

PRONTUARIO DE TEATRO AMATEUR

Miguel Romero Esteo

Preliminares

1. Esta serie de anotaciones a vuela pluma las escribo para el teatro amateur de la gente joven. Con vistas a contribuir un poco en soltarles las alas.
2. No son más que una serie de observaciones prácticas más o menos algo elementales. O demasiado elementales. Y dirigidas a facilitar el aprendizaje del teatro como arte.

El teatro como arte

1. En el habla de la calle, echarle arte a un asunto es someterlo a una hábil manipulación mañosa descaradamente eficaz.
2. Aparte de que el teatro venga siendo considerado una de las bellas artes –con la pintura, la música, la escultura, etc.– el teatro es primeramente y ante todo una actividad artesanal. O sea, un arte bastante manual y físico en el que echándole *mucho arteficio* a una materia o materiales –movimientos, gestos, palabras, etc.– resulta finalmente de todo ello un *artefacto* llamado obra de teatro o espectáculo teatral.
3. O dicho en otros términos, una obra de teatro o espectáculo teatral es una *combinatoria de artificios y artificialidades* que, echándole talento al asunto, aparentan naturalidad y naturalidades. Incluso aparentan espontaneidad naturalísima y fresca y prácticamente silvestre.
4. En concreto, un arte es la manipulación mañosa de una materia (una gavilla de mimbres, por ejemplo) hasta conseguir darle una forma (una canasta, a base de trenzar los mimbres).

5. Pero la materia –o materiales de base– tiene su inercia material a seguir estando como está, y *se resiste a tornar tal o cual forma*. Y hay que forzarla a ello a base de manipularla por medio de echarle al asunto cálculo y cerebro. O lo que es igual, echándole al asunto *técnica* y técnicas con las que ir venciendo la resistencia de la materia.

6. Técnica y técnicas vale tanto como decir que *trucos de oficio* ya bien probados y comprobados. Y todo esto vale lo mismo para el arte de fabricar cestas de mimbre como para el arte de hacer teatro.

7. En consecuencia de lo cual, en la práctica de escenificar obras de teatro o montar espectáculos hay mucho que *desconfiar de naturalismos psicológicos en la interpretación actoral, y de las muy mitificadas espontaneidades creadoras*. Ambas cosas son facilonerías infantiloides. Y en el mejor de los casos llevan inevitablemente a chapuzas.

8. Y de otro lado, con respecto a la creación o escenificación de una obra de teatro el comenzar por *echarle al asunto megalomanías* –escenográficas, luminotécnicas, vestimentales, etc.– es no saber de qué va. Es complicar torpemente –innecesariamente– lo que ya de por sí, incluso en el caso de un espectáculo teatral bastante simple, viene inevitablemente complicado del estructurar elementos heterogéneos y del trufarlos de minucias ocurrenciales.

9. De las megalomanías no resultan igualmente más que chapuzas, y espectáculos chapuceros. Y lo mismo chapuzas, de comenzar por echarle al asunto sentimentalidades y sensibili-

dades poéticas y fantasías más o menos vaporosas y trascendentales. También es no saber de qué el teatro va, y en el mejor de los casos –o en el peor– tales cosas no son más que complicaciones ornamentales de mera superficie, y lo más práctico es olvidarse de ellas en todo momento.

10. Al igual que los pájaros o el mar, un buen espectáculo teatral –incluso cómico, y muy especialmente si cómico– es de por sí inevitablemente poético. Y poetizarlo o poematizarlo en superficie –complicándolo de fantasías y sentimentalidades vaporosas– no es más que matar la innata poética específica del teatro.

11. Por más que parezca paradoja, un espectáculo teatral mientras menos poético (en superficie), más poético (en profundidad).

12. En suma, lo dicho. Un espectáculo teatral es primeramente y ante todo cosa de cálculo y cerebro. Una *ingeniería*, muy al estilo de la que profesionalizan los ingenieros, y no precisamente cosa de echarle al asunto sentimentalidades.

13. Y de la tal ingeniería –armazón o macroestructura de elementos básicos– completada y complementada con una *artesanía* de minucias chispeantes en superficie resulta inevitablemente un buen espectáculo.

14. En resumidas cuentas, un espectáculo teatral –construir una *complicada estructura y combinatoria* de elementos– es cosa de echarle al asunto mucha *paciencia y trabajo*. Algo así como un ir sumando y cohesionando ocurrencias felices y eliminando ocurrencias fatales.

15. Y en consecuencia, montar un espectáculo teatral por medio de genialidades fulminantes –o avalancha de ocurrencias intuitivas más o menos presuntamente geniales– es ir de cráneo hacia la chapuza y el fraude.

16. Básicamente, un espectáculo es primeramente cosa de *lógica*. De lógica ingenieril. Y echándole paciencia y trabajo al asunto, nos iremos luego sacando intuiciones –ocurrencias felices– y finalmente, ya muy fogueado del asunto el cerebro, nos iremos sacando talento. Incluso puede que terminemos sacándonos algo de genialidad. Pero como resultado final de un paciente trabajo, no como presunta base o premisa desde la que abordar inicialmente el montaje del espectáculo.

17. Quien dice lógica, dice *racionalidad*: análisis de los elementos básicos en un espectáculo teatral, estructurar o macroestructurar una *combinatoria* de los tales elementos, etc.

El arte del teatro

1. Los elementos básicos a utilizar en la *dinámica estructural* de un espectáculo teatral son los siguientes: el espacio escénico, los movimientos –coreografía– de los actores en el espacio escénico, el sonido (diálogos, música), el ritmo, la gestualidad, la luz.

2. A escenario desnudo –sin telones escenográficos ni arquitectónicas escenografías de bulto– y con su usual vestuario de calle, actrices y actores pueden encandilar y entusiasmar al público con sólo a base de saber *sacarle partido* a tales elementos de base.

3. En concreto, el arte del teatro está en saber montar una *combinatoria* en base a *módulos máximos* y *módulos mínimos* de tales elementos. Y ello por vía de *una alternancia* de los tales módulos máximos y módulos mínimos. Un poco o un mucho, esto es la base.
4. Y se completa con la alternancia –derecha/izquierda, arriba/abajo, mucho/poco, etc.– con respecto a *sectores* de los tales elementos básicos, o con respecto a *intensidades*.
5. Igualmente se completa o complementa con un *módulo intermedio* a jugar su buen papel entre los máximos y mínimos. Por ejemplo, media luz entre un máximo de iluminación y un mínimo. O media ocupación del espacio escénico, entre un máximo de ocupación –actores por todas partes, o corriendo todo alrededor del espacio escénico– y un mínimo.
6. Y lo mismo con respecto a movimiento, ritmo, sonido (diálogo, música) y gestualidad, ingeniarles un módulo intermedio.
7. Con estos tres módulos –máximo, intermedio, mínimo– como base operativa estructural, luego y para redondear la macroestructura global del espectáculo y la cohesión de los demás elementos debe y puede ingeniarle una escala estructural modular en la que, por ejemplo, numerándola del 1 al 10, y siendo 10 el máximo, 5 el medio, y 1 ó 0 el mínimo, ingeniar intramódulos operativos y referenciales a situar entre los módulos básicos, y que vendrían dados por los números 2, 3, 4, (o intensidades ocupacionales, movimientales, lumínicas, gestuales, etc., en progresión ascendente desde la intensidad cero o casi cero hasta la normal o intermedia), y por los números 6,

7, 8 y 9 (o intensidad en progresión desde la intermedia hasta la máxima).

8. Con esta escala aumentan las posibilidades de combinatoria estructural no sólo en cuanto a la alternancia en la utilización de los módulos estructurales básicos sino que además en cuanto a *la variedad y la variabilidad* en la tal alternancia y utilización.

