

Óscar Ricardo Martínez Aldana

TEATRO PARA NIÑOS EN GUATEMALA

Licenciado José María Muñoz Álvarez
Asesor



Universidad de San Carlos de Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES

Departamento de Arte

Guatemala, octubre de 1997

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central



Este trabajo fue presentado por el autor como
trabajo de tesis, requisito previo a obtener el
grado académico de Licenciado en Arte

Guatemala, octubre de 1997



TEATRO PARA NIÑOS EN GUATEMALA

Índice

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

METODOLOGÍA

CAPÍTULO I

- A. Conceptualización básica
 - 1 Arte
 - 2. Las Bellas Artes
 - a. Artes Espaciales
 - 1) Bidimensionales
 - a) El dibujo
 - b) La pintura
 - 2) Tridimensionales
 - a) La escultura
 - b) Artes Temporales
 - 1) Sonoras
 - a) La música
 - 2) Verbales
 - a) La Poesía
 - b) La Literatura
 - c) Artes Mixtas
 - a) La Danza
 - b) El Teatro
- B. El Teatro para niños
 - 1. El teatro para niños en Guatemala
 - a. Breve reseña histórica
 - b. Inventario de Teatro para niños en Guatemala
 - c. Sus exponentes
 - d. Teatro guatemalteco para niños
 - e. El teatro de títeres

CAPÍTULO II

- A. El proceso de creación de textos de teatro para niños
 - 1. Motivación para la escritura de textos de teatro para niños
 - 2. Metodología seguida para la escritura de textos de teatro para niños
 - 3. Características del dramaturgo infantil

- B. La formación teatral en el país
 - 1. Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular
 - 2. Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez"
 - 3. Departamento de Arte, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

- C. El método "Urtusástegui" para la creación de textos dramáticos.
 - 1. El diálogo teatral
 - 2. Tema, historia y argumento
 - 3. Tesis y antítesis
 - 4. Conflictos
 - 5. Personajes
 - 6. Arquitectura de la obra teatral

- D. La semiótica del teatro
 - 1. La teoría del signo
 - a. La palabra
 - b. El tono
 - c. La mímica del rostro
 - d. El gesto
 - e. El movimiento escénico del actor
 - f. El maquillaje
 - g. El peinado
 - h. El traje
 - i. La utilería
 - j. La Escenografía
 - k. La iluminación
 - l. La música
 - m. El sonido

CAPÍTULO III

A. Texto teatral de la obra "Los colores del árbol"

- 1. Análisis semiótico de la obra**
- 2. Diseños de maquillaje**
- 3. Diseños de vestuario**
- 4. Diseños de escenografía**
- 5. Partituras**

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

GLOSARIO

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Se ve al teatro para niños como una categoría menor del teatro en general, por lo que es necesario revalorizarlo y conferirle el verdadero lugar que le corresponde: un coadyuvante eficaz a la formación y educación de la niñez que busca estimular su sensibilidad y sentido de apreciación estética

Ricardo Martínez

El que-hacer teatral para niños en nuestro país tiene como punto de partida la puesta en escena de la obra *La Cenicienta* de Charles Perrault, adaptada y dirigida por el maestro René Molina, primera producción de la Compañía de Teatro Para Niños, estrenada en el Conservatorio Nacional de Música el 12 de mayo de 1962; fecha que deberá tomarse como el inicio del teatro para niños en nuestro país, ya que con anterioridad el teatro que se llevaba a escena era exclusivamente para público mayor.

A pesar de ser una práctica continuada durante más de cuatro décadas, no se han efectuado los estudios necesarios para constituir un volumen que permita al acucioso investigador, o al lector ocasional, acceder a esta disciplina de las bellas artes, en nuestro país.

Se incluye como primera parte del trabajo, un marco referencial que parte del concepto del arte en general para llegar hasta el del teatro, considerada la más completa disciplina de las bellas artes, por confluir en ella las demás. En el escenario, una muy elaborada composición de dibujo y pintura adquirirá la denominación de "escenografía"; una compleja realización escultórica no será más que un tocado o la realización de un maquillaje a base de látex para caracterizar a un personaje; la música y la danza se brindan por completo en la realización de los musicales teatrales; es decir, todas ellas, en el teatro, no son más un fin, sino un medio.

A continuación se traslada el resultado del proceso investigativo relacionado con el teatro para niños en Guatemala: algunos apuntes de su historia, sus exponentes, el inventario de obras guatemaltecas y el diagnóstico estadístico en cuanto a sus puestas en escena.

Se sugieren algunas herramientas para facilitar la tarea del teatrista para niños; la primera, un método para la escritura de textos teatrales, la segunda, es la manera de analizar su puesta en escena, a partir del método del análisis semiótico, difundido desde su cátedra por el doctor Roberto Peña en 1984 y puesto en práctica por primera vez en nuestro país, por el licenciado Mario Ruiz, en 1985, con el análisis que hiciera de la obra *Los Superhéroes*, creación colectiva del Grupo Diez.



El tercero y último de los capítulos es un caso práctico, que se refiere a la utilización de las herramientas sugeridas y a los resultados obtenidos; que se trasladan para mostrar la factibilidad de su utilización.

JUSTIFICACIÓN

Se ha considerado el teatro para niños un medio eficaz para la formación y educación del infante, por cuanto busca estimular su sensibilidad y el sentido de apreciación estética. Entonces, su realización, de manera responsable, reviste la mayor importancia al constituirse en el generador/formador del público para el teatro, permitiendo adquirir conciencia del niño que hoy asiste a estos espectáculos, será el público del futuro.

Sin embargo, el teatro para niños resulta ser el menos atendido: hasta hoy, no existe, un trabajo monográfico con un enfoque global del mismo; si bien hay algunos libros de teatro para niños, sumamente escasos por cierto, ninguno de ellos entra a analizar la disciplina en sí; son, únicamente, volúmenes contentivos de libretos de algunas obras guatemaltecas, las cuales lamentablemente, en un alto porcentaje, no se han llevado a escena.

A esta disciplina, en Guatemala, se le ve como de categoría menor, algo así como un teatro carente de calidad y talento (esto se corrobora al ver las gráficas subsiguientes, resultantes de la encuesta realizada entre asistentes al teatro y con personas ligadas al medio), y es todo lo contrario; porque una obra de teatro para niños exige suma dedicación en todos sus elementos compositivos: desde su concepción literaria o realización del libreto, hasta la puesta en escena, con todo lo que implica la realización de cada uno de los signos que intervendrán en el montaje: escenografía, vestuario, utilería, musicalización y la actuación

Las razones apuntadas, más el deseo de llenar estos vacíos operantes, son las motivaciones para realizar esta tesis de grado. Un tema que se hace necesario documentar, estudiar y, sobre todo, revalorizar, a fin de contribuir, en alguna medida, conferirle al teatro para niños, la verdadera importancia que merece.

METODOLOGÍA

Capítulo I, Método Ex-post-facto

Tomando en cuenta que el teatro para niños se realiza en Guatemala de manera sistemática desde hace más de treinta años, se hizo necesaria la aplicación de un método que permitiera acceder a información de hechos acontecidos. El método descriptivo o Ex-post-facto es el que satisface esta necesidad. Ello permitió establecer la forma en que actuaron aquellos hechos en el marco del estudio; es decir, en el devenir histórico del teatro para niños en el país.

Capítulos II y III, Método de la Investigación Participativa

Se proponen soluciones a los problemas detectados en la investigación realizada, en el capítulo I. Ante la carencia bibliográfica en materia teatral, lo que es superlativo en lo referente al teatro para niños, se ofrecen algunas herramientas que faciliten su que-hacer; desde los textos teatrales, al sugerir un método para su elaboración; hasta su puesta en escena, al citar y ejemplificar los elementos que la componen.

Para llevar a cabo estos capítulos se recurrió también al método de la investigación participativa, la cual busca integrar de manera dinámica la investigación social, la educación y la acción, en una forma lógica y congruente con un compromiso hacia el cambio.

