menos importante) y abrirme relajadamente a los pocos y, a veces muchos, estímulos en la dirección de mis ideales. El gran aprendizaje de estos años fue darme cuenta que el esfuerzo obstinado contra corriente por conseguir algo, no vale la pena en absoluto.

En 2006, un nuevo horizonte se me abría en línea con mis expectativas en lo referente al teatro. Me llamaron del ayuntamiento de mi municipio (Telde) y fui seleccionada para participar en un proyecto de Formación de Formadores/as en Artes Terapias, impartiendo la asignatura de Dramaterapia. Ya había dado monográficos sueltos de Metodología en las Artes Terapias, pero una experiencia con mayor continuidad me pareció un muy buen regalo para seguir experimentando e investigando.

El año siguiente 2007, estando aun en el proyecto de Artes Terapias, la vida me puso en bandeja un regalazo más espléndido aun. Me llamaron de la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme para trabajar en el Departamento de Acción Social, dirigido a personas adultas preferentemente pensionistas, jubiladas o prejubiladas, con la idea de iniciar la experiencia de un Aula de Teatroterapia. Nombre que posteriormente propuse cambiar a Aula de Teatro para la vida. La labor realizada durante estos 6 años tiene mucho que ver con que este libro

salga a la luz. Entrar a la Fundación Mapfre de forma continuada es lo mejor que me ha pasado desde que volví de nuevo a Canarias. Esto ha supuesto para mí un trabajo en unas muy dignas condiciones no sólo salariales sino de todo tipo: atención, consideración, confianza, respeto y respaldo, en todos los sentidos. Y por ende, como es lógico, hacia todas las personas que durante todos estos años han ido pasando por mis talleres. A nivel de investigación y experimentación, el Aula de “Teatro para la vida” me ha permitido corroborar, por activa y por pasiva, la famosa frase del gran Augusto Boal con la que encabezó este libro. Sobre todo comprobar una y mil veces hasta qué punto, en el plano social, el juego teatral es además una eficazísima herramienta de desarrollo comunitario y de paz. Toda mi vida en el teatro se ha ido encaminando siempre hacia estos presupuestos. Que históricamente son reales de pleno derecho.

En este sentido, una vez más quiero plasmar aquí mi profundo agradecimiento y reconocimiento a la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, por la oportunidad brindada en todos estos años, al permitirme dar forma y contenido a mis investigaciones, lo cual considero impagable. Este tiempo y espacio de experimentación han sido básicos para sacar a la luz en este libro, de forma fundamentada, las claves básicas para un teatro social, educativo, comunitario y terapéutico. Evidentemente no soy la única que trabajo en este sentido. Muchas personas profesionales del teatro vienen labrando desde hace tiempo este terreno. Solo deseo que mi aportación aquí arroje algo más de luz y brinde una metodología básica de trabajo ya sea cara al entrenamiento teatral o cara a la acción social con cualquier tipo de grupos.

Por lo demás, en el ínterin y sin grandes pretensiones, adaptándome a la realidad material, fui (y fuimos) mientras tanto, acondicionando la zona del garaje de mi vivienda donde ha ido tomando cuerpo y se ha ido afianzando la sala de la Asociación Cultural La Luna, que es la ONG para la que trabajo y de la cual soy presidenta y socia fundadora desde 1991.

Este es en síntesis, el telón de fondo de todo lo que me ha llevado hasta esta nueva publicación. No ha sido un camino de rosas, o sí... pero con sus espinas. ¡Y qué más da! Desde luego, apasionante en todo, en lo grande y en lo pequeño. Aunque a veces, pueda dar más la sensación de que lo diminuto ha sido más largo y duro... Pero nada es lo que parece. En este presente, el camino por delante se dibuja cada vez más claro, espléndido y abierto a todas las posibilidades, como la vida misma... Así lo veo yo.

Nuestra web se puede visitar en: www.alternativaslaluna.org y también en Facebook, bajo el rótulo de Asociación Cultural La Luna.

Algunos testimonios.

· Querida maestra,

¡Qué vaga soy! Pero de hoy no pasa. ¡Ya está bien!...