9. Al igual que una sinfonía orquestal –y a diferencia de una pintura, una escultura o una arquitectura, que son estructuras estáticas de líneas y espacios y volúmenes– un espectáculo teatral es una estructura dinámica, o sea, una estructura en movimiento en la que fundamentalmente –y por debajo del colorido tipológico o forma en superficie– *van alternando y variando* los elementos compositivos básicos o elementos estructurales.

10. O mejor, va alternando y variando –en combinatoria estructural– la utilización de los tales elementos básicos por parte de los actores.

11. De la tal variación y alternancia resulta un espectáculo estructuralmente dinámico y vivo, aparte la movilidad y viveza que conlleva luego en su formalización aparential –cómica, trágica, sainetera, etc.– en superficie.

12. Cuando no funciona o no hay estructura dinámica de fondo, en superficie el espectáculo teatral es un muermo. Y un fraude.

13. En suma, y partiendo de que un espectáculo teatral es en su base una estructura dinámica, todo lo estático lo repele o re-

chaza. Estáticas y solemnes escenografías de bulto, estático mueblaje de la escena, estáticos actores allí tiesos como figurantes o comparsas mudos, todo esto pesa como el plomo, irradia aburrimiento, y acaba por asesinar las escenas o incluso el espectáculo.

14. Aparte el juego solemne de la estática en las tragedias, y es la excepción, en el espectáculo teatral como básicamente una estructura dinámica la estática funciona sólo para *contrastar* –darle mayor relieve– a la dinámica. Pero hay que dosificarla, y funcionalizarla a cuentagotas.

15. Por vía de alternancias y variaciones –inicialmente y fundamentalmente estructurales– el motor de la dinámica de un espectáculo teatral son los *contrastes* –a ser posible, brutales– entre elementos divergentes, incluso contrarios y antagónicos.

16. A veces, mediante *paso gradual* desde lo uno a lo otro, o pasar desde la utilización de un componente tal o cual a la utilización de su antagónico o contrario. Y de ahí la escala operativa y numerada que he apuntado someramente líneas arriba. Pero otras veces el pasar de lo uno a su contrario funciona muy bien si en forma *abrupta y brutal*, de golpe y fulminante, y no precisamente en forma gradual.

17. Un catálogo operativo de contrastes a mano, o base de cualquier combinatoria dramática, comienza precisamente en oponer y sacarle provecho al *juego entre la dinámica* (la movilidad, el movimiento) y *la estática* (lo inmóvil). Alternar escenas –o momentos– más o menos estáticas y escenas –o momentos– más o menos dinámicas.

18. El catálogo operativo sigue de ir alternando luego –a lo largo del espectáculo, al menos de cuando en cuando– *máximos* y *mínimos* en cuanto a la utilización de los básicos elementos estructurales, con apoyatura mayor o menor en cuanto a los módulos medios o intermedios.

19. De otro lado, el intrínquilis o esencia de la teatralidad y de lo teatral a juicio de las gentes y en el habla de la calle, y con razón, es un mayor o menor grado de *anormalidad sorpresiva* y *vistosa*, más o menos algo francamente llamativa, y que atrae rápidamente la atención, y engancha la vista de las gentes. O lo que es igual, una más o menos *anormal desinhibición* o desparpajo colorista en cuanto a vestir, moverse, gesticular, hablar. O lo que es igual, una *singularización* colorista a contrapelo de la gris normalidad y mesura en la que nos desenvolvemos habitualmente todos.

20. Y siendo ello así, en el catálogo operativo de contrastes básicos que van estructurando un espectáculo teatral, otra pareja fundamental de mucho juego es la combinatoria y alternancia de lo normal y tópico (lo no teatral) y lo más o menos anormal y sorpresivo (lo teatral).

21. En el habla de las gentes a la cosa de resolver fulminantemente un conflicto o asunto por medio de algo insospechado y totalmente sorprendente se lo llama un golpe de teatro.

El arte de sacarle provecho al espacio escénico

1. Por de pronto, en el espacio escénico hay un arriba –el

ámbito aéreo— y un abajo (el suelo del escenario).

2. Y hay igualmente varios sectores espaciales: un sector-centro, un sector-derecha y un sector-izquierda. Y más al detalle, un sector fondo-derecha, un sector fondo-izquierda, un sector fondo-central, un sector delante-izquierda, un sector delante-central, y un sector delante-derecha. Por lo menos.

3. Un poco la ingeniería del asunto, y en el desarrollo de la acción dramática, sea trágica o cómica, y con respecto a ir situando las sucesivas escenas, o momentos tales o cuales de las escenas, es el ir *alternando variadamente* la utilización de los susodichos espacios *sectoriales*.

4. Las varias opciones. 1/ *Escenas fijadas* en tal o cual espacio sectorial. 2/ *Escenas fijadas ocupando todo o casi todo* el espacio escénico. 3/ *Escenas desplazándose* desde un espacio sectorial a otro, centradas primero en un sector y acabadas luego en otro sector. 4/ *Escenas móviles* que van sucesivamente a lo largo de varios sectores. 5/ *Escenas flotantes*, no situadas —ni inicialmente ni terminalmente— en ningún sector espacial específico y que funcionan más o menos como de acá para allá, a libertad de los actores.

5. De algún modo, a lo largo de la acción dramática y las sucesivas escenas, se van sucesivamente ocupando utilizando alternativamente los sectores espaciales. Y finalmente, en algún momento, se llega luego a la ocupación y utilización de todo o casi todo el espacio escénico al venir en la acción dramática un gran momento solemne, o un gran momento cómico con carrerillas y persecuciones por todo el espacio escé-

nico, o cosa similar.

6. Posteriormente, otro gran momento ocupacional –si la acción dramática lo permite–, es la ocupación ocasional del *ámbito aéreo*. Por ejemplo, subiéndose a una mesa algún actor. O colgándose de alguna cuerda, o cosa similar.

7. Con esta alternancia del ir situando escenas sucesivamente en tales o cuales espacios sectoriales, viene la no menos alternancia de ir *agrupando y desagrupando* los actores. Opciones a ir alternando: 1/ en tal escena *agruparlos* en tal sector espacial. 2/ En tal o cual otra escena *desagruparlos*, uno o algunos en tal sector espacial, y otros o algún otro en tal otro sector espacial. 3/ En tal o cual otra escena, *desparramarlos* un poco a todos por aquí y por allá a todo lo ancho del espacio escénico.

8. Y un poco todo esto al hilo de los siguientes movimientos o desplazamientos corales, o no corales: agrupar, desagrupar, dispersar, concentrar, descentrar (desplazar la escena o los actores desde el centro físico del escenario hacia algún otro lado), etc.

9. Normalmente, los momentos claves de la acción dramática vienen más o menos centrados en el centro físico del espacio escénico. Y muy especialmente los momentos trágicos o solemnes.

10. Pero el centro de la acción dramática –el sitio en el que ésta va sucesivamente centrándose o concentrándose– es móvil, y a lo largo del espectáculo teatral va sucesivamente desplazándose de unos sectores espaciales a otros por vía del irlos alternando en su utilización.

11. Este irlos alternando debe seguir una lógica no precisamente en base a la regularidad y la simetría sino en base a una alternancia más o menos *irregular y asimétrica*.

12. La regularidad y la simetría —que comportan seguir mecánicamente un orden demasiado lógico, y por lo menos un orden previsible y más o menos mecánico— sólo sirven para potenciar las tragedias rituales, o los momentos más solemnes y religiosos —casi religiosos— de una tragedia. Y despotencian cualesquiera otro tipo de espectáculos teatrales.