Recursos

- Investigación bibliográfica
- Investigación hemerográfica
- Seminarios-talleres de dramaturgia
- El análisis semiótico de Tadeusz Kowsan
- Encuestas con asistentes a espectáculos teatrales y con personas ligadas al medio

Instrumentos

- Entrevistas grabadas con personalidades del teatro guatemalteco
- Formularios de encuestas
- Análisis estadísticos de las encuestas realizadas
- Escritura y puesta en escena de una obra de teatro para niños

El propósito fue llevar a cabo la observación directa en cuanto a la aplicación de la metodología planteada por el método de escritura de textos teatrales, a partir del taller del dramaturgo mexicano Tomás Urtusástegui, y la aplicación del análisis semiótico del hecho teatral, del teórico Tadeusz Kowsan.

Encuesta

Como parte de la metodología se trasladan las gráficas y los resultados de las encuestas realizadas en varios teatros de la ciudad capital y con personas vinculadas al medio teatral guatemalteco.

La encuesta puso en evidencia el poco o ningún valor que se le da al teatro para niños en el país. Dos sencillas preguntas se utilizaron:

1. Mencione tres dramaturgos guatemaltecos
2. Mencione tres directores de teatro guatemaltecos

Estos fueron los resultados, al tabular los 150 formularios distribuidos al azar:

72 personas respondieron la primera pregunta
63 personas respondieron la segunda, y
20 formularios fueron devueltos en blanco

“DRAMATURGOS GUATEMALTECOS”

Resultados de la encuesta:

- El cien por ciento de los dramaturgos encuestados solamente ha escrito teatro para adultos.
- No se menciona ningún dramaturgo que se dedique o se haya dedicado exclusivamente a escribir textos de teatro para niños.

Análisis de la gráfica No. 1

A pesar de existir escritores guatemaltecos dedicados por más de veinte años a la creación de textos teatrales para niños, como es el caso del maestro René Molina el público, en general, los ignora, no los recuerda o no les confiere la categoría de dramaturgos.

“DIRECTORES GUATEMALTECOS”

Resultados de la encuesta:

- El cien por ciento de los directores citados por las fuentes dirige o dirigió, teatro para adultos
- No se menciona director alguno que se dedique o se haya dedicado, con exclusividad, a dirigir obras de teatro para niños.

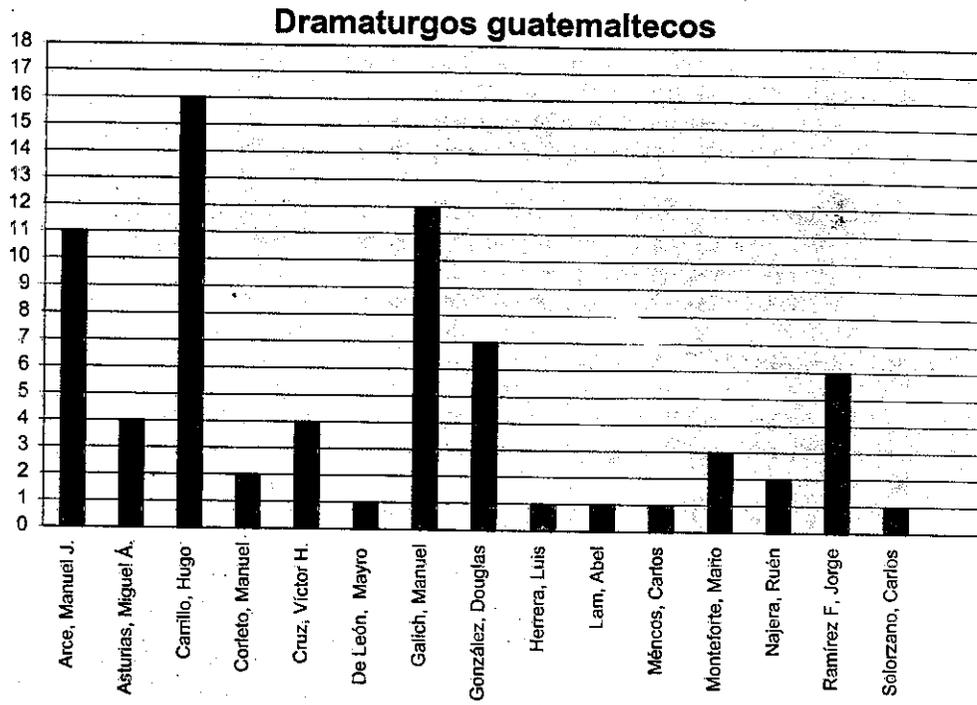
Análisis de la gráfica No. 2

A pesar de existir directores guatemaltecos dedicados por más de treinta años a la dirección de teatro para niños, tal el caso de Miguel Cuevas, el público en general los ignora, no los recuerda o no les confiere la categoría de directores teatrales.

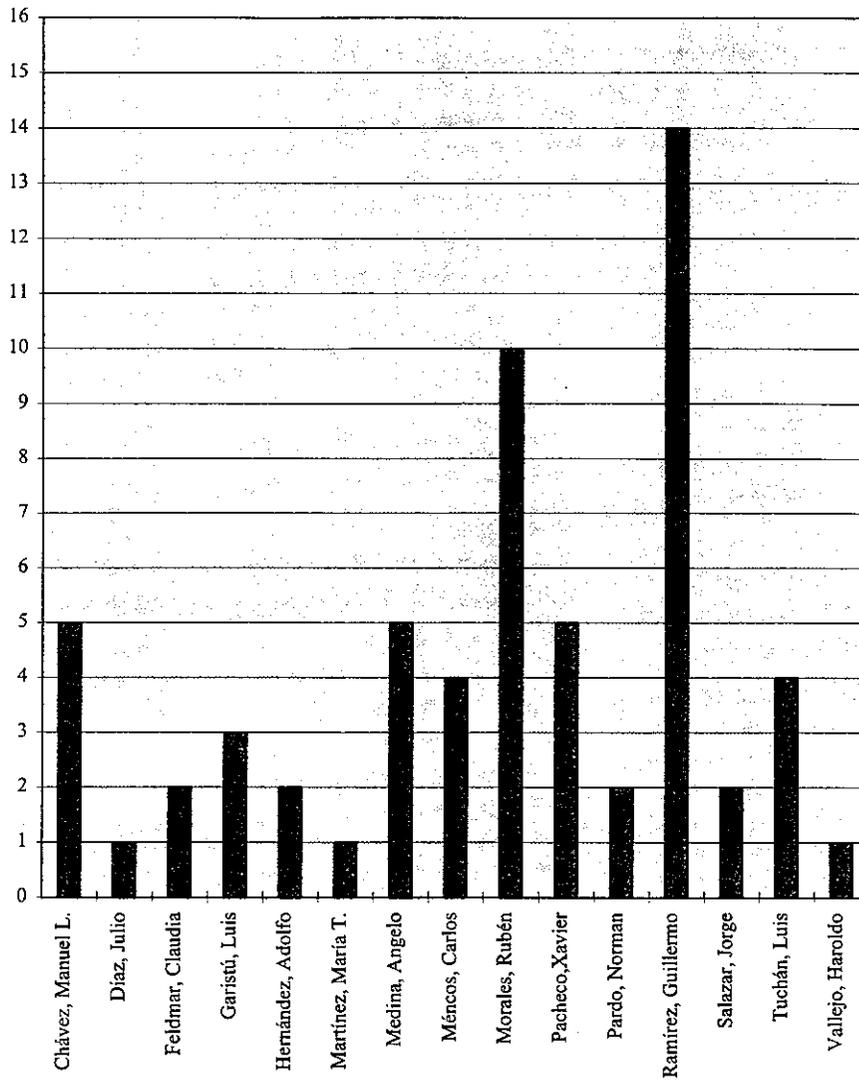
Sin embargo, sí se menciona a directores jóvenes de teatro para adultos con no más de cinco años de estar en el medio.



