

TECNICA

«MONTES»

Técnica
metodológica
participativa,
no directiva, para
el entrenamiento
actoral y
direccional
en grupos
aficionados al
teatro

*Manolo Montes **

Presentation

Muchas veces observamos a teatristas y a estudiantes de teatro aplicar técnicas adquiridas en escuelas, para introducir a grupos de aficionados a la actuación en los secretos de la representación dramática.

Al enseñar parte por parte, de lo singular a lo general, se obliga al candidato a actor aficionado a *parcelar* la adquisición de los conocimientos y, en el caso de los instructores con formación, pueden pasar por alto que no hay un nivel de preparación académica que propicie la capacidad uniforme para el aprendizaje.

Por otra parte, tomando en consideración que el teatro es un juego, llegamos a la conclusión de que su enseñanza-aprendizaje debe serlo también. Lo anterior sin olvidar que la amenidad es la mejor salsa para adobar el aprendizaje. La familiarización con los juegos colectivos, vividos por los participantes durante su infancia, debe aprovecharse para conducirlos hacia el juego escénico que no es solamente el que se desarrolla en el escenario, sino donde participan también los espectadores.

Para la aplicación de esta técnica, es indispensable: ✓

- 1) Olvidar las diferencias de nivel académico de los participantes y fundamentar nuestro trabajo en la capacidad innata de todos los seres humanos para la imitación, sin olvidar que éste es uno de los más importantes recursos del niño para la adquisición de lenguaje, costumbres, hábitos, entre otros y que todos, en el fondo, continuamos siendo niños.
- 2) Basar el desarrollo de las lecciones exclusivamente en la capacidad creativa de los alumnos. Toda persona es una fuente de sorpresas pues lleva, en su interior, la naturaleza del niño que le permite dar explicaciones maravillosas a los hechos más prosaicos.
- 3) No cerrar las puertas a ninguna propuesta, por más descabellada que parezca. Al trabajar el arte, no hay limitaciones para la imaginación.
- 4) Infundir en los alumnos toda la confianza posible recordándoles que el grupo constituye una familia y que, en el proceso de búsqueda, cualquier error es válido si se capitaliza como experiencia.
- 5) El instructor, independientemente de sus títulos o rangos, debe fungir y valorarse siempre como ASESOR y, como tal, no imponer directrices *pero sí*:
 - 5.1 Facilitar soluciones a aquellos problemas que los alumnos no hallen salida.
 - 5.2 Mantener la disciplina si remotamente se diera el caso de que faltara. Según nuestra experiencia, la misma metodología obvia ese problema.
 - 5.3 Estimular cualquier participación. En la aplicación de esta técnica, no se concibe la ausencia de participación.
 - 5.4 Enfatizar en la reflexión como medio de captación de los conocimientos, una vez realizada la acción. Que conste que la acción misma (los juegos) constantemente inducen a la reflexión sobre los hechos.

Antecedentes

Fue durante el año 1974 cuando se impartió un curso sobre técnicas participativas con aplicación didáctica a los docentes de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. El proceso enseñanza-aprendizaje se basó, de acuerdo con los objetivos del curso, en el aprovechamiento de la capacidad de participación implícita en la conducta humana, y se relegó el rol de profesor al de un mero asesor durante el proceso.

Como —ya lo dijimos anteriormente—, el teatro es básicamente un juego, con todas las reglas y responsabilidades que conlleva todo juego, nada mejor que aplicar la técnica de dinámica de grupos para estructurar el proceso de entrenamiento actoral y, dentro del mismo, capacitar en la formación y dirección de los grupos, de manera que sus integrantes tengan acceso no sólo a la actuación sino a dirigir, a elaborar guiones, escenografía, a incorporar otros elementos que no son precisamente dramáticos como la danza, la música y la poesía.¹

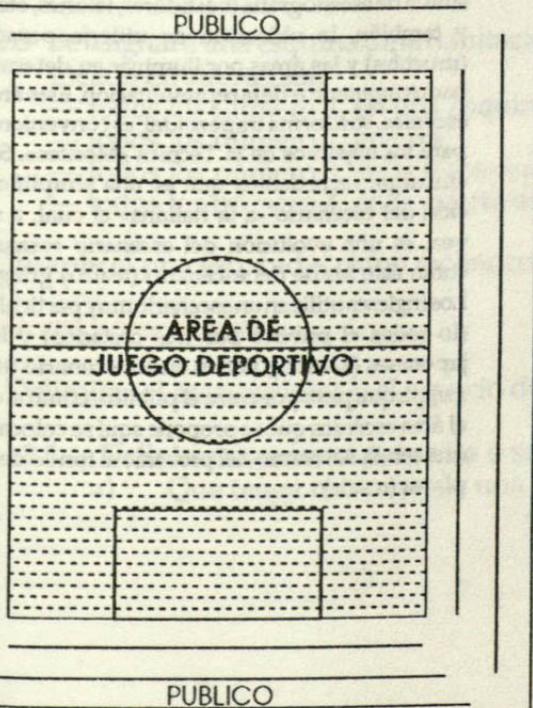
Como docente invitado —informalmente— en otras unidades académicas (Escuela de Trabajo Social y Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva) y en los llamados Cursos Libres que la Universidad imparte a personas sin distinción de edad o nivel académico, fui conformando todo un programa, el cual expongo en este trabajo. Agréguese a eso la prueba de fuego que significó su aplicación exitosa con los campesinos de la Cooperativa El Silencio, en el Cantón de Aguirre, que culminó con una puesta en escena única en su tipo en Costa Rica, hasta el momento de redactar estos apuntes.