La representación de “Historia de un árbol” (de Chatono Contreras Jiménez) fue la culminación, el cierre, de nuestro taller de Teatro Espontáneo, pero si me satisfizo no fue solamente por llegar a verme actuando sobre un escenario como persona “mayor”...

En mi condición de jubilada activa, (estado feliz) quería realizar actividades que siempre quise hacer pero no pude por falta de tiempo, y así tuve la suerte de empezar contando cuentos, seguir con la aventura de encontrar mi clown y acabar en el teatro espontáneo, siempre en los talleres de Lucía. Y digo que tuve suerte, porque todas esas actividades las he compartido con personas que aun siendo muy diferentes, en edad, temperamento, procedencia, profesión, me han transmitido alegría, comprensión, armonía, y todo, me ha gustado mucho. Los miércoles han marcado el momento y el espacio para volver, un poquito, a la infancia, porque iba a jugar, a reír, a veces hasta a llorar... mayormente de risa. ¡Y la infancia es una época feliz!

Además, en esta última etapa del taller de Teatro Espontáneo me ha interesado y me ha gustado conocer, más de cerca los entresijos de un montaje teatral, la interpretación, la caracterización... todo el proceso de montar una obra desde dentro. Aunque sea en un primer estadio de personas aficionadas me ha servido para ver de otra forma el cine y el teatro. Y siempre, podré profundizar y aprender más. Hay tiempo... Muchas gracias, un abrazo.

Paqui.

· Estos talleres de “Teatro para la vida” han supuesto para mí, una superación personal. Mi autoestima ha subido. Me he dado cuenta de que tengo capacidades dormidas que debo y quiero desarrollar. Ha sido terapéutico. Me ha ayudado a afrontar mi circunstancia personal (la enfermedad de mi madre) con más seguridad. He liberado tensiones, emociones... He aprendido a escuchar y a observar. Mi cuerpo, ha descubierto la importancia que tiene prestar atención a la respiración para mi salud mental y física. Ahora estoy más atenta a escuchar cuando me relaciono con las demás personas, me doy cuenta que tengo más seguridad, estoy menos a la defensiva, y las relaciones son más enriquecedoras.

El aprendizaje teatral me ha ayudado también a reconocer mis miedos y a afrontarlos. Estos talleres, me han dado libertad. Me han ayudado a desprenderme de modelos negativos aprendidos que, durante mucho tiempo, han supuesto un retraso en mi aprendizaje de vida. Gracias, Lucía, por compartir conmigo tu gran sabiduría, que me ha ayudado a ser libre mentalmente y a no frenarme diciendo “no puedo” sino ¡sí que puedo!...

María.

· Conocí a Lucía González por los talleres que imparte en la Fundación Canaria Mapfre Guanteme, en Las Palmas de G. C.

Su método de enseñanza me resultó muy curioso y eficaz. Lucía no se limita estrictamente a la materia que da título al taller sino que a través de ella va transmitiendo autoestima, maneras de entender las relaciones humanas, comunicación y sobre todo se aprende a VER a

través del método de observación, etc.

Sus talleres se desarrollan de una forma muy variada y amena, con juegos de coordinación, masajes, danza y baile improvisado, ejercicios dramáticos, improvisaciones, etc.

Los alumnos y las alumnas, en los talleres, abarcan edades desde los 18 a los 75 años, aunque la mayoría está en el entorno de 50 a 60. También aparecen a veces, personas todavía más mayores (en alguna ocasión hubo en varios talleres una mujer de 95 años) y sin embargo, al vernos interactuar no se nota la diferencia, de lo bien que nos acoplamos unos con otros. La integración grupal es un logro de los muchos que consigue Lucía con sus alumnas y alumnos.

Tere.

· Lucía, le remito el testimonio de mi madre, Teresa:

“He tenido el placer de expresar en estas líneas mi experiencia personal. Desde el día que comencé a asistir a los cursos de teatro, clown, cuenta cuentos y teatro danza, he pasado momentos enriquecedores, agradables y al mismo tiempo hilarantes y disparatados. La responsable de ello, Lucía González Díaz; una persona muy profesional, con carisma y entregada totalmente a sus alumnos.