Gráfico 1



Directores de teatro



Capítulo I

CONCEPTUALIZACIÓN BÁSICA EL TEATRO PARA NIÑOS

Conceptualización básica

ARTE

Arte: (Del latín *ars* y del griego *tekne*)

Según el diccionario la etimología de la palabra "Arte" remite, irremisiblemente, a interpretarla como "el conjunto de reglas para hacer algo bien" (*Diccionario de la Real Academia Española, 142: 1992*) o "el conjunto de reglas para hacer bien una cosa" (*Pequeño Larousse Ilustrado, 87: 98*). Se considera indispensable apartarse, por un momento, del concepto tradicional y detenerse para dar justa dimensión a esta palabra que diferencia a los seres inferiores de los humanos y los convierte a estos en entes estéticos. ¿No fue acaso el arte el que llevó a Cezanne a buscar nuevas formas de ver la naturaleza para darnos los principios del cubismo? ¿Y a Gauguin a dejar una vida acomodada en París, hacerse de unos cuantos pinceles y refugiarse en las islas del Pacífico Sur sumido en la más grande de las pobrezaas, con el único afán de encontrar una forma de expresarse que le fuera propia? ¿Cuál es el misterio implícito en la palabra arte? ¿Qué es lo que la hace el motor que impulsó a estos hombres durante su vida entera a ir en búsqueda de la perfección...? No hay misterio, fue tan sólo un vehemente deseo de comunicar sus pensamientos, sus ideales, sus sentimientos: "su espíritu", mediante una serie de signos expresivos, o "vehículos", portadores del sentido creativo del ser humano. En consecuencia, el arte es como la plasmación objetiva del espíritu

Este proceso de plasmación se le llama "Creación" y sus manifestaciones serán producto de los "hechos creativos" del hombre, el contenido de la cita bíblica dice:

"Y Dios dijo: hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza.." (Génesis 1:26)

La creación, como dice William Fleming (Fleming, 87: 1), "es un principio divino", en la que el hombre aparece formado a imagen y semejanza de Dios; por lo tanto, deberá corresponderle, por derecho propio, la capacidad creadora. Justamente en este punto debe hacerse hincapié en una dicotomía sumamente interesante: ¿no es esa misma capacidad también la que crea pensamientos, ideales y ... dioses? Es este el más antiguo de los conflictos existenciales del ser humano: la lucha del hombre contra todo aquello que no puede modificar, en este caso el destino, legado de sus "dioses". En síntesis, la búsqueda de respuestas para satisfacer esa interrogante podría ser el motor que induce a la creatividad.

De cualquier manera, la unificación de un criterio en cuanto al concepto de arte es tarea por demás difícil, por no utilizar la palabra imposible. El arte escapa a las fórmulas rígidas y demostrables de un problema matemático, por ejemplo. El arte es producto de la voluntad humana para comunicar algo o para construir una forma de conocer el mundo



circundante. El espectro es demasiado amplio. Este trabajo de tesis se concretará a una de las denominadas Bellas Artes.

LAS BELLAS ARTES

Durante el Renacimiento, (S. XV al XVI), se hablaba de “artes mayores” y “artes menores”, debiendo entenderse a las primeras como que son un fin por sí mismas (arquitectura, escultura y la danza, por ejemplo), es decir, las bellas artes; y por menores a las que, además de llevar implícita la creación artística como en el caso de las mayores, llevan un fin utilitario o decorativo (orfebrería o cerámica).

En otras palabras, las bellas artes son aquellas cuyo fin primordial es proporcionar una impresión estética, en las que predomina la personalidad del artista.

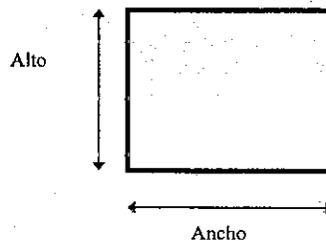
Las Bellas Artes, en función de sus medios expresivos, según Zimmerman, (Zimmerman, 82: 324), se clasifican así:

| ARTES ESPACIALES | ARTES TEMPORALES | ARTES MIXTAS |
|--|--|--|
| Artes plásticas bidimensionales: <i>El dibujo</i> | Sonoras: <i>Música</i> | Con elementos de las espaciales y de las temporales: <i>Danza, Ópera y Teatro</i> |
| tridimensionales: <i>la escultura y la arquitectura</i> | Verbales <i>Poesía y literatura</i> | |

Artes Espaciales

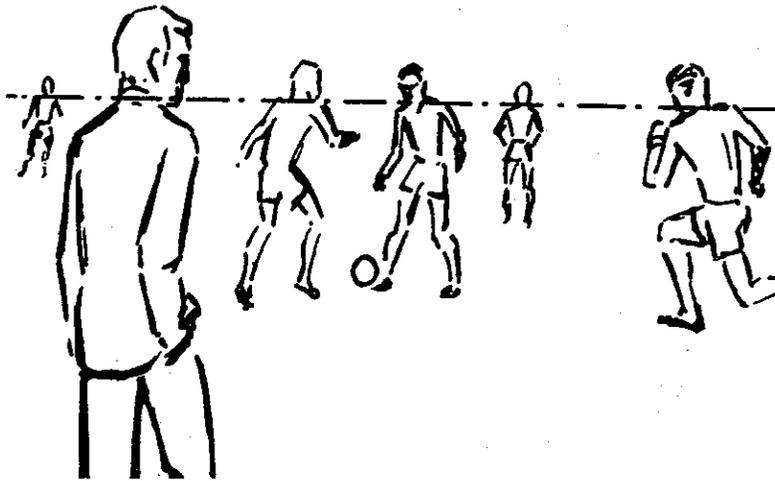
Comprenden todas las artes plásticas por ser las productoras de objetos que ocupan un lugar en el espacio físico y requieren del concurso visual para su apreciación, por eso también se les llama “artes visuales”: bidimensionales y tridimensionales.

Artes bidimensionales: representaciones materiales que poseen dos dimensiones alto y ancho



El dibujo

Representación de imágenes caracterizada por enfatizar la línea; un dibujo suele ser un apunte o un boceto rápido. Algunas de las técnicas más utilizadas son el lápiz, crayón, sanguina, carboncillo, pastel, óleo pastel, etc.



Dibujo

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GU
Biblioteca Central

La pintura

Se define como “la expresión cromática del arte”; supone la colocación de colores sobre una superficie; que puede ser un muro, una tabla, un papel, pergamino, metal, vidrio, lienzo, etc. Para colocar los colores se utilizan diferentes utensilios: los pinceles, las espátulas, y una diversidad de materiales utilizados en la actualidad. Sus técnicas más conocidas son el óleo, la acuarela y el gouache.

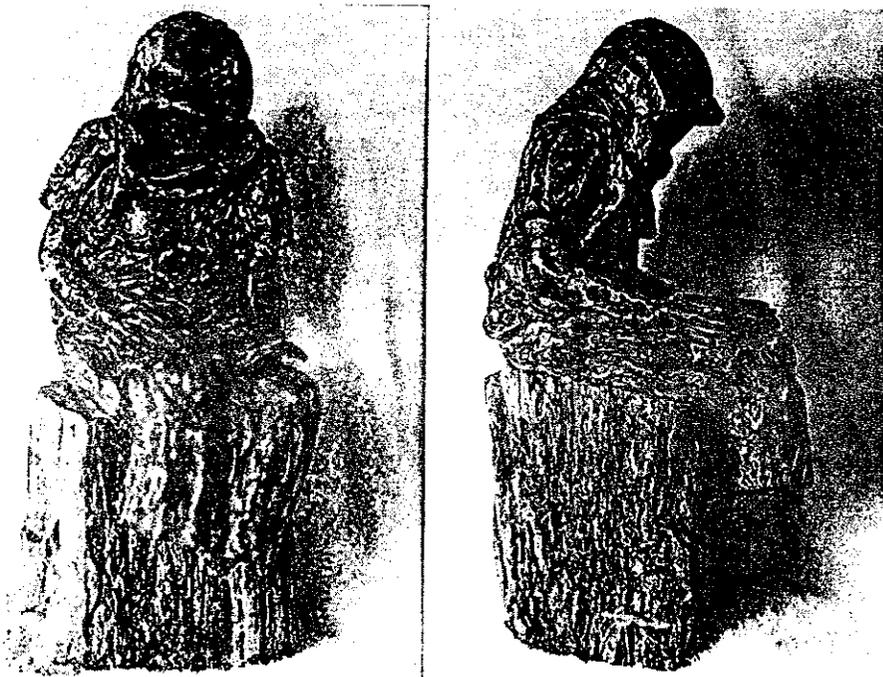


Pintura
Personaje
Ricardo Martínez
mixta sobre cartón, 1996

Artes tridimensionales: Se aprecia el alto, el ancho y el fondo; su mejor ejemplo es la escultura que permite su observación desde 4 puntos de vista (dos laterales, frente y posterior).