13. De algún modo, la regularidad y la simetría llevan un espectáculo hacia la mecánica y el aburrimiento.

14. Y ello no sólo en cuanto a la utilización del espacio escénico sino que igualmente en cuanto a la utilización —alternancia y combinatoria— de los demás básicos elementos estructurales.

15. Para el montaje de un espectáculo teatral, la regla de oro es irlo montando a base de *asimetrías y alternancia irregulares*, en general.

16. Simetrías y regularidades más o menos mecánicas —dosificándolas bien— funcionan como *contraste potenciador*.

El arte de sacarle provecho al movimiento de los actores

1. Hay que fijarlo como una *coreografía*. Al menos, en cuanto a los *desplazamientos* de los actores en el espacio escénico.

2. De algún modo, e indirectamente, algo va ya apuntado líneas arriba con la utilización del espacio escénico.

3. En general, en cuanto a salir o entrar los actores, seguir pautas de orden irregular y asimetría. Excepto cuando una simetría –el uno llega por la derecha y el otro al mismo tiempo por la izquierda– *potencia la acción dramática*.

4. Con respecto al desplazamiento de los actores en el espacio escénico, sus trayectorias más o menos coreográficas son las siguientes: 1)trayectoria recta y directa, 2) trayectoria curvilínea, 3) trayectoria semicircular, 4) trayectoria circular, 5) trayectoria zigzagueante o en línea quebrada, etc.

5. Con respecto al desplazamiento de actores en simultáneo, las opciones son varias, o muchas. Y entre ellas, 1) trayectorias convergentes, 2) trayectorias divergentes (el uno se le acerca, la otra se le va), 3) trayectorias concéntricas, 4) trayectorias excéntricas, 5) trayectorias en paralelo, 6) trayectorias de giro ambas en el mismo sentido, 7) trayectorias de giro la una en sentido contrario a la otra.

6. En concreto, y con respecto al andar en el escenario –que es algo fundamental, y básico el saber hacerlo– las opciones son 1/ normal, 2/ lento, 3/ lentísimo, 4/ rápido, 5/ muy rápido. Y 6/ a toda velocidad, lo cual es ya descaradamente correr.

7. Desde otra perspectiva, las opciones son: 1/ andar, 2/ desandar, 3/ correr, 4/ pararse, 5/ acelerar, 6/ desacelerar o ralentizar, 7/ arrastrar o arrastrarse, 8/ caminar, 9/ pasear, 10/ girar, 11/ retroceder, etc.

8. Y desde otra perspectiva, 1/ estar de pie, 2/ sentarse, 3/ agacharse, y luego 4/ arrodillarse, 5/ acuclillarse, 6/ tumbarse o tenderse, 7/ tropezar, 8/ caerse, 9/ prosternarse, 10/ subirse a

algo, 11/ bajarse, 12/ desplomarse, 13/ tambalearse, 14/ bambolearse, 15/ rodar, etc.

9. Estos repertorios básicos opcionales con respecto a los movimientos básicos y normales de los actores en el espacio escénico –desplazamientos, posicionamientos– se completa con otro repertorio opcional de movimientos normalmente muy ocasionales: 1/ andar a gatas, 2/ trepar, 3/ desfilar, 4/ procesionar, 5/ encogerse, 6/ estirarse, 7/ espatarrarse, 8/ darse la media vuelta, 9/ saltar, 10/ bailar, 11/ rotar, 12/ elevarse, 13/ acurrucarse, 14/ esconderse, 15/ deambular, etc.

10. Estos repertorios son fundamentales para espectáculos cómicos en los que la alternancia y variación en la movilidad de los actores resulta básica. Especialmente en escenas a ritmo rápido.

11. A ello habría que añadir otro repertorio opcional con respecto a desplazamientos en el espacio escénico más o menos corales, o relativos a varios actores. Lo ya apuntado de 1/ agruparse, 2/ desagruparse, 3/ apelonarse, 4/ disgregarse, 5/ dispersarse, 6/ concentrarse, etc. O posicionamiento, 1/ enfren-tarse, 2/ darse la espalda, 3/ alinearse, 4/ formar en círculo, 5/ formar en semicírculo, 6/ arrimarse, 7/ alejarse, etc.

12. Al igual que con respecto al espacio escénico en su utilización, también aquí en la coreografía básica opcional con respecto al movimiento de los actores la combinatoria fundamental viene en función de la alternancia y variación de *oposiciones-módulos*: 1) movimiento / inmovilidad, 2) adelantarse / retroceder, 3) andar / desandar, 4) concentrarse / dispersarse, 5) agruparse / desagruparse, 6) subirse / bajarse, 7) estar de pie /

no estar de pie (sentarse o tumbarse o acuclillarse, etc.), 8) ir / volver, 9) acelerar / ralentizar, 10) tumbarse (o sentarse) / levantarse, 11) darse la cara (enfrentarse al hablar) / darse la espalda, 12) girar / contragirar, etc.

13. En líneas generales, y con respecto al movimiento de los actores, las escenas hay que ordenarlas en una escala de movilidad. Por ejemplo, 1/ escena más o menos estática, 2/ escena algo movida, 3/ escena muy movida, 4/ escena frenética, 5/ escena torbellino. O sea, desde un máximo de movilidad a un mínimo ya cero o casi cero. Y en el desarrollo de la acción dramática hay que ir las alternando, y variando.

14. Desde otra perspectiva, los movimientos en el espacio escénico –desplazamientos o posicionamientos– pueden ser: 1/ muy formalizados (solemnes, o rituales, o más o menos mecánicos, etc.) 2/ meramente formales (normales), 3/ informales (con un mayor o menor coeficiente de espontaneidad o desmaño más o menos despendolado) y así por ejemplo en las escenas cómicas con movimientos a ritmo rápido, carrerillas, etc.

15. En las escenas trágicas o dramáticas a ritmo más o menos rápido –por ejemplo en peleas y luchas, o en agredirse de cuchillo en mano– los movimientos tienen que *ir limpiamente formalizados*, incluso más o menos ritualizados, por más que rápidos. De lo contrario, el público puede estallar en risas con toda facilidad.

16. En cuanto a las tragicomedias, y con respecto específicamente a los movimientos y desplazamientos, a lo largo del espectáculo teatral hay que ir combinando y alternando esce-

nas movidas y más o menos informalizadas (escenas más o menos cómicas) y escenas más o menos estáticas y muy formalizadas, incluso más o menos ritualizadas, o sea, más o menos trágicas o dramáticas.

El arte de sacarle provecho al ritmo

1. El ritmo es el elemento estructural que mantiene enganchados en el espectáculo a los espectadores.
2. Con mal ritmo –un espectáculo más o menos arrítmico, o rítmicamente torpón– un espectáculo de no mucha duración a los espectadores puede resultarle larguísimo, y prácticamente inaguantable.
3. Con buen ritmo a todo lo largo, a los espectadores un espectáculo de muy larga duración les resulta poco, y se les queda corto de tiempo. Y les gustaría que siguiera más y más.
4. En síntesis, el ritmo es el resultado de (1) a lo largo de toda la duración del espectáculo ir *alternando* y *combinando irregularmente* tiempos fuertes (más o menos dinámicos) con tiempos débiles (o más o menos estáticos).
5. Alternando y combinando *irregularmente* quiere decir que (2) a lo largo de toda la duración del espectáculo unos tiempos –o escenas– duran más, y otros menos, y otros poco, y otros muchísimo, y ello medido taxativamente en minutos y reloj en mano.
6. Partiendo de que los tiempos fuertes son movidos, y los tiempos débiles son más o menos estáticos, la combinatoria de

éstos con la mayor o menor duración de las respectivas escenas o momentos secuenciales nos da la siguiente *escala de tiempos rítmicos* a ir combinando y alternando a lo largo del espectáculo: 1/ tiempo movido y corto, 2/ tiempo movido y medio, 3/ tiempo movido y largo, 4/ tiempo movido y larguísimo, y de otro lado 5/ tiempo no movido y larguísimo, 6/ tiempo no movido y largo, 7/ tiempo no movido y corto.