Desarrollo

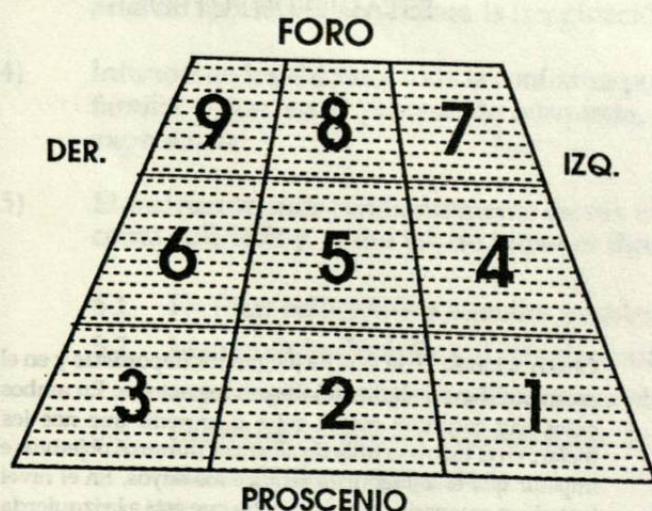
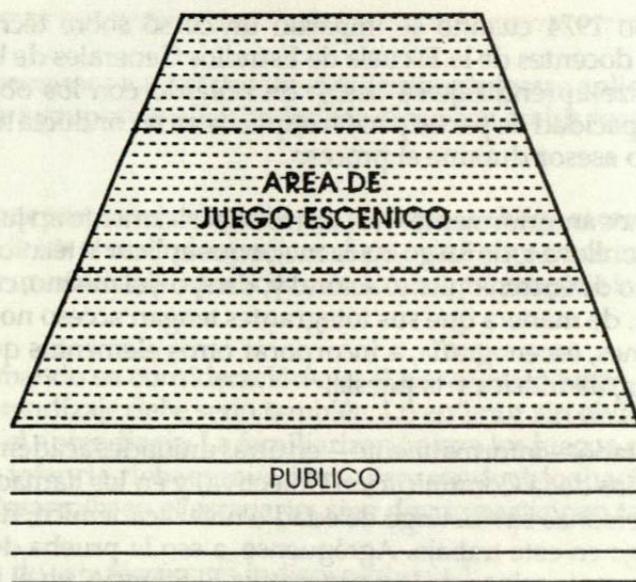
1. Área escénica: objetivos

Introducir al conocimiento de las características topográficas del área escénica. Se pone, como ejemplo, la delimitación de las canchas de fútbol, tenis, baloncesto.

ESTADIO DE FUTBOL



Observaciones: En la cancha juegan los deportistas y en el escenario (figura siguiente) juegan los actores. En ambos casos hay conflicto: meter goles e impedir que nos los metan; en el teatro se trata de alcanzar nuestros objetivos e impedir que el antagonista alcance los suyos. En el nivel teatral, un escenario como la cancha que está a la izquierda sería un escenario «arena». Los dibujos son a propósito, pues se trata de que sean reproducidos, a mano, en una pizarra.



La división del área escénica en planos y en zonas es para facilitar no sólo la ubicación actoral sino la de escenografía (bastidores, telones, etc.), y también, la ubicación de utilería pesada (muebles) y las áreas por iluminar en determinados momentos de la representación. Esta área escénica, con forma trapezoidal, es conveniente para los objetivos de la Técnica «Montes». Sin embargo, recordemos que es una simplificación del escenario «a la italiana» el cual, a su vez, es una evolución del escenario romano como éste lo fue del escenario (teatro) griego. Los ingleses utilizan un escenario muy particular (lo rodea el público por tres costados) y los japoneses (kabuki), tienen en su escenario una rampa que pasa por entre el público, como si en el área escénica que se propone aquí se colocara una senda del centro del procenio al fondo de la platea (o sala).

Como podemos observar, el área escénica posee la figura de un trapecio.

P.: ¿Con qué finalidad trabajamos dentro de un trapecio?

r.: Para obtener perspectiva.

P.: ¿Por qué derecho e izquierdo? ¿No sería mejor que donde dice izquierdo dijera derecho y viceversa?

r.: Porque lo que vale es la derecha y la izquierda del actor.

P.: ¿Para qué sirven los planos?

r.: Cada plano tiene distinta utilidad. Cuanto más cerca está el actor del público, su actuación posee más fuerza. Lo mismo sucede en la vida real: no es lo mismo recibir una orden desde cinco metros de distancia que a 'boca de jarro'.

Aclaración: Tradicionalmente se llama al foro «arriba» y al proscenio «abajo», pues las áreas escénicas de los teatros formales (como el Teatro Nacional de San José) tienen el lado del foro más alto que el del proscenio. Esto por razones ópticas, pues el ángulo de visión del público es en diagonal: de abajo hacia arriba, por lo que el proscenio debe estar en un nivel inferior en relación con el fondo o foro.

2. Equipos: objetivos

Preparar los grupos que funcionarán como actores y como espectadores o como directores. En algún momento serán actores, directores, espectadores o críticos.

Esta técnica está diseñada para utilizarla con grupos grandes, valga decir treinta, cuarenta o sesenta participantes y, al aplicar este paso, se verá por qué debe trabajarse con bastante material humano:

2.1 Forme a los alumnos haciendo lo más parecido a un círculo, con el instructor en el centro.

2.2 Deberán numerarse de uno a cuatro, e indicarles que cada uno deberá fijar su número en la memoria.

2.3 Se asignará una esquina de la habitación para los integrantes, según el número que les haya tocado en suerte, así:

- todos los número 1, en una esquina;
- todos los número 2, en otra;
- todos los número 3, en la tercera y,
- todos los número 4, en la cuarta esquina.