La escultura

Es la representación con materiales sólidos: el mármol, el bronce, la piedra, el marfil, la madera y la arcilla, mediante técnicas como la talla directa o glíptica, el modelado y la fundición.



Escultura
ST
Jorge Mario Hurtarte
mixta, 1996



Artes Temporales

Aquí se incluyen aquellas artes que producen un proceso en el tiempo; pueden ser sonoras y verbales.

Sonoras

Intermitentes o discontinuas, no existen como tales, sino cuando son ejecutadas; la música, su mejor ejemplo.

La música

Combinación de sonidos y silencios, enmarcados en un lenguaje dotado de infinitas variaciones, ofrecidas por las distintas propiedades de cada uno.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro". It consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking "Allegro" is written above the first staff. The score includes various chords such as E minor (Em), B7, and G. The second staff continues the melody with similar chords. The third staff features a bass line with chords like G, D+, and Em. The fourth staff concludes the piece with a final chord of Em and a double bar line. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Figura No. 1 Partitura

Verbales

Son las artes que se valen de un lenguaje verbal comúnmente aceptado; entre estas, la literatura en general. Su mejor ejemplo es la poesía; a continuación se transcribe un fragmento del poema "A los intelectuales", de Otto René Castillo (1936-1967)

(...) En los momentos
de más tenso miedo
y de más espeso silencio,
hablar es el resguardo obligado
para los intelectuales
de cada país
y si se quiere
imponernos el silencio,
tenemos que hablar,
en alto,

Artes Mixtas

Aquellas en las que intervienen, de manera combinada, elementos propios de las artes espaciales y de las artes temporales. La danza y el teatro son sus mejores exponentes.

La danza

Forma de expresión caracterizada por gestos y movimientos acompañados y rítmicos, en los que la expresión corporal puede obedecer a criterios pre establecidos (ballet clásico), o a manifestaciones instintivas (danza contemporánea).



Danza

Variación por Sonia Marcos

El Teatro

Todo el mundo es teatro, y todos los hombres no son sino histriones. Tienen sus entradas y sus salidas de escena, y cada uno de ellos interpreta diversos papeles en la vida, que no es otra cosa que un drama en siete actos...

William Shakespeare

El teatro no es más que el arte de la representación dramática, la cual en su carácter de fenómeno colectivo, recrea situaciones vitales de la sociedad donde se encuentra inmersa.



Teatro

Personajes de *La Orestíada*

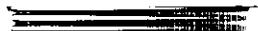
EL TEATRO PARA NIÑOS

Disciplina de las bellas artes, clasificada mixta, por su medio expresivo; está dirigida al sentimiento del niño, con la pretensión principal de trasladarle un aleccionador contenido, a la vez que le proporciona recreación.

En la práctica se hace necesario establecer la diferencia entre “el teatro de niños (o teatro infantil)” y “el teatro para niños”. El primero es hecho por niños y dirigido a los niños; el segundo, es hecho por adultos y dirigido a los niños.

El teatro para niños es “teatro” en la más compleja acepción de la palabra. Posee una fisonomía propia y caracteres peculiares perfectamente bien definidos; abarca sus más diversos géneros: drama, comedia, comedia musical, farsa, etc. Requiere la participación de verdaderos profesionales para la ejecución de los diferentes papeles, ya sea en lo actoral, propiamente dicho, o en las coreografías, musicalizaciones, adecuaciones escenográficas, maquillaje, vestuario y peinados, más todo el equipo de tramoya, sonido y luminotecnia necesario para completar el montaje. Todo ello en una forma adecuada y accesible al público (los niños) al cual va dirigido, sin dejar al descuido el factor estético de cada uno de los papeles que en su conjunto constituyen una obra de arte bien concebida.

El teatro para niños, en nuestro país como lo demuestran los resultados de las encuestas (graficos I y II), ha estado en un nivel muy por debajo del que le corresponde. Se le ve como un espectáculo de bajo costo y escaso talento; de muy poco o ningún interés para los adultos, mucho menos para los niños; también como el producto de escritores sin imaginación, que esconden su ineptitud en “lo infantil”. No obstante, es todo lo contrario. El teatro para niños requiere gran atención para realizarlo; cada uno de los elementos que intervienen deberán ser atractivos, vistosos y novedosos para captar la atención y el interés de los pequeños, a diferencia del público adulto, que por educación o simple cortesía hacia los actantes, soportará hasta dos horas un espectáculo aburrido y carente de interés. El niño por el contrario, si lo que ve sobre el escenario no es de su agrado, a los cinco minutos manifestará su incomodidad con todos los recursos a su disposición. El acompañante de turno (padre, madre o encargado) tendrá que sufrir mil y una peticiones inoportunas; aflorarán los “mamá bish”, “quiero tostris”, “quiero pecsi”, etc. Expresiones que serán la manifestación de que lo que acontece en el escenario carece de la fuerza suficiente para capturar la atención del niño a fin de recrearlo y transmitirle algo aleccionador. Los niños no hacen concesiones de ninguna naturaleza; los adultos sí. A manera de conclusión, este tipo de teatro tiene la obligación de adaptarse al niño y no el niño a éste, el niño no se adapta.



EL TEATRO PARA NIÑOS EN GUATEMALA

Con frecuencia se escucha o se lee de tal o cual obra de teatro, comentarios que, regularmente, giran en torno a lo hilarante de las escenas pero muy pocas veces o casi nunca, sobre su contenido didáctico o sobre el montaje en particular. Lo anterior no debe extrañar porque, inconscientemente, el público no exige de los espectáculos algo más allá de la pura evasión; las causas son varias y válidas: lo convulso de nuestra sociedad actual, la escalada incontrolable en los precios, la violencia, etc.; todo esto genera un firme deseo de evadir esa realidad. De aquí que una comedia con escenas hilarantes cumple a cabalidad el objetivo de catarsis que el público busca.

Ahora bien, ¿qué pasa con el teatro para niños? Las circunstancias señaladas, unidas a otros factores de la dramaturgia para niños, nos arrojan a un medio saturado de "adaptaciones" de los cuentos clásicos, que inhiben la autorrealización del pequeño al mostrarle historias en las que un hada o un príncipe encantado vendrán a resolverle sus problemas; o bien de "versiones libres" de producciones de cine estilo *Disney*, cuya sola mención hace abarrotar las salas; pero en este caso lo presentado es una versión tan paupérrima que jamás podría equipararse a sus homónimos de Hollywood, lo cual provoca frustraciones y desencanto en el niño. En ambos casos es relegado a un segundo plano lo formativo-estético por aquello que garantiza un éxito de taquilla. Al final, es el teatro en sí el que realmente resulta damnificado.

Otra circunstancia a tomar en cuenta es la tendencia a relegar el teatro para niños a un nivel inferior, algo así como a "una categoría menor del teatro" (a pesar de requerir más costos de producción, el valor de admisión es menor que para las producciones para adultos, por ejemplo), lo cual se considera del todo discutible. Una pregunta para aquellos que lo hacen (quienes, lamentablemente, en la mayoría de los casos son los hacedores del "exitoso" teatro para adultos de hoy en día), a que respondan: ¿de dónde proviene el público para sus obras? ¿No serán acaso aquellos niños que se daban cita a presenciar el teatro que tuvieron a su disposición? Razón de mayor peso aún, para buscar la profesionalización de las diferentes disciplinas que intervienen en el teatro para niños.

En entrevista al maestro Hugo Carrillo en noviembre de 1991, -quien reconocía a Manuel Galich como el padre del teatro guatemalteco "y a él como su heredero"-, traslada su punto de vista con respecto al teatro para niños. Con el propósito de plantear la importancia que un dramaturgo de la talla del Maestro Carrillo le confería a esta disciplina, se transcribe a continuación el siguiente fragmento:

P.