Con estas clases he dejado atrás inseguridades creadas a lo largo de mi vida. Me ha dado valor para decir y realizar cosas que anteriormente consideraba un tabú.

Todo esto, cobra especial importancia en esta etapa actual de mi vida. Después de criar a mis hijos y hasta a mis nietos, necesitaba relacionarme, salir de mi rutina y compartir sensaciones con gente que buscara lo mismo que yo. Las clases son una parte muy importante de mi nueva vida, me rejuvenecen y me hacen sentir parte de algo y emocionarme, por aprender el arte de mostrar mis estados anímicos.

Lucía, se involucra de una forma muy especial con sus alumnos. Por este motivo, nos sentimos reforzados en lo que estamos creando, llegando incluso a sentir que lo hacemos realmente bien.

Agradezco la oportunidad que se nos brinda de asistir a estos cursos que nos enriquecen, además de ayudarnos a integrar en un grupo muy variado en edades y profesiones, caracteres, o sea, un arco iris de seres que al igual que yo necesitan seguir en contacto con el mundo.

Ésta es una opinión personal, escrita con todo afecto hacia Mapfre, su dirección y en especial a su profesora Lucía González Díaz.

Muchas gracias y a seguir con este proyecto muy necesario en esta sociedad, tan falta de oportunidades de desarrollo personal.”

Un saludo y gracias por ser la responsable de provocar en mi madre todas estas sensaciones... la increíble levedad de sentirse niña otra vez.

· Mi nombre es Gloria y tuve la suerte de poder participar en los cursos impartidos por Lucía. De mis palabras, se desprende que los he disfrutado al máximo y todo esto ha sido posible por el trabajo de coordinación de nuestra “maestra” Lucía (no te hago la pelota porque ya me “licencié”, je, je).

Mi primera experiencia fue con Cuentacuentos. Nunca pensé que pudiera descubrir en mí la necesaria fantasía... Sin embargo, junto con el trabajo del grupo, a través de juegos y ejercicios, juntos, me llevaron casi sin darme cuenta a poder escribir pequeños cuentos, ¡genial! La segunda oportunidad fue Impro Teatro. Confieso que me divertí muchísimo y pude sacar fuera parte de mi ser, que ni sabía que existía y compartir momentos inolvidables con mis compañeros y compañeras. Por último, el broche de oro... el Clown, descubrir esa niña o niño vivo que tenemos dentro y cómo, con una pequeña nariz y un sombrero, cobró vida y me llevó a mi más tierna infancia; una experiencia maravillosamente enriquecedora... gracias, muchas gracias y olé, olé y olé.

Afectuosamente, Gloria.

· Cuando cayó en mis manos la información sobre el “Teatro para la vida” en Diciembre de 2010, yo disponía de todo el tiempo del mundo. La presentación decía: “A través de estas propuestas se pretende arrojar un poco de luz a las acciones y relaciones humanas, desdramatizándolas por medio del juego teatral y permitiendo liberar al usuario/a de buena parte de tanta ‘auto importancia’ y falsas identificaciones mentales, origen de tanto sufrimiento en la vida cotidiana. Se trata de permitirse un poco de espacio para descubrir la ALEGRÍA Y LA RISA EN LA PROPIA VIDA”. Justo lo que yo necesitaba. Por eso me matriculé en ese taller: “El clown y la creación de escenas”. Me encontré así con Lucía, y me encantó su METODOLOGÍA, y las personas matriculadas, todo un LUJO. El objetivo se cumplió plenamente pues descubrí la Alegría y la Risa y desdramatice las cosas cotidianas, que a veces son insostenibles y te hacen sufrir.

Y sigo en sus talleres. Luego vino el de “Narración Oral (Cuentacuentos)”. Luego el de “Teatro Espontáneo”. Y en la actualidad participo en el de “Iniciación al Teatro-Danza”.

Antonia.