Durante el proceso, cada grupo reconocerá y ocupará la esquina que le ha tocado.

3. Escena y sala: objetivos

Delimitar el área escénica y el espacio dedicado al público.

3.1 Definir un extremo de la sala o salón tomando en consideración lo siguiente:

- a) Que tenga como fondo una pared.

- b) Que esté iluminada del proscenio hacia el foro y nunca de atrás hacia adelante, porque la silueta quedaría a contraluz, y los espectadores tendrían la luz dándoles de frente y debe ser al revés: la luz debe pegar en la nuca del que especta el trabajo actoral.
- c) Asegúrese de que no haya puerta o acceso que permita que alguien, en su deseo de ingresar a la sala, interrumpa el ejercicio en escena.
- 3.2 Si es posible, se definirán los límites de la escena, dándole forma de trapecio como se muestra en el punto 1.
- 3.3 Si el área lo permite, asígnese el área, por lo menos 8 m de embocadura (abertura del frente o ancho, y por lo menos 6 m de profundidad (distancia del proscenio al foro).

4. Primer ejercicio: integración y composición

Preparativos:

Ya usted ha dividido a los participantes en cuatro grupos (de cuatro, cinco, seis, siete, etc. personas)

- 4.1 Coloque cada grupo separado de los otros.
- 4.2 Cerciórese de que un grupo no escuchará las instrucciones que usted imparte a otro.
- 4.3 Instruya, en privado, a cada grupo sobre los objetivos del ejercicio: aprender a formar conjuntos estéticos y expresivos en escena.
- 4.4 Asigne a cada grupo un tema por estructurar en escena, y parta del criterio de que es una composición para tomarles una fotografía hipotética:

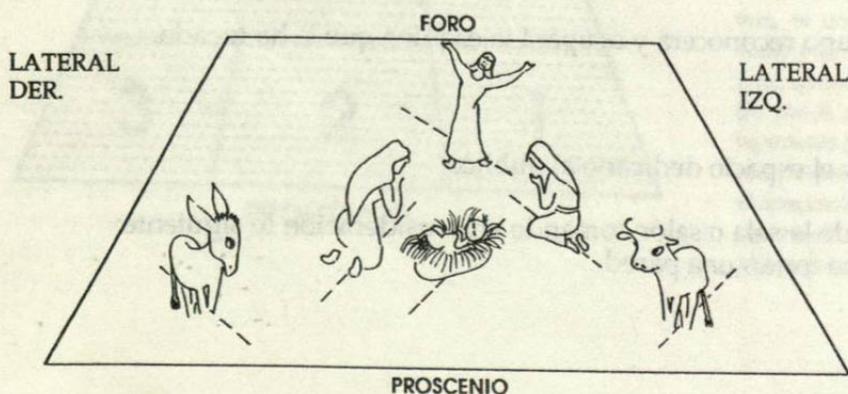
Grupo N° 1..... Formará un «nacimiento», utilizando como materia prima al grupo N° 4

Grupo N° 2..... Una escena familiar con los miembros del grupo N° 3.

Grupo N° 3..... Una escena escolar o cotidiana con el grupo N° 1.

Grupo N° 4..... Una escena de la calle con las personas del grupo N° 2.

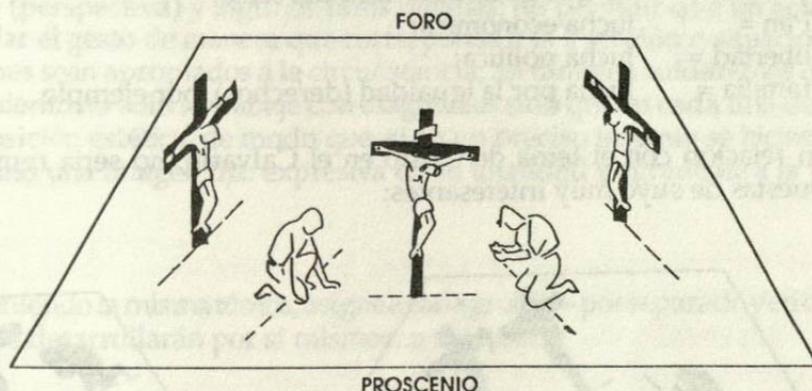
Esta es una propuesta para el grupo N° 1. Las indicaciones técnicas son válidas para todos los ejercicios.



Observaciones: Los actores están situados en diagonal convergente. Esta figura obtendrá la ilusión de profundidad y, como nota muy importante, el personaje principal (el Dios niño), ocupa un sitio preponderante. Estas disposiciones son las que más adelante llamaremos de 45°

4.5 Instrucciones:

- Los grupos a la izquierda trabajarán como «escultores». Los miembros de los grupos de la derecha son «arcilla».
- Si el tema por tratar fuera (p. e) la «crucifixión», se realizaría así:
El grupo N^o 1 se pone de acuerdo, en secreto, en cómo tratará, en colocar a un actor (usará a las personas del grupo N^o 4), que hace de *Jesús* con otros a los lados, sea uno a cada lado (*ladrones*). Es lo más obvio.
- Una vez hecho el trabajo utilizando al grupo N^o 4, si incluyen a la madre de Jesús y a una o dos acompañantes, podremos tener algo parecido a esto:



Observaciones: Los personajes están en diagonal. En este ejemplo, por razones que la tradición impone, el diseño de la escena es simétrico (igual colocación a la derecha que a la izquierda). La creatividad plástica de los participantes permitirá superar estas directrices.