-Maestro, has escrito muchos textos y varias adaptaciones, entre ellas *El Señor Presidente de Asturias*, pero todas son para adultos o estudiantes de nivel medio, ¿podrías decirme la causa de no haber dedicado más de tu tiempo a escribir obras de teatro para niños... según sé solo has escrito *El Lorito Fantasiado*?

- R. -Tenés razón ¡eh!, solo esa escribí y no pienso escribir otra más.
- P. -¿me podrías decir el porqué de esa decisión?
- R. -El teatro para niños necesita más atención... más cuidado, ¡más de todo!...
(pausa) ¡Hay que hacerlo bien o no hacerlo!

Breve reseña histórica

La actividad teatral para niños en nuestro país tiene como antecedentes:

a) *La Compañía Infantil*, fundada en 1929 por Martha Bolaños de Prado; fue la primera referencia histórica a la cual se tuvo acceso, mencionada por Rene García Mejía en su libro *Raíces del Teatro Guatemalteco* (García, 72: 113, 117):

(...) Ya por esos años se encuentra en plena actividad la Compañía Infantil que fundará en 1929 la laboriosa artista Martha Bolaños de Prado y a la que perteneció la generación integrada por Manuel Galich López, Rudy Solares Gálvez, Armando Moreno Morales, Carlos Talavera y Murga, Mariano Quezada, Alejandro Palomo, Haydée Mansilla, Yolanda de Pérez Díaz, Martha Calderón y los hijos de tan abnegada maestra que entregó su vida a la formación de nuevos valores, Marina Y Jorge Prado Bolaños."

b) Los radioteatros infantiles de María Luisa Spillari, que con el título "*Los Cuentos de la Abuelita*", eran transmitidos por la radiodifusora nacional TGW desde 1947.

c) *Los Cuentos de Tita Corina*. Es otro de los programas que puede servir de antecedente

En el campo de la televisión:

d) *El Mundo encantado* y *El Abuelito Cuentacuentos*, programas transmitidos por Canal 3 en el año 1961, escritos, dirigidos y conducidos por Alma Monsanto.

Fuera de la radio y la televisión otra actividad de gran significación es:

e) *El Teatro de Títeres y Marionetas*, de María Elena López, realizado durante los años comprendidos de 1945 a 1955.

Pero no fue hasta 1962, con la fundación de la Compañía de Teatro para Niños, cuando en Guatemala se inicia formalmente el trabajo teatral dirigido al público pequeño.

La Compañía de Teatro para Niños

Hablar de la Compañía de Teatro para Niños es hablar de su fundador, el Maestro René Molina, quien menciona como antecedentes o motivaciones para la fundación de la Compañía su participación en varios espectáculos dirigidos a los niños, entre los que menciona:

- Varios programas de títeres y pantomima, La Habana, Cuba, 1952
- El programa de títeres y marionetas de María Elena López, Guatemala, 1952
- El Teatro de María Signorelli, Roma, 1954
- El *Players Guild*, San Francisco, California USA, 1958

Esa participación sirve de base a Molina, para consolidar su idea de crear una compañía dedicada con exclusividad a los niños; traslada esta intención a varias personas y entidades del medio cultural guatemalteco de aquel entonces. Todos coinciden: en decir que aquello era una quijotada. Finalmente, encuentra el apoyo necesario en el Maestro Antonio Crespo, Morales quien fungía como director del Ballet Guatemala; él le permite usar uno de sus salones para que la compañía pudiese ensayar, el que sería su primer montaje, la adaptación del cuento clásico de Charles Perrault *La Cenicienta*.

La pieza se estrenó el 12 de mayo de 1962, en el Conservatorio Nacional de Música, con el siguiente reparto:

| | |
|-------------------|---------------------|
| HAYDEE ANDREU | Madrastra |
| MILDRED CHÁVEZ | Hermana |
| GRACIELA ORTIZ | Hermana |
| SÁMARA DE CÓRDOVA | Hada |
| IRIS ALVAREZ | Cenicienta |
| ANTONIO CRESPO | Príncipe |
| MIGUEL CUEVAS | Cochero y canciller |

la adaptación del libreto fue tarea del Maestro Molina, así como también la dirección y el montaje general de *La Cenicienta* que debe ser considerada la primera obra de teatro para niños realizada en Guatemala.

El éxito obtenido por *La Cenicienta* fue inusitado; superó las cien representaciones en su primera temporada; hubo necesidad de ampliar los horarios, además de presentarla días entre semana, en funciones dirigidas a escolares. La admisión era de veinticinco centavos en platea y diez en balcón.

A este montaje siguieron:

- EL GATO CON BOTAS
- ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS
- PINOCHO
- UNA NOCHE EN EL BOSQUE
- MARIPOSA

- SIMON EL SIMPLE
- HANSEL Y GRETEL
- LAS ZAPATILLAS ROJAS
- PASTORELA
- MARCELINO PAN Y VINO
- BLANCA NIEVES Y LOS SIETE ENANOS
- LA BELLA DURMIENTE
- CAPERUCITA ROJA
- CASCABEL

Las primeras obras guatemaltecas de teatro para niños escenificadas por la Compañía fueron:

- TÍO CONEJO Y TÍO COYOTE
- EL POLLITO FITO Y EL PATO TORCUATO

de Ricardo Estrada, adaptadas al teatro por el Maestro Molina.

El Maestro dejó la Compañía en 1969; se hicieron cargo las actrices Samara de Córdova y Mildred Chávez; ellas la trasladan a Miguel Cuevas, quien fungió como su director hasta noviembre de 1991, cuando la Compañía subió a escena por última vez.

La Compañía de Teatro para Niños, en varios de sus programas de mano, aparece con el nombre “Compañía de Teatro para Niños René Molina”; para fines de registro histórico, ambos nombres pertenecen e identifican a esta entidad teatral

Inventario de teatro para niños

Se ha dividido esta parte del trabajo en dos sectores; en el primero se refiere a los grupos hacedores de teatro para niños, a los que se les denominará “Exponentes”. La segunda, es un inventario propiamente de textos de teatro para niños, escritos en nuestro país en un periodo que abarca de 1962, año de la fundación de la Compañía Nacional de Teatro para Niños, hasta los primeros meses del año 1997.

Sus exponentes

Grupos que se han dedicado o se dedican a la producción de obras de teatro para niños, ya sea de autores guatemaltecos, del repertorio clásico o bien adaptaciones o versiones libres del mismo. Se ha tomado como punto de partida a los grupos que más se dedican a la actividad, considerando su trayectoria, labor continuada y trascendencia dentro del quehacer escénico nacional. Es posible que se haya dejado de incluir más de algún grupo, por lo esporádico de sus trabajos o por lo inasequible a referencias históricas concretas. El orden en la enumeración de los grupos corresponde a la sucesión de las entrevistas.

Teatro de Arte Universitario TAU

Aunque el hacer teatro para niños nunca fue su tarea primordial, el TAU subió a escena varias obras de este tipo; en 1964, bajo la dirección de René Molina presentó:

-EL GATO TUPUNGATO y
-EL CIRCO DE PASCUALILLO

de Ricardo Estrada, adaptadas por René Molina. En la actualidad las producciones de este grupo son pocas y todas para adultos.