7. En la práctica se suele funcionar con la siguiente escala: 1/ tiempo muy movido, 2/ tiempo movido, 3/ tiempo poco movido, y 4/ tiempo nada movido o estático. Y en la alternancia y combinatoria —estructural— de estos *módulos-tiempos*, a unos se los alarga más o menos, y a otros se los acorta más o menos, o sea, van con duraciones más o menos irregulares. En suma, nada de simetría ni de regularidad cronológica igual para todos ellos.

8. Igualmente en la práctica, los tiempos débiles (escenas poco movidas o nada movidas) suelen funcionar como nexos o baches desde los que progresivamente irse remontando a tiempos fuertes (escenas movidas) y luego a tiempos fortísimos (escenas muy movidas).

9. Igualmente en la práctica, y con respecto al ritmo, los módulos-tiempos vienen articulados en *secuencias rítmicas* que abarcan normalmente varias escenas —pocas o muchas— y cada secuencia rítmica consta de un tramo ascendente y acelerador y otro descendente o ralentizador.

10. Normalmente una secuencia rítmica sigue la siguiente escala ascendente / descendente en cuanto a sus tiempos-módu-

los o escenas: 1/ nada movido, 2/ algo movido, 3/ muy movido, 4/ movido máximo, 5/ muy movido, 6/ poco movido, 7/ algo movido, 8/ nada movido. En esta tónica secuencia rítmica de tiempos-módulos o escenas la progresión ascendente / descendente es gradual.

11. Pero esta secuencia rítmica tónica –de escena en escena el ritmo acelera y luego desacelera y ralentiza– hay que saberirla alternando y combinando con secuencias rítmicas atípicas y nada tónicas en las que de una escena a otra la marcha del ritmo no es gradualmente ascendente y luego gradualmente descendente –o sea, gradualmente acelerando, y luego gradualmente ralentizándolo– sino que va a *saltos o en secuencias rítmicas* incompletas, o combinando ambas cosas. Por ejemplo, y siguiendo de la numeración ya utilizada: 1/, 2/, 1/, 1/, 4/, 4/, 1/, 2/. Y nótese en esta secuencia rítmica de escenas la repetición de un mismo tiempo-módulo (1/, 1/), y (4/, 4/), en el caso de escenas que van seguidas la una tras la otra. Nótese igualmente que la secuencia rítmica es *compuesta* y no simple: una inicial subida / bajada del ritmo (1/, 2/, 1/) en las tres primeras escenas, y una segunda subida / bajada a *saltos bruscos* (1/, 4/, y 4/, 1/) en las siguientes, y no final subida cadencial (1/, 2/) en las dos escenas finales. A diferencia del segmento rítmico central (progresión y ralentización a saltos), tanto la progresión rítmica inicial como la final son *graduales*.

12. En concreto, y para cada escena o tiempo-módulo o momento rítmico, en la práctica la marcha del ritmo –su aceleración o ralentización– viene normalmente y básicamente en

función de (1) la mayor o menor velocidad en la emisión de la voz, y de (2) la mayor o menor movilidad de los actores, o mayor o menor rapidez de sus movimientos.

13. Acompañar de música de fondo una secuencia rítmica sirve para *apoyar o reforzar* el ritmo –acelerándolo, o ralentizándolo– a lo largo de escenas o segmentos escénicos. Igualmente sirve para subsanar arritmias o baches rítmicos, especialmente en el caso en el que las sucesivas escenas o tiempos-módulos vengan articulando ritmos más o menos lentos que, acumulándose unos tras otros, terminan por resultar inaguantables.

14. Con la alternancia de tiempos (o ritmos) fuertes y tiempos débiles, a lo largo de una secuencia rítmica de escenas los espectadores van igualmente –y en consonancia– alternando momentos de *tensión* y momentos de *distensión*.

15. Y este más o menos ir psico-tensando y psico-distensando a los espectadores en forma varia a lo largo del espectáculo –con lo cual a los espectadores, el espectáculo les resulta leve y corto, por más que su duración sea más o menos larga– es la función capital del ritmo teatral.

16. Al igual que una combinatoria y alternancia de tiempos-módulos rítmicos (que cada uno de ellos corresponde a una escena del espectáculo) forma una *secuencia rítmica simple* o en base a una sola subida de ritmo, o *compuesta* de varias subidas y bajadas, de la misma forma dentro de un mismo módulo-tiempo rítmico –especialmente si corresponde a una escena larga– hay una combinatoria y alternancia de momentos rítmicos igualmente en progresión gradual de aceleración-desace-

- leración (1, 2, 3, 2, 1) o en progresión a saltos (1, 3, 1, 2, 4, 1).
- 17.** O lo que es igual, cada tiempo-módulo rítmico —especialmente si corresponde a una escena larga— viene a funcionar como una *micro-secuencia rítmica por vía de una modulación* en momentos rítmicos más o menos diferenciados.
- 18.** De igual forma, a lo largo del espectáculo las secuencias rítmicas van generando una *macro-estructura rítmica global* en la que, en sucesivas progresiones de aceleración-ralentización, van alternando y combinándose *secuencias fuertes* (en las que dominan los tiempos-módulos movidos) y *secuencias débiles* (en las que dominan los tiempos-módulos poco o nada movidos).
- 19.** En general, y en la macro-estructura global del espectáculo, hay entre nexos o baches de secuencias débiles una progresión de secuencias fuertes hacia *cotas de intensidad rítmica* (máximos rítmicos) cada vez más altas (más movidas). En concreto, en la penúltima o antepenúltima secuencia rítmica fuerte suele ir *la máxima cota* de intensidad rítmica. Normalmente en escenas de un poco antes del tramo final del espectáculo.
- 20.** De cuando en cuando a lo largo del espectáculo, la progresión de secuencias rítmicas fuertes —en alternancia y combinatoria con secuencias rítmicas débiles o secuencias rítmicas de nexo— va en tales o cuales escenas subiendo a *cotas rítmicas mayores*, y luego en otras secuencias rítmicas fuertes descendiendo modularmente a *cotas rítmicas menores como apoyatura* para luego volver en siguientes secuencias a remon-

tarse a cotas rítmicas más altas.

21. En tales o cuales secuencias rítmicas del espectáculo, el ritmo de base puede ser potenciado con un *contrarritmo*. A un ritmo de base rápido se lo puede potenciar –por contraste– con un contrarritmo lento por medio de alguna música de fondo. O viceversa.

22. Del mismo modo, si el tono de una escena es triste o melancólico, igualmente por contraste se lo puede potenciar por medio de una música alegre y bullanguera como música de fondo. O si el tono es alegre, igualmente se lo puede potenciar por medio de al fondo una música triste.

23. En general, en un espectáculo teatral, el sumar *elementos homogéneos* –de un mismo tono, de un mismo sentido, de un mismo nivel, etc.– lo que hace es despotenciar. Y para potenciar lo que hay que hacer es ir sumando –yuxtaponiendo, combinando, alternando– *elementos heterogéneos*, y más o menos antagónicos si ello es posible. Lo dicho, al espectáculo el contrastar lo potencia. Y el descontrastar –homogeneizar, indiferenciar– lo despotencia.