Nota importante: El autor utiliza ejemplos tomados de la tradición cristiana porque son muy familiares a nuestra sociedad. Sólo por eso y no por proselitismo de ningún tipo.

- Ahora, viene la parte más importante del ejercicio: someter al juicio de los demás grupos restantes (los grupos N^o 2 y N^o 3), la «escultura».

Preguntas

- ¿Cómo mejoraríamos el trabajo? (las observaciones no son orales. Quien hace la crítica debe pasar a mover a los actores «arcilla» para cambiarlos según su criterio-propuesta).
- ¿Cómo aplicaríamos mejor la composición con diagonales, para obtener perspectiva?
- ¿Cuál es el elemento que deseamos destacar?
- ¿Cuáles son las implicaciones de tipo ideológico del tema?

Nota

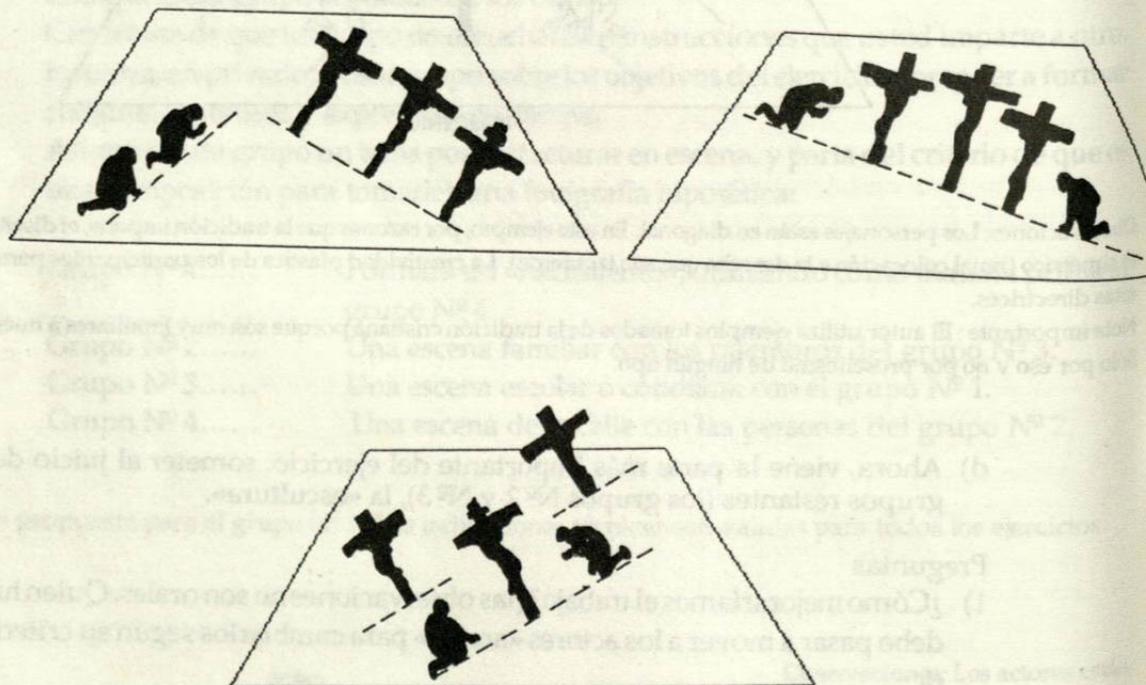
Cada vez que se hace una propuesta en escena, por parte de los directores con los actores-arcilla, se brinda un aplauso a los directores. Es importante estimular la participación de actores. Todas las fases del ejercicio se hacen dentro de un ambiente familiar, participativo y, de ser posible, hasta festivo.

Muy importante

Una vez hecha la primera experiencia con un grupo (en el caso anterior el grupo N°1), se repite el proceso con cada uno de los grupos presentes, proponiendo a cada uno un tema distinto pero familiar: cualquier escena es válida una vez que pueda ser identificada o descifrada por los espectadores, pues una vez logrado este aspecto, se procederá a su análisis formal con énfasis en la composición del grupo pensando en una fotografía y culminando con el contenido. No olvidar que todo tema es tratado mediante una premisa:

Tema: Pan, libertad, familia, paz, etc.
 Premisa: Lo que queremos decir del tema:
 Pan = lucha económica;
 libertad = lucha política;
 familia = lucha por la igualdad (derechos), por ejemplo.

En relación con el tema de Cristo en el Calvario, no sería remoto que aparezcan propuestas de suyo muy interesantes:



Nuestro gran aliado será, siempre, el gran poder creativo de los integrantes del curso.

La experiencia demostrará que el público —de una u otra manera— avala las propuestas. Lo ideal sería que el público (en este caso los alumno-espectadores) no tuvieran que hacer rectificaciones a las propuestas del grupo de directores. Sin embargo, se observará que toda propuesta enriquece el trabajo colectivo. En arte no hay propuestas descabelladas, sólo omisiones injustificables. Toda propuesta es participación y toda participación es acción.

5. Ejercicio número dos o segundo ejercicio

Objetivo

Pasar de la fotografía (ejercicio anterior) al cine: movimiento.