UPcito

Este grupo teatral fue fundado en la Universidad Popular en 1974, por el Maestro René Molina; ha llevado a escena las siguientes obras:

EL POLLITO FITO Y EL PATO TORCUATO
de Ricardo Estrada
adaptación y dirección René Molina
1974

TÍO CONEJO Y TÍO COYOTE
de Ricardo Estrada
dirección de Mario Ruiz
1976

UNA NOCHE EN EL BOSQUE
de María Marta Molina
dirección de Mario Ruiz
1976

TOMÁS Y LAS ABEJAS
de René Molina y Fernando Vallejo
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1977

LA LIEBRE Y LA TORTUGA
de Ricardo Estrada
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1978

CONEJO REY
de Ernesto Mérida
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1978

EL SUEÑO DE MARIBLANCA
de Ricardo Estrada
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1978

BURBUJITA
escrita y dirigida por Guillermo Ramírez Valenzuela
1979

EL GATO CON BOTAS
de Charles Perrault
adaptación de Rene Molina
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1980

CUÉNTANOS CUENTOS UPCITO
varios autores
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1980

EL PRÍNCIPE QUE TODO LO APRENDIÓ EN LOS LIBROS
de Jacinto Benavente
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela
1981

LA CENICIENTA
de Charles Perrault
adaptación de Rene Molina
Codirección Eva Ninfa Mejía-Raúl Antonio Loarca
1982

EL CIRCO DE UPCITO
escrita y dirigida por Byron Guerra
1983

PETER PAN
de Sir James Barry
dirección de Byron Guerra
1984

FANTASÍA ESPACIAL
escrita y dirigida por Byron Guerra
1985



Después de una prolongada ausencia, este grupo subió a escena
EL MAGO DE OZ
de Frank Baum
dirección de Rodolfo Mejía Morales
1996

TEATRO PRODUCCIONES CANDILEJAS

Aunque la mayor producción de Teatro Producciones Candilejas, fundada en 1982 por Guillermo Ramírez Valenzuela, ha sido el teatro para adultos, también ha llevado a escena algunas obras de teatro para niños:

MARCELINO PAN Y VINO
de José María Sánchez Silva
direcciones de Angelo Medina
Guillermo Ramírez Valenzuela
Joam Solo

EL LOBO FEROS
de creación colectiva
dirección de Guillermo Ramírez Valenzuela

HANSEL Y GRETEL
de Los Hermanos Grimm
dirección de Salvador Godoy

TEATRO LATINO

Este grupo, desde su fundación, en 1979 por Hugo Lam, David Vivar y Raúl López, se dedicó con exclusividad al quehacer teatral para niños, utilizando recursos como las marionetas, los títeres, la pantomima y otros.

Ha sido uno de los grupos de teatro para niños más innovadores en el medio guatemalteco; dejó de presentarse en 1986.

Sus trabajos:

EL REINO DE LOS MUÑECOS
creación y dirección colectiva de Teatro Latino
1979

PINTATUTO Y LOS MARCIANOS
de Juan Enrique Acuña
adaptada y dirigida por Teatro Latino
1982

EL PAYASO CHIRIPÓ
creación y dirección colectiva de Teatro Latino
1982

HISTORINIÑOS
creación y dirección colectiva de Teatro Latino
1982

LAS MARIONETAS
creación y dirección colectiva de Teatro Latino
1983

LA CAPERUCITA ROJA
de Los Hermanos Grimm
adaptación y dirección de Teatro Latino
1985

EL GATO CON BOTAS
de Charles Perrault
adaptación y dirección de Teatro Latino
1986

PINOCHO
de Carlo Lorenzini Collodi
adaptación y dirección de Teatro Latino
1986

EL TESORO DE LA LUNA
creación y dirección colectiva de Teatro Latino
1986

ARTE ESTUDIO KODALLY

Fundado y dirigido por Alma Monsanto en 1982, sus trabajos son la resultante de las experiencias adquiridas como parte del proceso de aprendizaje, ya que Kodally funciona como academia de teatro.

Sus trabajos:

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS
de Lewis Carroll
adaptación y dirección de Alma Monsanto
1989

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GU
Biblioteca Central

EL MAGO DE OZ
de Frank Baum
adaptación y dirección de Alma Monsanto
1990

LA FLOR DEL CAFÉ
escrita y dirigida por Alma Monsanto
1990

MARY POPPINS
versión libre de Alma Monsanto
1991

ANNY LA HUERFANITA
versión libre de Alma Monsanto
Dirección de Arturo D'arsy
1992

EL NIÑO Y EL DRAGÓN
versión libre de Alma Monsanto
1993

LA PEQUEÑA SIRENA
de Hans Christian Andersen
adaptación y dirección de Alma Monsanto
1994

OLIVER
de Charles Dickens
adaptación y dirección de Alma Monsanto
1995

KLIP KLOP AL RESCATE
escrita y dirigida por Alma Monsanto
1996

GRUPO JASAJU

Fundado en 1979 por Edwin Navas, Mynor Sagastume y Betsy Arroyave, quienes se dedicaron a buscar una forma propia de expresión; todos sus trabajos fueron creación y dirección colectivas; no se presentan desde 1986.

Sus trabajos:

EL LADRÓN DE JUEGOS
creación y dirección colectiva
1982

INVASIÓN A ODILON
creación y dirección colectiva
1983

COLLAGE TITERIL
creación y dirección colectiva
1984

FANTASÍA GITEPNI

Fundado en 1982 por Édgar Quiñónez, Raúl Antonio Loarca, Cristina Montengro, Ángelo Medina y Ricardo Martínez; el grupo se dedicó a experimentar y a investigar nuevas formas de hacer teatro; se desintegró en 1983.

Sus trabajos:

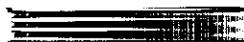
PINOCHO
de Carlo Lorenzini Collodi
Adaptación de René Molina
versión libre de Fantasía GITEPNI
dirección de Édgar Quiñónez
1982

TÍO CONEJO Y TÍO COYOTE
de Ricardo Estrada
dirección de Édgar Quiñónez
1983

TEATRO SOL

Fundado en 1984 por Vinicio Morales, llevó a escena la obra
EL DÍA QUE LOS NÚMEROS DESAPARECIERON
de Douglas González Dubón
dirección de Vinicio Morales
1984

En la actualidad se dedican a hacer teatro para adultos.



GRUPO RENÉ MOLINA

Fundado por la actriz Ana María Iriarte en 1988; ha llevado a escena los siguientes trabajos:

ROPA DE TEATRO PARA LEER AL REVÉS
de Manuel Galich
dirección de Ana María Iriarte
1988

EL GATO CON BOTAS
de Charles Perrault
adaptación de René Molina
dirección de Ana María Iriarte
1990

GRUPO DE LISSETHE MERTINS

Fundado por Lissethe Mertins en 1987 posee la modalidad de escénico espectáculo de danza-teatro, entre los que puedo mencionar:

JUEGOS Y MOVIMIENTOS
creación y dirección de Lissethe Mertins
1987

EL PLANETA MÁGICO
creación y dirección de Lissethe Mertins
1989

AGRUPACIÓN TEATRAL PIERROT'S

Fundada en 1982 por Rodolfo Orozco, Marco Antonio Esquivel, Joel Mendoza Rudy Mejía. Con la modalidad del teatro callejero, cuyo objetivo es llegar al mayor número de público posible, se lanzan a las plazas, calles y parques de la ciudad capital y interior de la república .

Entre sus trabajos:

FÁBULAS UNIVERSALES
creación y dirección colectiva Pierrot's
1983

DON PINTOR
creación y dirección colectiva Pierrot's
1984

EL JUGUETERO
creación y dirección colectiva Pierrot's
1985

LEYENDAS DE GUATEMALA
de Miguel Ángel Asturias
adaptación y dirección colectiva Pierrot's
1986

HIGIENE ES VIDA
creación y dirección colectiva Pierrot's
1990

SUPERVACUNITO VIENE A VISITARNOS
creación y dirección colectiva Pierrot's
1990

LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS
creación y dirección colectiva Pierrot's
1991

UN CUENTO DETRÁS DE LAS MONTAÑAS
escrita y dirigida por Rudy Mejía
1995

LAS BRUJAS
escrita y dirigida por Rudy Mejía
1996

HUERTO DE SILENCIO
de César Lera
adaptación y dirección de Rudy Mejía
1997

Pierrot's colabora con la UNICEF y con la organización CUARTO MUNDO; su trabajo de investigación y proyección teatral es presentado en las áreas más golpeadas por el conflicto interno. Además han actuado en asentamientos, basureros y en los más atípicos lugares para la escenificación teatral.

GRUPO DIEZ JUNIOR

Fue fundado en 1987 por Ricardo Martínez. Inició sus actividades en el ahora desaparecido Teatro GADEM, ubicado en la octava avenida y doce calle de la zona 1; se ha dado a la tarea de crear sus propios libretos, que buscan ser una voz singular que corresponda a la realidad del niño guatemalteco y, a la vez, una contribución a cimentar la dramaturgia para niños en nuestro país.