El arte de sacarle provecho al mueblaje escénico y al vestuario

1. A ser posible, en un espectáculo teatral sus elementos básicos deben ser más o menos multi-funcionales o poli-funcionales. O sea, que funcionen simultáneamente –o al menos, intermitentemente– a varios niveles y para diversas cosas. Y así

tanto el espacio escénico como el movimiento de los actores y el ritmo.

2. O dicho en otros términos, cada elemento –básico o no tan básico, estructural o no estructural– no sólo debe cumplir su función normal y fundamental sino que además igualmente se lo puede utilizar para cumplir funciones o funcionalidades más o menos complementarias o adicionales. Incluso inesperadas o insospechadas.

3. Y así ello igualmente con respecto al vestuario. Y con respecto al mueblaje u objetos en el espacio escénico, que tanto el uno como los otros deberán ser los menos posible.

4. En general, en el escenario *basta y sobra con los actores*, y objetos y mueblaje más bien lo que hacen es estorbar.

5. Pero caso de haberlos, hacerlos rebasar su normal funcionalidad de objeto o mueblaje. Además de servir para sentarse, una silla puede en determinado momento ser utilizada para subirse encima de ella. O para levantarla en alto. O para hacerla girar sobre una pata. O para agarrándola en alto hacerla funcionar como un arma ofensiva o defensiva, como una traca o como un escudo.

6. Del mismo modo, una mesa –además de servir para poner en ella los platos de la comida, por ejemplo– puede igualmente servir para tumbarla de lado y hacerla funcionar de parapeto. O para subirse encima y otear el horizonte. O para esconderse bajo ella.

7. De igual modo, las mantas y las sábanas de un camastro –aparte su funcionalidad ambiental– pueden además funcionar

como improvisadas capas solemnes de gala. O como envoltura fantasmal, o escondite. O como telón —o mampara telonera— sostenida entre dos actores, etc.

8. Del uso insospechado de los objetos y el mueblaje resulta en los espectáculos cómicos *una imagería* francamente sorprendente, y divertida. Cosa muy a tener en cuenta. Porque un espectáculo cómico es una especie de molino de sorpresillas, y todas son pocas.

9. Y bien mirado, todo espectáculo teatral —cómico o trágico— no es más que una *dosificada* renovación permanente de sorpresillas —informativas en los diálogos, visuales, gestuales, etc.— en la que se va enganchando a los espectadores.

10. Dosificada. Porque si no, acumulándose en simultáneo las sorpresillas el resultado no es una mayor sorpresa sino que *se anulan las unas a las otras*, se neutralizan su capacidad sorprendente. Y un gran chisporroteo no dosificado de sorpresillas *termina por no sorprender nada*, y resulta prácticamente un aburrimiento.

11. Del mismo modo, la acumulación de *efectismos teatrales* —gestualidad sorprendente, ritmo veloz, desmadres seguidos, etc.— genera en los espectadores un muermo, un aburrimiento poco menos que mortal.

12. Sobre poco más o menos, un espectáculo teatral es una sabia combinación de lo que no sorprende (normalidades) con lo que sorprende (anomalías inesperadas o anormalidades-micro, más bien que macro). Y el truco está en ir contrastando las unas con las otras a lo largo del espectáculo. Lo dicho,

como ley de oro en el teatro la ley del contraste. Dosificado o no dosificado, brutal o no brutal.

13. Igualmente, y con respecto al vestuario –de los personajes de la trama argumental– también se lo puede extrafuncionalizar, lo mismo que a los objetos y el mueblaje.

14. O sea, hacerle rebasar su mera funcionalidad vestimental y tipológica del personaje. Una blusa o collar –utilizándolos para medio ahogar al otro– puede servir de arma agresiva. Incluso para golpear. Una falda –levantándosela la actriz– puede servir como teloncillo tras el que ocultarse. Una capa o chaqueta puede servir para torear. Un abrigo, servir de minúscula tienda de campaña para guarecerse en ella. Un cinturón puede servir de improvisada serpiente-simulacro. Unos pantalones, servir de improvisado chal con el que envolverse el cuello y los hombros.

15. Y desde luego, un mantel encima de una mesa puede servir para una serie de funcionalidades insospechadas.

16. Lo mismo con respecto a los objetos –candelabros, copas, vasos, etc.– en esto de hacerles rebasar su mera funcionalidad ambiental o decorativa.

17. Todo ello evidentemente de mucha aplicación en la comedia, o en la tragicomedia. Y de menor aplicación –pero también– en el drama y en la tragedia o teatral ritual.

El arte de sacarle provecho a la voz y el sonido

1. Por de pronto, actrices y actores deben hacer el ejercicio de leer mucho y tranquilamente en voz alta para así aprender a

pronunciar. Porque en el habla normal y diaria ordinariamente pronunciamos –las consonantes, las vocales, las palabras, las sílabas– más o menos mal, incluso muy mal.

2. O sea, ejercicio para pronunciar con claridad. Y para emitir la voz con rotundidad, sea cual sea el tipo de voz que tengamos.

3. En general, en un espectáculo cómico la voz va rápida, y lenta en un espectáculo trágico.

4. Lo mismo que con respecto al ritmo, hay también una *escala en cuanto a velocidad* o no velocidad en la emisión de la voz: 1/ lentísima (silabeando o casi silabeando), 2/ lenta, 3/ normal, 4/ rápida, 5/ muy rápida, 6/ a toda velocidad. En general, el diálogo de los personajes va en voz normal (3/), y los otros registros (1/, 2/, 4/, 5/, 6/) sólo asoman en escenas específicas o en momentos ocasionales.

5. Desde otra perspectiva, va una *escala de tono* o altura: 1/ el sottovoche (o falsete en voz muy baja), 2/ el bisbiseo, 3/ el susurro, 4/ la voz baja, 5/ la media voz, 6/ la voz normal, 7/ la voz alta, 8/ la voz gritona, 9/ la voz chillona, 10/ el falsete agudo.

6. En los registros graves o en voz baja o bajísima (1/, 2/, 3/, y 4) para que se oigan las palabras –incluso desde las últimas filas de espectadores– hay que hacer un esfuerzo de boca: abrirla mucho al pronunciar. Y pronunciar más o menos lentamente.

7. De igual modo, un esfuerzo de boca –frunciendo hacia afuera los labios– en los registros más agudos. Y pronunciar rápi-

- do. O lento, según los casos.
- 8.** De otro lado, en la voz una *escala de intensidad* (no confundir con el tono o altura). Sobre poco más o menos, 1/ voz débil, 2/ voz usual (dialogal), 3/ voz sonora (golpeando los acentos), 4/ voz fuerte (enfaticando los acentos o golpes fónicos), y 5/ fortísimo (desgañitarse), etc.
- 9.** A mayor intensidad, la voz pierde claridad —se hace gutural más o menos— y se ensucia la emisión del sonido. En consecuencia, a mayor intensidad hay que hacer un esfuerzo en pronunciar bien, en mover bien para ello lengua, boca y labios.
- 10.** Igualmente, una *escala de volumen*, cosa en relación con el mayor o menor volumen de aire que sueltan los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales. Y que en la práctica —al menos, en sus registros más normales— suele confundirse con la escala de tono (altura) o con la escala de intensidades.
- 11.** En concreto, y en cuanto a volumen de la voz: 1/ hilo de voz, 2/ la media voz (poco volumen), 3/ la voz clara y normal (volumen medio), 4/ la voz rotunda (mayor volumen), 5/ la voz gruesa (volumen superior al normal, incluyendo en éste al rotundo), 6/ el vozarrón (amplio volumen), 7/ el gran vozarrón (especie de trueno), etc.
- 12.** En los registros agudos, y como modalidades en las que se combinan intensidad, tono y volumen, tenemos 1/ vocear, 2/ vociferar, 3/ clamorear, y 4/ alarear (los alaridos, o voceo chillón entrecortado).
- 13.** En cuanto a la bio-coloración de la voz, y yendo de la coloración oscura a la clara, una escala auxiliar así sobre

poco más o menos: 1/ voz cavernosa (obscura gutural), 2/ voz fantasmal (obscura y hueca), 3/ voz gutural (obscura y sucia), 4/ voz gruñona, 5/ voz sorda (opaca), 6/ voz gangosa (nasal), 7/ voz cascada (bronquial), 8/ voz de viejo (temblona), etc.