Explicación

De la misma manera que la fotografía constituye una imagen fija, inmóvil, el cine es una sucesión de imágenes que crean la ilusión óptica de movimiento. Entonces, si en la composición fija que realizamos como ejercicio primero tuvimos el cuidado de trabajar con diagonales (perspectiva) y algunos otros detalles: no permitir que un actor nos cubra por gusto, cuidar el gesto de manera que corresponda a la intención o situación y velar porque los ademanes sean apropiados a la circunstancia, así también cuidaremos que en el ejercicio con movimiento no sólo se trabaje con diagonales sino que en cada uno de sus pasos exista una composición estética, de modo que, si en un preciso instante se hiciera una fotografía, ésta sea como una imagen fija: expresiva en su totalidad y agradable a la vista.

Desarrollo

Manteniendo la misma tónica, asigne a cada grupo —por separado y en confidencialidad, un tema que desarrollarán por sí mismos, o sea que:

- a) elaborarán la fábula o cuento, sobre el tema estipulado.
- b) fungirán como directores de la pieza y,
- c) actuarán su propia historia

Como en el caso anterior, el trabajo será sometido al criterio de los tres grupos restantes que conforman un público; sin embargo, hay una diferencia: aunque se harán críticas a la puesta, no se buscará la modificación de la obra, sino que se sacarán conclusiones que enriquezcan los trabajos siguientes:

- a) Exposición definida del tema
- b) Tratamiento adecuado según el género adoptado que puede ser: tragicomedia, drama, farsa, melodrama, entre otros. Para este efecto, puede consultarse un diccionario como el «Pequeño» Larousse.
- c) Credibilidad de la actuación dentro del género.
- d) Voz y dicción aceptables.

Lo anterior nos dará pie para la realización de otros ejercicios:

Ejercicio «A»

Volvemos a la imagen fija. Un grupo elaborará, utilizando a otro, una composición plástica sobre un tema elegido por el mismo grupo.

En esta oportunidad, los dos grupos que conforman el público, poseerán mayor cantidad de elementos de criterio para juzgar la obra, de modo que la exigencia de excelencia se aplicará sobre todos los grupos. Se buscará mayor expresión corporal y gestual:

Preguntas

¿Poseemos todos expresión corporal?

¿Utilizamos dicha expresión cotidianamente?

¿Será decir «tal vez» con los hombros una muestra de *expresión corporal*?

¿Puede decirse que lo que queremos decir con el cuerpo o el rostro es como el lenguaje escrito de los libros?

Si el lenguaje escrito está compuesto por signos... ¿Son signos los que emitimos por medio de la expresión corporal?

¿Poseen los animales acceso a la expresión corporal?

¿Qué nos dice un perro cuando mueve el rabo?

¿Qué nos dice un gato cuando mueve el rabo?

¿Qué nos dice un perro cuando nos muestra los dientes?

¿Qué nos dice un humano cuando nos muestra los dientes?

Ejercicio «B»

De nuevo se actuará, grupo por grupo, con el tema seleccionado por cada uno de ellos. Se les dará el tiempo necesario para que realicen a cabalidad:

a) Selección del tema

b) Elaboración de la fábula o cuento (historia)

c) Personajes

d) Relaciones entre los personajes

e) Características psicológicas de los personajes

f) Características físicas de los personajes

g) Por lo menos tres ensayos (pasadas)

Se entiende que este ejercicio se hará sin elaborar libreto escrito.

Objetivo

(Que se observa al final de cada ejercicio): voz, dicción, expresión corporal, composición plástica, desplazamientos, movimiento y, lo más importante el grado en que la representación fue entendida.

Es conveniente tener claro el significado de los conceptos enunciados:

i) Voz

El actor debe llegar su voz hasta «la viejecita de ochenta años que está sentada en la última fila», sin gritar.

ii) Dicción

Consiste en la correcta pronunciación de las palabras, sin perder el tono y el acento propio del país. Hay que tener presente que la forma de hablar un idioma es parte de la naturaleza, de la identidad de un país y los actores no deben renunciar a emplear el tono que identifica a su pueblo. Se cuenta del caso penoso de una época en que los actores profesionales argentinos pretendieron hablar con el acento español peninsular, con catastróficos resultados.

Una correcta dicción consiste en la pronunciación de las palabras completas, de modo que las frases u oraciones sean expuestas con propiedad y belleza. Sin embargo, si el personaje lo exigiera esta norma se sacrificaría, como en el caso de Cantinflas.

iii) Expresión corporal

Este concepto, que parece formado por palabras mágicas o exóticas, no hace más que definir la propiedad inherente a los cuerpos para expresarse sin uso del lenguaje lingüístico. La expresión corporal es más común de lo que pensamos: la paloma macho expresa corporalmente sus deseos a la hembra (arrastra una ala mientras le baila); el chompipe ó pavo doméstico eriza sus plumas, infla la papada y baila para amenazar o seducir a la pava; el gato se encrespa para impresionar y el sapo aumenta su volumen para parecer más grande y evitar ser agredido. De esto hay innumerables ejemplos.

El ser humano, por su parte, acostumbra acompañar la expresión oral (palabra) con expresión corporal que puede traducirse en ademanes, señales, posturas que refuerzan la expresión hablada.

iv) Composición plástica

Como ya lo vimos anteriormente, así como en el cine, si tomamos la cinta o película y vemos cuadro a cuadro, encontramos que cada uno es un cuadro independiente, lo mismo ocurre en el teatro, cada escena debe estar comprendida por una serie de «cuadros» en movimiento, que se caracterizan por la composición estética de cada uno.