· Se me hace muy difícil expresar todos los pensamientos y sentimientos que se entremezclan en estos momentos a la hora de expresar un testimonio sobre los talleres impartidos por Lucía. Al jubilarme hace aproximadamente 3 años y siendo conocedor de la oferta sociocultural de la Fundación Mapfre Guanarteme para personas en mi situación, decidí aprovechar esta oferta para sacarle partido a mi tiempo libre. Así la conocí, “accidentalmente”; al matricularme en un curso que ella impartía de septiembre a diciembre. Ese primer contacto fue en “Cuentacuentos”. Aprendí tanto... me divertí muchísimo y al final quedé enganchado a cualquier curso que ella impartiera. El siguiente fue uno de “Impro” (Técnicas de Improvisación) y ese mismo año otro de “Iniciación al Clown”.

Sus clases tan bien organizadas, tan estructuradas -como profesor que he sido- hacían que me sintiese muy cómodo, con muchas ganas de aprender y de poner en escena todo lo que ella me enseñaba. Si tuviera que decir cuál de ellos fue el que más me gustó o en cuál de ellos fue en el que más aprendí NO SABRÍA RESPONDER. Todos fueron muy interesantes y muy variados. Quizás en el que más me he ejercitado y he aprendido es en el “Clown” porque ese sí que es “Teatro para la Vida”. La de ideas que uno genera “inocentemente” desde que te enfundas la nariz roja, en las situaciones más variopintas, no deja de sorprenderme. Evidentemente, Lucía es una “iluminada” y crea situaciones muy interesantes que son un reto auténtico para el aprendiz de actor, que afrontas con confianza en el clima “familiar” que se genera.

Nunca olvidaré la llamada de Lucía, en mayo de este año. Yo estaba de vacaciones en Mallorca cuando oí su voz ofreciéndome el papel de padre en la obra de Chatono Contreras Jiménez, “Historia de un Árbol”, sin dudarlo acepté su propuesta y quedamos en hablar al volver a casa. Cuando leí el guion yo no salía de mi asombro. Pensé en llamarla y decirle que mis ideales no concordaban en absoluto con los del padre de la historia y que mejor buscara otra persona, pero empecé a madurar la idea y me dije: “¿Por qué no?” Era un reto más para mí, el poder representar el papel de un padre y marido déspota y machista, muy lejos de mi forma de pensar y desenvolverme en la vida. Lo hablé con ella y me dijo que tenía toda la razón y que allí era donde debía trabajar duro para lograr hacer creíble algo que era increíble en mi persona y en mi forma de pensar. Fue muy duro, me corrigió infinidad de veces, insistía una y otra vez que si yo no comprendía al personaje e interiorizaba esa forma de actuar nadie se lo creería cuando estuviese en el escenario. Fueron muchas horas de estudio y de ensayo, pero al final se consiguió gracias a la gran ayuda que recibí de Lucía, a su paciencia, a su saber estar y a su gran veteranía, maestría y dominio que tiene de la escena.

Gracias Lucía por sacar de mí tantas cosas que tenía en mi interior y que no sabía que existían. Gracias por hacerme feliz y divertirme tantas tardes lluviosas o calurosas tanto en los salones de Mapfre como en el local de la Asociación Cultural La Luna. Gracias por confiar en mí al ofrecerme el papel de padre en “Historia de un Árbol”. Gracias por tantas cosas que tengo en mi interior y no sé cómo expresar... Simplemente GRACIAS.

Federico.

· Hay momentos de la vida que se nos presenta aquello que nos va a ayudar a solventar situaciones de cualquier tipo siempre y cuando estemos dispuest@s a verlo. Cuando descubrí el mundo del teatro, estaba saliendo de una depresión profunda. Estaba en el paro y me dedicaba al cuidado de mis hijos y de la casa. En aquellos momentos buscaba algo diferente que me sacara de lo cotidiano de hacer las cosas por inercia. Acudí a un Centro de la Mujer buscando algo diferente y me inscribí a un taller de teatro. En principio era todo distinto a lo habitual en mi vida y descubrí que me gustaba. Era un mundo lejos de lo que ya conocía. El mundo de las artes escénicas me ayudó y sigue ayudándome a salir a la vida, a vivir en comunidad y a descubrirme en las distintas facetas que puede haber y hay en mi vida, a tener más confianza en mí misma, a fortalecer mi autoestima, en definitiva a descubrirme en múltiples aspectos de mi vida. El mundo del teatro hizo que todo cambiara, que rompiera con viejos patrones y realizara un giro total de 360 grados, que encontrara fuerza y apoyo para poder afrontarlo. Hoy, día pasados 20 años al lado de Lucía González Díaz continúo en el mundo del teatro ayudándome y ayudando a tantas otras personas que se cruzan en mi camino. Gracias Lucía por descubrir en mi vida el mundo de las artes escénicas y más...