En las notas de su primer programa de mano, podemos leer:

Al dejar hacer a Ricardo, el Grupo Diez se enfrenta a su vejez con madurez y sabiduría. Es grato ver en el escenario del GADEM caras frescas con algunas pecas viejas. Es la escalera generacional que tarde o temprano implica cambio y eso es muy importante; pero no nos haría sabios el aceptarlo si el producto es malo. No es la estafeta que se bota por cansancio. Debe ser el cúmulo de experiencias que se pone a disposición de un nuevo ciclo vital refrescante y tonificador. El Diez "viejo" avala y se identifica con esa actividad sin ninguna reserva y espera cosechar con abundancia. Bajo esa premisa el grupo se presenta ante un nuevo espectador con la esperanza de que continuará llegando al teatro donde cobre vigencia el "gesto y la palabra" nuestros de cada día y alejen el terror y la miseria del guatemalteco del mañana.

Grupo Diez

Sus trabajos han sido los siguientes

LOS LIBROS HABLARON

escrita y dirigida por Ricardo Martínez
1988

EL COFRE ENCANTADO

escrita y dirigida por Ricardo Martínez
1989

FRANKIE (EL MONSTRUO)

escrita y dirigida por Ricardo Martínez
1990

SAN NICOLÁS Y UN PASTOR DE BARRO

de Manuel Galich
adaptada y dirigida por Ricardo Martínez
1990

UN LUGAR ESPECIAL

escrita y dirigida por Ricardo Martínez
1991

LOS COLORES DEL ÁRBOL

escrita por Ricardo Martínez

dirección de

primera temporada Ricardo Martínez, 1993

segunda temporada Otto Fernández, 1994

tercera temporada Ricardo Martínez, 1994

PLANETA DE ENSUEÑOS

escrita y dirigida por Ricardo Martínez

1994

LA CAJA DE CRISTAL

escrita y dirigida por Ricardo Martínez

1995

LA ARMONÍA Y LA PAZ

escrita y dirigida por Ricardo Martínez

1995

MARCELINO PAN Y VINO

de José María Sánchez Silva

adaptada y dirigida por Ricardo Martínez

primera temporada 1995

segunda temporada 1996

EL FLAUTÍN

de Ricardo Martínez

basada en el Flautista de Hamelín

de Robert Browning

1996

COMPAÑÍA DE TEATRO PARA NIÑOS GUIÑOL

Se fundó en 1979 por iniciativa de don Antonio Almorza Alpírez y Mildred Chávez:
hoy en día la dirección esta a cargo de Jorge Hernández Vielman.

Sus trabajos:

LOS GATOS VALEROSOS

de Antonio Almorza Alpírez

dirección de Mildred Chávez

1979



EL GAVILÁN ENAMORADO
de Antonio Almorza Alpírez
dirección de Mildred Chávez
1985

MARIPOSA
de Héctor Picón
dirección de Francisco Almorza
1985

PULGARCITA
de Los Hermanos Grimm
adaptación y dirección de Jorge Hernández Vielmán
1986

SUEÑO FANTÁSTICO
escrita y dirigida por Jorge Hernández Vielmán
1986-1987

LOS TRES COCHINITOS
adaptación y dirección de Jorge Hernández Vielmán
1988-1989

EL RENO DE LA NARIZ COLORADA
creación colectiva
dirección de Jorge Hernández Vielmán
1990

LAS PERIPECIAS DE LEONCIO
escrita y dirigida por Jorge Hernández Vielmán
1990

CICLORAMA

Fundado en 1984 por los actores Rafael Pineda y Magnolia Morales de Pineda, han llevado a escena las siguientes obras:

EL GRAN TITÍ
de William Lema
dirección de Rafael Pineda
1991

EL GIGANTE EGOÍSTA
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1993

CENICIENTA
de Charles Perrault
dirección de Rafael Pineda
1993

EL DÍA QUE LOS NÚMEROS DESAPARECIERON
de Douglas González Dubón
dirección de Magnolia Morales de Pineda
1993

ALÍ BABÁ Y LOS CUARENTA LADRONES
de Las Mil y Una Noches
dirección de Miguel Cuevas
1993

RAPUNZEL
de los Hermanos Grimm
dirección de Fernando Juárez
1996

PRODUCCIONES TEATRALES CORDOVA

En 1990, Norman Nery Pardo y Leticia Córdova fundaron este grupo. Sus primeras producciones fueron obras guatemaltecas, el resto son adaptaciones de los cuentos clásicos.

EL ANILLO MAGICO DE SANTA CLAUS
de Carlos Eugenio Barneond
dirección de Norman Pardo
1990

FANTASIA DE NAVIDAD
Dirección y adaptación de Norman Pardo
1991

RICITOS DE ORO
Dirección y adaptación de Norman Pardo
1992

EL NIÑO EN EL BOSQUE
de Antonio García Urrea
dirección de Norman Pardo
1994

CENTAURO

Fundado en 1990 por Fernando Juárez. Su labor continuada y de experimentación escénica han conferido a "Centauró" una fisonomía propia y característica.

En cada producción agregan elementos nuevos, que redundan en montajes sumamente atractivos y vistosos. Son de mencionar las puestas en escena de cuentos clásicos que, en la mayoría de las veces, solo conservan el título original, por cuanto las adaptaciones pasan a ser versiones libres de las historias originales.

EL TALLER DE SANTA CLAUS
escrita y dirigida por Fernando Juárez
1990

LAS AVENTURAS DE COYOTÍN
basada en Tío Conejo y Tío Coyote
de Ricardo Estrada
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1990

CAPERUCITA ROJA
de los Hermanos Grimm
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1991

LA TORTUGA Y LA LIEBRE
de Ricardo Estrada
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1992

HANSEL Y GRETEL
de los Hermanos Grimm
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1993

EL GIGANTE EGOÍSTA
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1994

EL PATITO FEO
de Hans Christian Andersen
adaptación y dirección de Fernando Juárez
1995

LAS HADAS DE LA BELLA NATURALEZA
escrita y dirigida por Fernando Juárez
1997

AKTENEIA

Fundado en 1995 por Víctor Rosal y Marco Nimatuj, en la ciudad de Quetzaltenango; surge con la idea de despertar e incentivar en los niños el gusto por el arte escénico a modo de formar un público que guste del teatro. Actualmente en Quetzaltenango muy poco público asiste a presenciar los espectáculos para adultos; ahí radica la necesidad en formar al niño.

Sus trabajos:

EL GATO CON BOTAS
de Charles Perrault
adaptación y dirección de Víctor Rosal
primera temporada, 1995
segunda temporada, 1997

LA CAPERUCITA ROJA
de los hermanos Grimm
adaptación y dirección de Víctor Rosal
1996

EL CASCANUECES
de E.T. A. Hoffman
adaptación y dirección de Marco Nimatuj
1996

GRUPO DEL TEATRO ABRIL

Este grupo se ha dedicado desde su fundación a reponer en escena los cuentos clásicos; últimamente han llevado a escena adaptaciones de producciones cinematográficas.