En otras palabras, usted puede pedir que se «congelen» en un momento dado y los actores deben estar organizados armoniosamente como en una pintura; o sea plásticamente.

v) Desplazamientos

Ir de un lado a otro se llama desplazamiento. Debe tenerse el cuidado necesario para que los desplazamientos, como todo en escena, se hagan en función del público, es decir, pensando en los espectadores. Por lo regular esto es trabajo de dirección. Se sugiere evitar, en la medida de lo posible, los desplazamientos paralelos, ya sea al proscenio, al foro o a la par de los laterales. Lo anterior no significa que sea prohibido el desplazamiento paralelo, sino que debe tratar de hacerse en diagonales.

vi) Movimientos

Dejamos en claro que todo desplazamiento implica movimiento, pero todo movimiento no necesariamente implica desplazamiento ¿Por qué? Porque el desplazamiento consiste en cambiar de lugar, mientras que el movimiento, tal como lo entendemos teatralmente, significa cambiar de posición, ya sea durante un desplazamiento o sin él.

El movimiento del actor en escena debe hacerse *siempre* pensando en el público, porque el espectador *lee* en el cuerpo del actor.

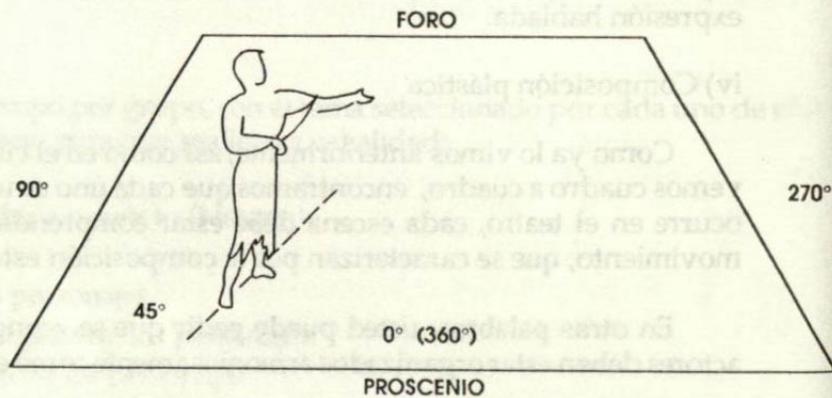
Para lograr tal fin, el actor trabaja en una circunferencia imaginaria que le ayuda a realizar movimientos *técnicos* a favor del espectador. Estos movimientos, aunados a los gestos, describen los sentimientos, las emociones o estados de ánimo del personaje.

Por otra parte, damos un auxiliar técnico con miras a facilitar la *limpieza* de la «escritura» corporal, de manera que la actuación, siendo concebida en función del espectador, parezca una copia de la realidad:

Utilización de los miembros más cercanos al foro o a los laterales

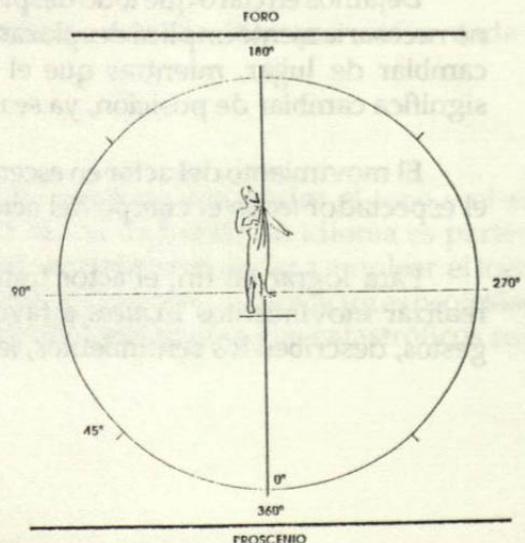
En efecto, la manera más estética de realizar movimientos (llamar con la mano, pedir que se alejen, dialogar en pie o sentados, por ejemplo), es adelantar el miembro, ya sea mano o pie, más cercano al foro o al lateral más próximo.

Observaciones: La relación con la circunferencia no se limita al centro del área escénica. En cualquier plano o zona del área, el actor puede guiarse por estas indicaciones o por las del «director» cuando ya actúe fuera del curso: «colóquese a noventa»; «colóquese a cuarenta y cinco», serán instrucciones muy claras si se sabe cuáles son las posiciones.

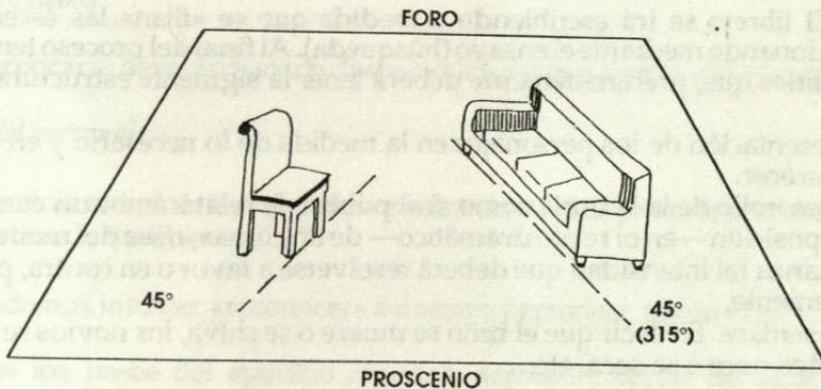


Como puede observarse, al público lo tenemos a 0° ó 360° . Si nos colocamos en esa posición (frente al público) diremos que estamos «en posición abierta». Esta es una de las posiciones más fuertes en el escenario, sobre todo en el primer plano.