14. En cuanto a la psico-coloración: voz melancólica, voz alegre, voz infantil, voz musical (cantarina), voz lúgubre, voz risueña, voz funeraria, voz severa, voz solemne, voz chusmera, voz finolis, voz hombruna, voz meliflua, voz monótona, voz tajante, voz emocionada, voz conmovida, voz neutra (carente de emotividad), etc.

15. Voz a evitar, *la voz engolada*: emisión de voz en forma afectada y pretenciosa, al tratar de emitirla como *mejorada y elegante*. Con lo cual la vibración de las cuerdas vocales no pasa de la garganta –la gola o golilla– como resonador. Y suena a falsa.

16. Otra voz a evitar, *la voz manierista* (o amanerada). Igualmente afectada y pretenciosa en plan de sensibilizarla y psicocolorarla mucho. Con lo cual la componente musical de la voz *se llena de inflexiones y modulaciones melódicas*. Tratando de ser demasiado expresiva, resulta paradójicamente inexpresiva. Por exceso. Resulta horrible. Y es una *sobreactuación* –exagerar la expresividad de la voz– que conlleva inevitablemente una *sobreactuación interpretativa* (psicológica, gestual, gesticular, o psico-somática en general, etc) en los actores o actrices o lo que es igual, implica una *sobreactuación* psicologista y corporal. Podemos también denominarla voz expresivista o voz afectadamente hiper-psicologista. Lo dicho,

a evitar la tal voz, a no ser que —excepcionalmente— vaya bien con la psicología afectada y pretenciosa de tal o cual personaje en el espectáculo.

17. Otra voz a evitar, la voz más o menos *afónica*, que apenas si se oye lo que dice, o se le oyen fragmentos de palabras, o palabras sueltas un poco intermitentemente. Irrita a los espectadores.

18. Otra voz a evitar, *la voz impostada*. Mediante ejercicio, el resonador —con respecto a la vibración sonora de las cuerdas vocales— está centrado exclusivamente en la cabeza. Lo cual resulta algo falso, y afectado. Es la voz de los cantantes —tenores, sopranos, barítonos, etc.— profesionales de la ópera.

19. En principio, para el teatro, la base es la voz *bien timbrada*, o sea, una voz *clara y con una coloración personal más o menos característica*, y tipológicamente situable en tal o cual calidad de timbre de voz.

20. La voz mal timbrada es una voz de *coloración confusa*, a medias entre voz aflautada y no aflautada, a medias entre voz juvenil y voz hombruna, a medias entre el tenor ligero (aflautado) y el barítono, etc.

21. Además de hablar, la voz humana *si monotonizada* puede 1/ semitonar, 2/ salmodiar, 3/ recitar, 4/ leer en voz alta. O si más o menos *musicalizada*, puede 1/ declamar, 2/ tararear, 3/ canturrear, 4/ cantar, etc.

22. Y por otra parte puede 1/ corear, 2/ perorar, 3/ arengar, etc. Y de otro lado, 1/ sisear, 2/ abuchear, 3/ resollar, 4/ bufar, 5/ gruñir, 6/ rezongar, 7/ refunfuñar, 8/ jipear (voz entrecortada),

9/ tartamudear o tartajear, 10/ resollar (respirar fuerte haciendo ruido), etc.

23. Y psico-coloreada de sentimiento, o psicologizada, 1/ gemir, 2/ sollozar (respirar ruidosamente al llorar, interviniendo en ello las cuerdas vocales y medio ahogándose), 3/ vitorear, 4/ glosolar (emitir sonidos idiomáticos inclasificables y desconocidos), 5/ arrullar, 6/ ulular (emitir un larguísimo sonido musical, vocalizando en -u, a veces modulándolo, un poco al estilo del sostenido y larguísimo aullido de los lobos), 7/ clamorear (corear un larguísimo y agudo sonido musical en plan de alegría y vitoreo), 8/ silbar, 9/ chiflar (silbar metiéndose dos dedos en la boca), 10/ rechiflar (abuchear con chiflidos), 11/ reír (sonoramente) y 12/ carcajear. De paso, la risa sardónica es un reír *falso*, neutro, no sentido. Reír sin ganas, una especie de *reír mecánico*.

24. Y como recursos, a imitación de los animales, la voz humana puede 1/ cloquear (como las gallinas) y así a veces las viejecitas, 2/ aullar, 3/ ladrar, 4/ gañir, 5/ berrear, 6/ rugir, 7/ mugir, 8/ balar, 9/ maullar, 10/ graznar, 11/ trinar (como los pájaros), 12/ rebuznar, 13/ bramar (como los ciervos), 14/ relinchar, 15/ piar, 16/ cacarear, 17/ ronronear (como los gatos medios dormidos), 18/ zurear (como las palomas), etc. Y además, 1/ carraspear, 2/ gargarear, 3/ gorgorear, etc.

25. En cuanto a la música en el teatro, ésta puede ser: 1/ *musica ambiental* como música de fondo (o la propia del ámbito, el campo, la ciudad, la iglesia, etc., donde sucede el argumento de la obra teatral o espectáculo), 2/ música de *apo-*

yatura psicologista como música de fondo (va traduciendo en música los sentimientos de los personajes), 3/ *música de apoyatura tonal* a tal o cual escena o momento escénico, y como música de fondo —o no tan de fondo— va tonalizando del tono cripto-poético (solemnidad, o fiesta agraria, o salvajismo, o alegría, o soledad, o desesperación, o esperanza, o el horror, o regocijo loco) en el que va en tal momento la clave del asunto.

26. Como música de fondo —o música en off— la música de apoyatura tonal puede funcionar *en contraste brutal* con algún momento escénico, o porque continúa *en retardo* (sigue en la onda de la escena anterior, o del anterior momento escénico), o porque *anticipa* la tonalidad (solemnidad o fiesta, o religiosidad, o desesperación, etc.) de la escena siguiente.

27. Igualmente la música ambiental —como música de fondo— puede actuar en contraste brutal con algún momento básico y central de la escena que la tal música está ambientando.

28. Y en cuanto a la música de apoyatura psicológica —igualmente en cuanto música de fondo— también puede actuar en contraste con alguna componente más o menos básica de la escena que está apoyando.

29. Y siempre entendiéndolo como contraste antagónico, no como mera o somera divergencia o diferencia colorista.

30. En cualquier espectáculo, si con ganas de teatro total, o casi total, o con ganas de ofrecerle una mayor fiesta al público —todo espectáculo teatral es una fiesta— puede incorporarse al espectáculo, e incluso al argumento, una orquestilla de instrumentos y músicos. Y mucho mejor instrumentos populares

—guitarras, laúdes, flautas, tambores— de música popular de canto y baile. Y la tal orquestilla no sólo puede cumplir funciones de acompañar los momentos de canto o baile incorporados al argumento sino que allí con descaro —a la vista del público— puede officiar funciones de música de fondo, sea ésta tipo música ambiental, o tipo música de apoyatura psicológica, o música tipo apoyatura tonal. Y tanto en función de *reforzar* tal o cual colorido ambiental, tonal o psicológico, como *en disfunción* —contraste antagónico— con respecto al colorido ambiental, tonal, o psicológico en el que la tal escena viene argumentada.