Lola.

· El Taller de Iniciación al Teatro - Danza ha sido muy interesante, tanto por la propuesta realizada como por la respuesta de las personas participantes, además de que una institución como esta, la Fundación Mapfre, haya dado cabida a una actividad de este tipo. Mientras seguía la dinámica de la clase el primer día, pensé que era un privilegio el que se programara en nuestra isla un taller digno de cualquier gran ciudad europea. Por un momento sentí que podía estar en París, Berlín, etc. Me ha sorprendido la forma en que las personas asistentes han confiado en ti, Lucía, y han participado en las dinámicas que ibas proponiéndonos progresivamente. La entrega y la dis-

posición grupal a aceptar las consignas de juego que nos realizabas, son dignas de mencionar y aplaudir.

Consignas que personas procedentes de diferentes edades, ámbitos culturales y formativos y con desigual experiencia en trabajo personal, se entreguen confiadas a seguir consignas y experimentar algo “distinto” y que no sea fácil que se entienda de entrada...

Juani.

BIBLIOGRAFIA BASICA

1. En expresión corporal:

- BERGE, I., Vivir tu cuerpo. Para una pedagogía del movimiento. Editorial Nancea, Madrid.
 FAST, JULIUS, El lenguaje del cuerpo. Editorial Kairós. Barcelona
 MARRAZO, Mi cuerpo es mi lenguaje. Editorial Ciorda, Buenos aires.
 MOTOS TERUEL, TOMÁS. Iniciación a la experiencia corporal. Editorial Humanistas, Barcelona.
 MOVIMIENTO DI COPERAZIONE EDUCATIVA FERRÁN PELLIZA, Editor, A la escuela con el cuerpo. Barcelona.
 RAMOS BEATRIZ, Expresión corporal. Guía para la educación. Editorial Estrada, Guía 28, Buenos aires.
 ROBERTS PETER, Mimo. El arte del silencio. Sociedad cooperativa de ediciones, Bilbao.
 SCHINCA, MARTA, Psicomotricidad, ritmo y expresión corporal. Editorial Escuela Española. Madrid.
 STOKOE, PATRICIA, La expresión corporal. Editorial Paidós, Buenos Aires.

2. En expresión dramática e improvisación:

- BOAL, AUGUSTO, Teatro del oprimido (3 tomos). Editorial Nueva Imagen, México.
 BRECHT, BERLOLT, Escritos sobre teatro. Ediciones Buena Visión, Buenos aires.
 GONZÁLEZ DÍAZ, Lucía, El Teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural. Editorial Popular. Madrid.
 GROTOWSKI, JERZY, Hacia un teatro pobre. Editorial Siglo XXI, México
 GROTOWSKI, JERZY, Teatro Laboratorio, Cuadernos Ínfimos 11, México
 HETMAN, ROBERT H, El método del Actor's Studio. Editorial Fundamentos, Madrid.
 HOGDSON, J. y RICHARDS, E. Improvisación. Editorial Fundamentos, Madrid.*
 JARA, Jesús, El Clown, un navegante de las emociones. Proexdra, Sevilla.
 JOHNSTONE, Keith, Impro. Editorial Cuatro Vientos. Chile.
 LIVSCITZ, P. y TEMKIN, A. Maquillaje teatral. Pelucas. Domingo Cortizo, editor, Argentina.
 LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO, Teatro de barrio campesino. Editorial ZYX, Madrid.
 MEYERHOLD, V. Teoría teatral. Editorial Fundamentos, Madrid.
 MIRALLES, ALBERTO, Nuevos rumbos del teatro. Editorial Salvat, Barcelona.
 MORENO, JACOB L. El teatro de la espontaneidad. Editorial Vancu. Buenos Aires.
 MORENO, J.L., Psicodrama y sociodrama. Editorial Paidós. Buenos Aires.
 STANISLAVSKY, C. El arte escénico. Editorial Siglo XXI. México.
 STANISLAVSKY, C. Manuel del actor. Editorial Diana, México.
 STANISLAVSKY, C. Preparación del actor. Editorial La Pléyade, Buenos Aires.*
 STANISLAVSKY, C. La construcción del personaje. Alianza Editorial Madrid.*
 VARIOS AUTORES, Técnica teatral moderna. Eudeba, Buenos aires.
 VEINSTEIN, ANDRÉ, La puesta en escena. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
 VÍO, Koldobika, Explorando el Match de Improvisación. Editorial Ñaque. Ciudad Real (España).
 WEISSMAN, Philip, La creatividad en el teatro (Estudio psicoanalítico). Editorial Siglo XXI, México.