En cualquier momento estaremos orientados hacia alguno de los ángulos de la circunferencia; sin embargo, consideramos como más conveniente la utilización del ángulo de 45°



De esta manera obtendremos las posiciones que favorecen la perspectiva y, por ende, «comparten»:



Obsérvese que los muebles no están frente (0°) ni de perfil (90°), sino a 45° .

Tome nota que no necesariamente tiene que colocarse el actor o la utilería en esta situación, sino que solamente es una propuesta.

Elaboración del libreto

No es difícil observar que todo el proceso que hemos expuesto no es otra cosa que un camino que nos lleva a la creación colectiva. Como su nombre lo indica, en la creación colectiva participan activamente todos los integrantes del grupo. Sin embargo, es necesario estructurar, por razones operacionales, varias comisiones. Con el entrenamiento que hemos recibido, es tarea sencilla formar los subgrupos encargados de áreas específicas: actuación, dirección, guión o libreto (secretariado), libro de dirección (asistencia de director y secretario), escenografía (que se va definiendo a través del montaje), música y efectos sonoros.

Lo anterior no elimina la posibilidad de que las comisiones actúen interdisciplinariamente con el fin de eliminar efectos nocivos de burocracia.

Para la elaboración del libreto, debemos tomar en consideración los aspectos siguientes, en el nivel de grupo:

<i>Tema por tratar</i>	(paz, libertad, amor, pan...)
<i>Premisa</i>	lo que queremos decir acerca del tema
<i>Cuento, historia o fábula</i>	es el relato que le vamos a contar dramáticamente al público, similar al «había una vez... pero «en vivo».
<i>Conflicto</i>	Sin conflicto no hay teatro. Sin el choque, sin la contraposición de personas, ideas, intereses, entre otros, no hay acción dramática, ni acción de ninguna clase: sin día no hay noche, sin mujer no hay hombre, sin bien no hay mal, sin ying no hay yang...

- Personajes*
- Características vitales: edad, estado civil, clase social, y otras.
 - Características psicológicas: amable, irascible, soñador, práctico, idealista...
 - Características físicas: gordo, flaco, atlético, sanguíneo...
 - Relación entre los personajes: marital, docente, familiar,

El libreto se irá escribiendo a medida que se «fijan» las escenas, las cuales se van seleccionando mediante el ensayo (búsqueda). Al final del proceso tendremos todo un guión dramático que, preferentemente deberá tener la siguiente estructura:

1. Presentación de los personajes en la medida de lo necesario y en el orden en que deben aparecer.
2. Desarrollo de la historia como si al público le relatáramos un cuento.
3. Exposición —en el relato dramático— de un clímax, o sea del momento en que el conflicto alcanza tal intensidad que deberá resolverse a favor o en contra, pero resolverse inevitablemente.
4. Desenlace. Es decir que el niño se muere o se salva, los novios se casan o se suicidan, la milpa nace o se seca, etc...

El trabajo del teatrista

En esta parte del trabajo no hablamos del actor. Mucha gente piensa que «hacer teatro» es pararse en las tablas, actuar y recibir aplausos. La tarea del *teatrista* es la de un *comunicador* que forma, informa y entretiene. Si aburrimos al público, de nada vale nuestro mensaje y si divertimos sin inducir a la reflexión, hacemos perder al público su tiempo.

Concentración

Por su importancia incluimos una técnica de *concentración* por realizarse antes de cada ensayo:

1. Colóquese a los actores acostados, boca arriba, con las manos a los lados, los brazos extendidos con las palmas pegadas al piso o suelo.
2. Pídales que cierren los ojos.
3. Pídales que relajen su cuerpo de modo que sientan cómo su cuerpo se «pega» al piso. Es posible que sientan que su cuerpo está en el aire.
4. Pídales que concentren su atención en *todos* los sonidos:
 - El canto de las aves
 - Voces de personas
 - Ruidos de animales como perros, caballos, vacas...
 - Pasos
 - Escape de automotores
 - Su propia respiración
 - Su propio corazón
 - La voz del instructor y el ruido de sus pasos
 - El viento entre las hojas de los árboles
 - Cualquier ruido o sonido

Una vez que se han concentrado en los sonidos, pídales:

1. Que ubiquen la procedencia del sonido
2. Que creen (del verbo crear) el objeto, animal o persona que produce el sonido.
3. Que definan, hasta en sus mínimos detalles, cómo es el objeto, animal o persona que produce el sonido, moto, clarinero, policía... grande, mediano, pequeño... flaco, grueso, atlético... etc.

Cada uno deberá crear en su mente un emisor del sonido.

Este ejercicio, que produce relajación para que olviden sus problemas y se «renueven» con miras a concretarse mejor en el trabajo actoral, puede realizarse siempre antes de cada ensayo. Cuando el ejercicio concluye, debe pedirse que abran sus ojos e identifiquen despacio, con curiosidad y asombro, el entorno que los rodea: paredes, cielo raso, luces, ventanas, entre otros.

Para incorporarse deberán hacerlo despacio, sin ninguna prisa y por la vía más cómoda.

Identificación del personaje

Con el ejercicio anterior descubrimos nuestra capacidad para crear en nuestra mente a partir de un estímulo audible.

Ahora podemos intentar «reconocer» a nuestro personaje, según el ejercicio siguiente:

1. Superados los pasos del ejercicio anterior: acostarse, cerrar los ojos, escuchar los sonidos.
2. El instructor o asesor indicará:
 - a) «Al contar de 10 a cero usted se encontrará en un campo y su personaje aparecerá... posiblemente desde detrás de un árbol... o por un camino, o desde una casa...»
 - b) Ahora se hace la cuenta regresiva, despacio, insistiendo en la aparición del personaje.
 - c) Al llegar a diez, el actor estará en un campo verde, soleado, con árboles. En el aire se siente el perfume de la hierba donde pululan infinidad de flores silvestres...
 - d) Del fondo, distraído, viene nuestro personaje... nos descubre y se acerca con una actitud muy característica.