El arte del teatro cómico

1. Una comedia siempre es más difícil de *bien realizar* que una tragedia.
2. Y ello porque una comedia es una dosificación muy bien medida y cronometrada tanto en cuanto a las componentes cómicas o efectos cómicos —sean gestos, o equívocos, o incidencias sorprendidas, o golpes graciosos o disparatados en el diálogo— como en cuanto a las componentes no cómicas y los efectos nada cómicos.
3. En la comedia impera a rajatabla la ley de oro del teatro: *el contraste antagónico*. A personajes *más serios o más angustiados*, mayor comicidad en cuanto a sus disparates palabreros y sus ilógicas situaciones. Normalmente demasiado lógicas, testarudamente lógicas, por parte de los personajes. Pero de una

lógica que, por más que férreamente mecánica, inocentemente equivocada por algún equívoco o trampa o engaño de lo que no tienen los personajes ni idea.

4. Sobreactuar la interpretación lógica en una tragedia puede resultar más o menos subsanable. Por ejemplo, por medio de drogar de música de fondo al público. Pero sobreactuar una comedia es mortal: irradia *aburrimiento* a todo pasto.

5. Sobreactuar una comedia normalmente proviene de colorearlo todo de psicologismo cómico, saturarlo de comicidad desde arriba hasta abajo. Por ejemplo, una situación graciosa, con personajes graciosos que dicen cosas graciosas, y van vestidos de estrafalariamente graciosos, y les suceden cosas graciosas. Todo va tan reforzado y saturado de tanta gracia —de tanta comicidad— que debiéramos reírnos cantidad. Pero sucede todo lo contrario: nos aburrimos de muerte.

6. Al acumularse y amontonarse una sobre otras y todas ellas graciosas, las gracias (verbales, gestuales, gesticulares, vestimentales, argumentales, etc.) se *anulan* unas a otras inevitablemente, y maldita la gracia que nos hacen. No quedan contrastadas —en contraste antagónico— con su contrario, lo no gracioso, lo serio, lo muermo, lo normal.

7. Al fin y al cabo, lo que nos sorprende cómicamente y nos hace reír a carcajadas no son más que *anormalidades ilógicas* que inesperadamente asoman a mitad de una plasta-muermo de *normalidades lógicas*. O sea, con contraste con la plasta de una demasiada normalidad.

8. En el arte de la comedia es donde actrices y actores tienen

que echar mano de un buen montón de recursos. A poco que se descuiden, y si la comedia es muy movida, a la media hora de espectáculo ya las actrices y actores habrán gastado y malgastado –sin control– poco menos que todos sus recursos (gestuales, psicológicos, recursos de voz, recursos de expresión corporal, recursos de movilidad, etc.), y sucederá entonces la tragedia de que el argumento de la obra seguirá variándose y renovándose con nuevas situaciones y nuevas incidencias pero los recursos de la interpretación actoral –ya muy gastados y desgastados– seguirán penosamente siendo los mismos que al comienzo del espectáculo.

9. La comedia –el arte del teatro cómico– no sólo exige una muy buena dosificación de los efectos cómicos sino que igualmente una muy buena dosificación de los recursos interpretativos (psicológicos, expresivos, tonales, gestuales, de voz, etc.). O sea, que dosificándolos programadamente a todo lo largo del espectáculo hay que irlos sacando poco a poco, y no quemarlos tontamente, repetitivamente, en la media hora inicial del espectáculo.

10. La dificultad del arte cómico –y de la comedia– está en que reírnos nos fatiga, y se nos cansa el cuerpo. Y mucho más con el reírnos a carcajadas.

11. Y entonces, si en la primera mitad del espectáculo cómico nos hemos reído mucho y a carcajadas, y como el reír y el carcajear conlleva sacudidas del cuerpo más o menos orgásmicas, luego en la segunda mitad del espectáculo –que es donde van las incidencias cómicas más carcajeantes– sucede la

cosa penosa de que, fatigado de reír el cuerpo, y relajado en consecuencia, cansados, ya entonces las comicidades paradójicamente nos parecen estúpidas y nos aburren. El cansancio nos ha impedido tensarnos de atención y expectación hacia lo que sucedía cómicamente en el escenario. Y al carecer de expectación nosotros, lo que en el escenario sucedía no nos ha sorprendido —con su irrupción ilógica a mitad de una plasta de normalidad y lógica— y por tanto nos hemos aburrido.

12. En el arte de la comedia, el truco de oficio es a lo largo del espectáculo ir alternando escenas más o menos cómicas y escenas poco o nada cómicas. Y así los espectadores van simultáneamente alternando la tensión y la carcajada (escenas cómicas) y la distensión y el descanso del cuerpo (escenas muermecillas poco o nada cómicas).

13. Por ejemplo, caso de que el total de escenas en un espectáculo cómico fueran veinte, en un esquema somero la comicidad estaría en las escenas de números pares (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20). Y la no comicidad, o escenas muermecillas por más que simpáticas, en las escenas nones.

14. En la primera parte del espectáculo, escenas del número 1 al 10, la comicidad podría ir así: (1), 2, (3), 4, (5), 6, (7), 8, (9), 10. O sea, un máximo cómico en las subrayadas —la 4 y la 8— y una comicidad media en las no subrayadas, la 2, la 6, y la 10.

15. Y en la segunda parte del espectáculo, la comicidad podría ir de la siguiente forma: (11), 12, (13), 14, (15), 16, (17), 18, (19), y 20. O sea, un comienzo con comicidad media en las escenas cómicas —la 12 y la 14— y agolpamiento de comicidad

en las escenas cómicas de al final del espectáculo (la 16, la 18, la 20).

16. De otro lado, *en la primera parte* las escenas poco o nada cómicas –las que van entre paréntesis, o sea las nones– serían unas de duración más bien largas (la 1, la 5, la 9), y otras de duración más bien media Y en cambio las escenas cómicas serían más bien breves.

17. Pero el contrario en la segunda parte. Las escenas poco o nada cómicas –las de números igualmente nones– serían más bien breves, especialmente en la segunda mitad de esta segunda parte. Y en cambio, las escenas cómicas serían más bien largas, especialmente en la susodicha mitad en la que –lo dicho– las escenas poco o nada cómicas son más bien breves.

El arte de la tragedia

1. Los espectadores aguantan mejor la tragedia –o el drama– que la comedia. O sea, estar tristes o llorando lo *aguantamos más, sin cansarnos* que el estar riendo y carcajeándonos. Me refiero a *aguantar estando sentados* –con el culo embutido en una butaca– o *tiosos de pie* en un teatro. O sea, con el cuerpo inmóvil. Porque con el cuerpo *moviéndose en libertad* podemos aguantar algo más la risa y el carcajeo sin cansarnos ni fatigarnos.

2. En los espectáculos trágicos, todos los movimientos (desplazamientos, o movimientos corporales, posicionales, gestuales, etc.) de los actores suelen estar más o menos *ritualizados*. Lo

que vale tanto como decir que *solemnemente mecanizados*. O lo que es igual, muy controlados.

3. Y la razón es que de la tragedia a la comedia no hay más que un paso. En el ambiente funerario que –ocultamente o descaradamente– pesa sobre un espectáculo teatral, *cualquier espontaneidad* algo descontrolada en los actores resulta fácilmente para los espectadores *una exageración grotesca*, y se ríen –incluso a veces a carcajadas– y ya no se creen la tragedia, y se aburren.