3. En teatro infantil:

- BARTOLUGCI, GIUSEPPE, El teatro de los niños. Editorial Fontanella, Barcelona.*

CERVERA, JUAN, Como practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años. Editorial Kapelusz Cincel, Madrid.
 DOBBLELAERE, G. Pedagogía de la expresión. Editorial Nova Terra, Barcelona
 FAURE, G. Y LASCAR, J., El juego dramático en la escuela. Editorial Kapelusz Cincel, Madrid.
 FRENDREREICH Y OTROS, Juegos de actuación dramática. Interduc/schoroedel, Madrid.
 HERENS, CARLOS Y PATIÑO, ENRIQUE, Teatro y escuela. Editorial Laia, Barcelona.
 MAINE, C. Escenificar un cuento, Editorial Vilamala, Madrid.
 PASSATORE, F. Yo soy el árbol, tú el caballo. Editorial Avance, Barcelona.*
 PELEGRIN, ANA MARÍA, La aventura de oír. Editorial Cincel, Madrid.
 PELEGRIN-OCHOA, Dramatización (vol. 2º). UNED, Madrid (1976).
 POVEDA, LOLA, Expresión dramática, un lenguaje total. Editorial Nancea, Madrid.
 PUIG SERRAT, Dramatización. Editorial Vicens Vives, Barcelona.
 RINCÓN, FRANCISCO, Útiles para..., la fabrica del teatro. Institut de Ciències de l'Educació, Univ. Autònoma, Barcelona.
 RODARI, GIANNI, Gramática de la fantasía. Editorial Avance, Barcelona.*
 SIGNORELLI, María, El niño y el teatro. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
 SLADE, PETER, Expresión dramática infantil. Editorial Santillana, Madrid *
 VARIOS AUTORES, El niño, el teatro y la escuela.

4. EN HISTORIA DEL TEATRO:

BERTHOLD, MARGOT, Historia social del teatro (2 tomos). Editorial Guadarrama, Madrid.
 DIETERICH, GENOVEVA, Pequeño diccionario del teatro mundial. Ediciones Istmo, Madrid.
 GUERRERO ZAMORA, J., Historia del teatro contemporáneo. Juan Flors, editor, Barcelona.
 NICOLL, ALLARDYCE, Historia del teatro mundial. Editorial Aguilar, Madrid.
 RUIZ RAMÓN, FRANCISCO, Historial del teatro español, siglo XX. Ediciones Cátedra, Madrid.
 VARIOS AUTORES, El teatro. Ediciones Noguer, Barcelona.

Lucía González Díaz, nace en Caracas (Venezuela), el 31 de julio de 1949, descendiente de familia canario/venezolana. Se licencia en Sociología y Psicología Social, en Madrid, donde posteriormente cursó estudios de Arte Dramático. Residió en Madrid entre 1969 y 1989. A partir de 1989 fija de nuevo su residencia en Canarias. Desde 1978, se dedica al Teatro, alternando su trabajo en las ciencias sociales con el trabajo teatral de formación, experimentación, investigación y creación.



www.celcit.org.ar