Preguntas

¿Cómo es él? ¿alto?, ¿bajo?, ¿flaco?, ¿gordo?, ¿sonríe?, ¿es muy serio?, ¿cómo viste?

Le damos la mano: ¿Cómo está su mano?, es firme?, ¿es sedosa?, ¿tiene callos?

Vamos a sus ojos:

¿Cómo son? ¿tristes? ¿alegres? ¿vivarachos? ¿apagados?

Así iremos propiciando la descripción del personaje para que el actor lo identifique de acuerdo con lo que se ha conversado sobre la obra.

Una vez agotada la descripción, el actor tendrá una visión, una imagen clara de qué es lo que debe interpretar en escena.

Si cada uno visualiza a su personaje en lo físico, en lo formal y en lo psicológico (aunque sólo sea burdamente), se facilitará la tarea de encarnarlo: manera de caminar, postura al andar, forma de expresarse, vestido, fisonomía, entre otros.

Este ejercicio es sólo una propuesta. Pueden surgir otros de acuerdo con el desarrollo del proceso.

Adaptaciones

Esta parte del trabajo es de suma importancia para educadores, ya sea de educación primaria o secundaria.

En muchas oportunidades hemos atendido las inquietudes de maestras que enfrentan el problema de tener que realizar actos cívicos que incluyen una representación dramática alusiva a un tema determinado por el Ministerio de Educación como: El día del árbol o del niño o del idioma... El aniversario del natalicio de una figura egregia... El aniversario de la Independencia...

Pasos por seguir

1. Seleccione la bibliografía apropiada.
2. Escoja los textos que puedan ser útiles. Fotocópielos.
3. Elabore, mentalmente, una historia como un cuento que quisiera relatar al público. Para esto ya deberá estar entrenado con el curso que ha recibido y que describimos anteriormente.
4. A partir de esta historia, estructure escenas o partes con sus correspondientes personajes y situaciones.
5. Busque, entre sus alumnos, a los más representativos para el fin que persigue.
6. No tema trabajar con masas. Organícelas en triángulos (recuerde lo relativo a la perspectiva y movimientos en diagonales).
7. Trabaje con los niños o jóvenes en la misma forma en que usted aprendió a hacerlo en el proceso de aprendizaje participativo que hemos descrito.

Conclusiones

Este trabajo ha pretendido dotar de una herramienta metodológica a los interesados en utilizar el teatro como medio de comunicación de masas, independientemente de sus objetivos inmediatos.

En ningún momento hemos creído conveniente fijar pautas rígidas, sentar prototipos de enseñanza ni fijar casillas; al contrario, esta propuesta de técnica metodológica puede ser complementada con sugerencias de los interesados.

Como dijimos al principio, este método de la enseñanza del teatro «en vivo» y la formación de grupos dramáticos lo hemos aplicado en lugares tan disímiles como los Cursos Libres de la Universidad de Costa Rica con participantes de todas las etapas de la educación, de todas las edades y varias nacionalidades, como en el barrio «marginal» de Cristo Rey con jovencitos y niños, así como con campesinos que habían tomado la tierra que estaba en poder de la Compañía Bananera (United Fruit), y que una vez recuperada se puso a producir cereales y frutas.

Nuestra metodología trata de enmarcarse dentro de los postulados cristiano-liberadores, dentro de los objetivos expuestos por Freire en su bibliografía y dentro de la línea de la Teología de la Liberación, pues se trata de dar voz a quienes no la tienen, de facilitar la elevación espiritual de los marginados y de contribuir a la superación —en el ámbito educativo— de las nuevas generaciones.

Consideramos que en la medida en que el arte se integre al proceso de desarrollo como una herramienta, así se democratizará el acceso a las manifestaciones espirituales, se abrirán

una herramienta, así se democratizará el acceso a las manifestaciones espirituales, se abrirán nuevos caminos para la realización humana y se contribuirá a alcanzar la armonía que tanto hace falta entre las distintas clases sociales y entre los países de nuestro tercermundista subcontinente.

Al elaborar este escrito hemos creído de primera importancia poner al alcance de los educadores, tan marginados, tan sacrificados y, sin embargo, verdaderos pilares de la construcción y mantenimiento de la democracia, un mecanismo fundamentado en la creatividad, en la participación efectiva, en la acción como recreación y como medio para conocer mejor el mundo.

Si por lo menos lograrse que los participantes aprendan a asombrarse ante las maravillas —pequeñas y grandes, porque todo es maravilloso—, podré alegrarme de haber contribuido a la felicidad como producto de la ingenuidad, de la inocencia, del descubrimiento de las posibilidades de expresión, de comunicación latente en todos y cada uno de los seres humanos.

NOTA

- (1) El **drama** si bien sólo es un género literario se caracteriza porque conlleva *conflicto*, que implica *acción*, con la factibilidad de ser llevado a escena.



SUSCRIPCION (2 Números anuales)

Nombre: _____
 Dirección: _____
 Apartado: _____ Teléfono: _____

Cheque a: Universidad de Costa Rica
 ₡600 suscripción anual en Costa Rica

Dirección: Universidad de Costa Rica
 Vicerrectoría de Acción Social
 San Pedro de Montes de Oca. San José, Costa Rica