4. O dicho en otros términos, con *ligeros retoques* de exageración ligeramente grotesca un poco por aquí y por allá un espectáculo trágico o dramático puede resultar una comedia francamente divertida.

5. Para una buena interpretación actoral en una comedia –especialmente si muy cómica y disparatada– lo mejor para los actores es no sentirla sino que meramente fingirla. Y es que al fingir o simular tenemos siempre el cerebro muy alertado –en libertad– y podemos muy bien *controlar y dosificar* incluso microminucias de la interpretación.

6. El sentir emocionadamente y conmovidamente –endopsíquicamente– los actores lo que interpretan les deja como si drogado el cerebro, algo así como que *apagado*. Y ello conlleva un mayor o menor grado de desmañada espontaneidad y descontrol con respecto a lo que dicen o hacen interpretativamente. De lo cual resultan precisamente exageraciones psicológicas –o psicologistas– o gestuales, y la interpretación trágica resulta fácilmente cómica.

7. Por lo mismo, al igual que en la comedia, la mejor interpretación trágica es la más o menos *bastante fingida*, no sentida. O al menos, así en los momentos más solemnes y trágicos de la tragedia.

8. Entre la tragedia a un extremo y la comedia al otro, queda de por medio una zona amable de amables y blandos géneros teatrales —la comedia dramática, el drama—, en los que la interpretación actoral es más bien cosa de sentirla, y no de fingirla, porque los tales géneros teatrales dan mucha cancha para psicologear y naturalistear de sentimentalidad y sentimentalismo.

9. En los espectáculos trágicos la luminotecnia es fundamental. Tanto la luminotecnia específicamente dramática —que le da relieve escultórico a los cuerpos de las actrices y actores, proyectando al fondo las sombras de los cuerpos— como la luminotecnia específicamente trágica con mucho volumen de obscuridad en el escenario rota desde arriba por algún cono de luz cenital.

10. En mayor o menor medida, los espectáculos trágicos son espectáculos más o menos ritualmente litúrgicos al igual que los ceremoniales religiosos de las iglesias. Y de la misma solemnidad ritual.

Apuntaciones finales

1. Lo dicho. Esto no son más que unas someras apuntaciones prácticas, y bastante incompletas con respecto al arte del teatro.

2. De alguna forma, no hay que olvidar que al igual que todas

las demás bellas artes —la pintura, la danza, la música, la poesía, etc.— el teatro conlleva una creatividad trasmisora de inteligencia y de imaginación y de sensibilidad.

3. En mayor grado que todas las demás bellas artes. Porque en la práctica el arte del teatro es una suma y síntesis de todas las demás bellas artes.

4. Desde los orígenes de la cultura, desde remotos tiempos, ya las tribus más o menos aborígenes celebraban sus espectáculos teatrales más o menos danzados en los que dialogar y cantar sus hitos y mitos y tabúes fundamentales. O lo que es igual, teatralizar sus miedos y terrores colectivos, sus ilusiones y esperanzas colectivas, los fundamentos de su vivir y convivir.

5. Y eso sigue igual. Y es tal vez por lo que los comunicólogos —o sociólogos de la comunicación de masas— al teatro lo clasifican como un medio de *comunicación caliente*. Al igual que, por ejemplo, a los conciertos juveniles de música rock. Y en cambio, el cine y la televisión y el video vienen clasificados como un medio de *comunicación fría*.

6. Un medio de comunicación caliente es un medio de desahogo expresivo, de comunicación y comunión liberatorias, Un medio de psico-explosión liberatoria, al igual que las fiestas populares, las fiestas del pueblo.

7. De hecho, y desde los teatrales espectáculos danzados de las remotas tribus más o menos silvestres en remotos los tiempos, los buenos espectáculos teatrales no sólo han sido igualmente una fiesta sino que hasta incluso la gran fiesta colectiva de todas las culturas.

8. Incluso igualmente la gran fiesta en el caso del teatro amateur de la gente joven. O precisamente ahora la gran fiesta del teatro amateur de la gente joven.

9. Porque, la verdad, mientras el espeso y trascendental teatro de las gentes muy adultas y maduras siempre ha venido siendo un solemne muermo aburrido –y sabido es, el aburrimiento embrutece, y así están– con su megalomanía y perfeccionismos, al tiempo el teatro amateur de la gente joven ha venido siendo una fiesta, y una bocanada de aire fresco. Y desde luego, con sus imperfecciones y desmaños, que son la garantía de estar vivos.

10. Porque la perfección mata, y el perfeccionismo remata. Y así va como va el teatro profesional de las gentes demasiado adultas.

11. Del lado de la imperfección siempre está la vida.

12. Del lado de la imperfección siempre está la fiesta.

13. De la fiesta dicen los sociólogos y antropólogos especialistas que no es más que una explosión de creatividad colectiva y liberatoria. O sea, la explosión del ponerse todas las gentes a inventarse ocurrencias de placer psicoliberatorias, desparrramando en ello inteligencia, imaginación y sensibilidad. Y fantasía. Y generosidad.

14. Del teatro amateur de la gente joven como gran fiesta lo que es por ahora los sociólogos y antropólogos no dicen nada. Ni enterarse. Y así va el mundo como va.

MÁLAGA, 25 DE MARZO DE 1987

MIGUEL ROMERO ESTEO. BIOGRAFÍA.

Nace en Montoro (Córdoba) en 1930. Con becas ocasionales, estudia Ciencias Políticas y Económicas en Madrid, al tiempo que trabaja en oficios diversos. Su obra *Pontifical* es prohibida por la censura fascista en 1965, y de ella en el ámbito antifranquista se hará una edición clandestina en 1970, tras ser prohibida repetidamente.

En el período 1972-1974, tras ser prohibidas previamente por la censura, estrena finalmente un par de obras, la titulada *Pasodoble* y la conocida como *Paraphernalia* en abreviatura de un largo título.

A continuación, ya entrada la democracia, se montan *El barco de papel*, obra de teatro infantil y *El Vodevil de la pálida rosa* que, escrita en 1974 y sobre un vodevil galante, es un aviso y análisis de un posible golpe militar.

En el período 1972-1980 se publican obras suyas en diversas editoras de Madrid. Y así, *Fiestas gordas del vino y el tocino* y una serie de clásicos (Ediciones Cátedra), *Pizzicato irrisorio* y *gran pavana de los lechuzos* y el estudio y análisis de su obra teatral impresa en volúmenes de historia de la literatura española, en el sector denominado Nuevo Teatro.

En 1981 escribe *Tartessos*, epopeya dramática de los orígenes de la civilización andaluza, que recibe en 1984 el Premio Pablo Iglesias de Teatro. En 1985, del Consejo de Europa en Estrasburgo, recibe igualmente el Premio Europa (Diploma de Honor), compartido con varias destacadas figuras de la vanguardia teatral. A continuación, *Gargoris Rey de Reyes* recibe el Premio Enrique Llovet, de la Diputación Provincial de Málaga. Estas obras de tema tartesio son editadas en el *Tartessos*, en colaboración con la revista Pipirijaina, de Madrid.

De la Junta de Andalucía ha recibido este año el Premio Andalucía de Teatro, por el conjunto de su obra.

Miguel Romero Esteo es profesor de Sociología de la Literatura en la Universidad de Málaga. Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán (Suhrkamp Verlag, Frankfurt). *El barco de Papel*, en su traducción al francés, tiene en perspectiva su publicación y estreno en París. En Marbella, en ediciones de la Universidad Popular, hay publicadas algunas otras piezas de este autor, cuyo nombre ha venido dando título al Premio Marbella de textos de teatro breve.