ROBIN HOOD
Versión de Walt Disney
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1988

PINOCHO
De Carlo Lorenzini Collodi
Adaptación y dirección Luis Pedro Abril
1989

LA CENICIENTA
De Charles Perrault
Adaptación y dirección Luis Pedro Abril
1990

ALADINO Y LA LÁMPARA MARAVILLOSA
Versión de Walt Disney
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1992

POCAHONTAS
Versión de Walt Disney
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1994

EL JOROBADO DE NOTRE DAME
Versión de Walt Disney
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1995

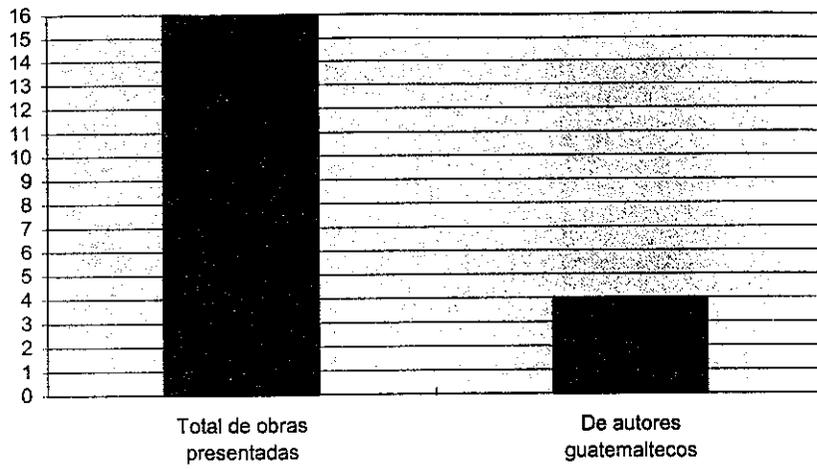
EL REYNO DE BOMBÓN
Escrita y dirigida por Luis Aguilé
1995

LA BELLA Y LA BESTIA
Versión de Walt Disney
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1996

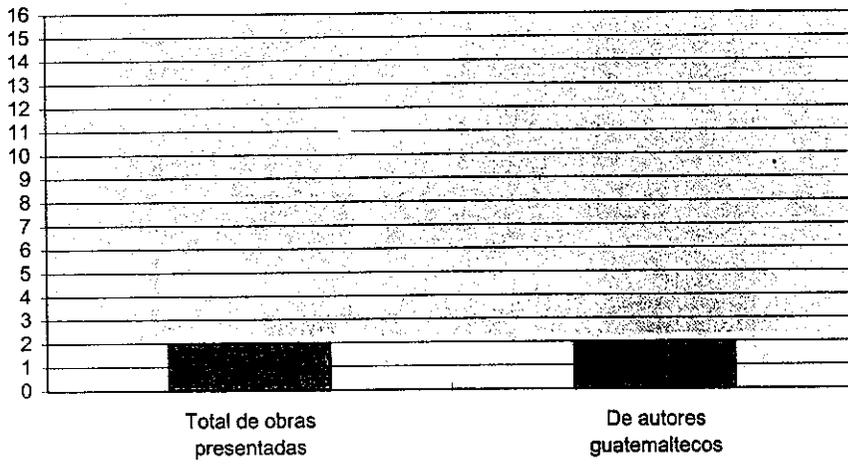
BATMAN
adaptada y dirigida por Luis Pedro Abril
1997

A continuación se trasladan las estadísticas en cuanto a montajes en general y a obras de autores guatemaltecos, llevadas a escena por los grupos anteriormente indicados.

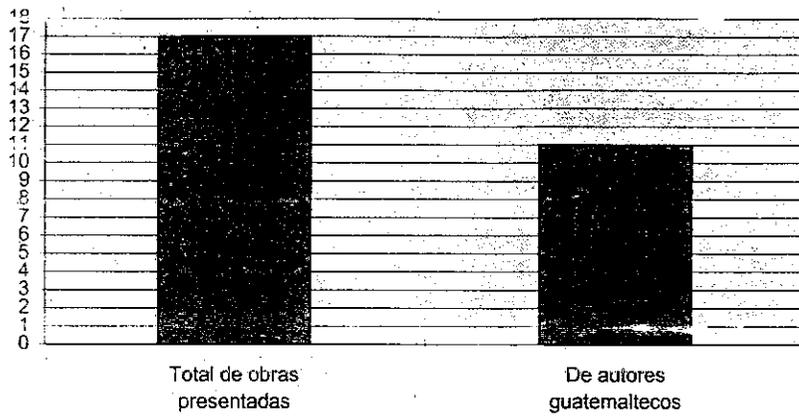
Compañía Nacional de Teatro para Niños



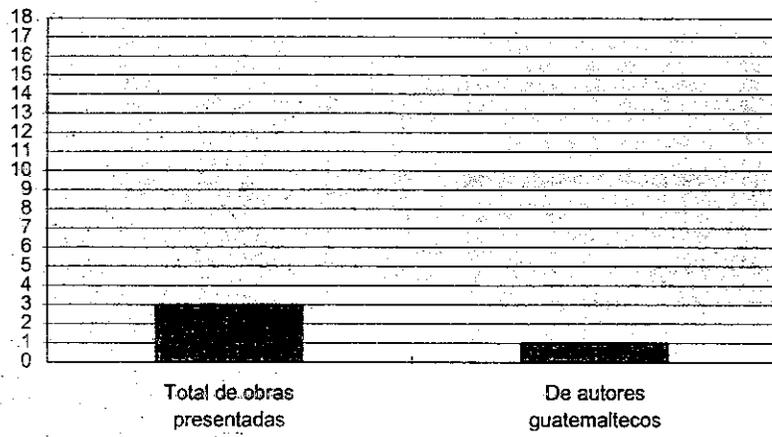
Teatro de Arte Univeristario TAU



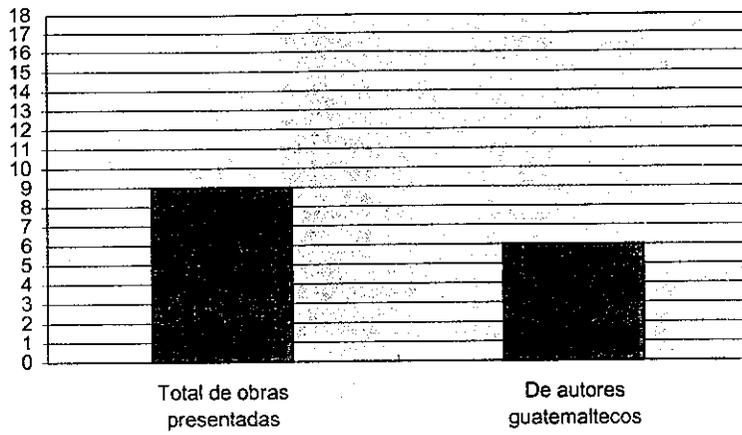
UPcito



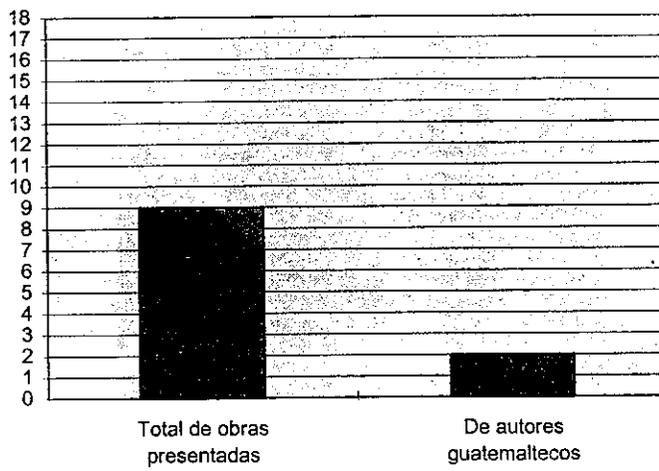
Teatro Producciones Candilejas



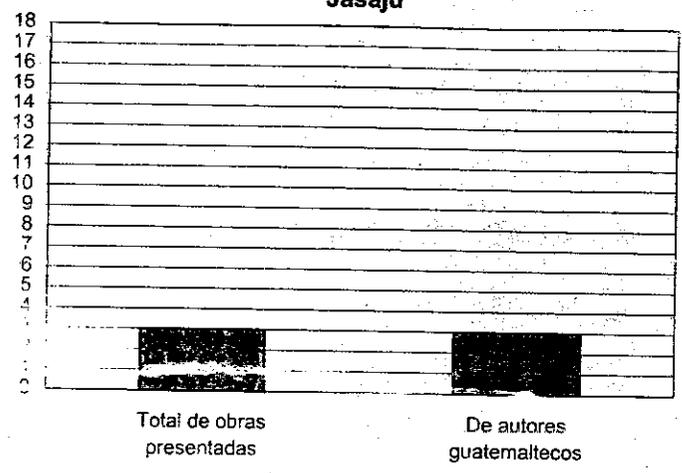
Teatro Latino



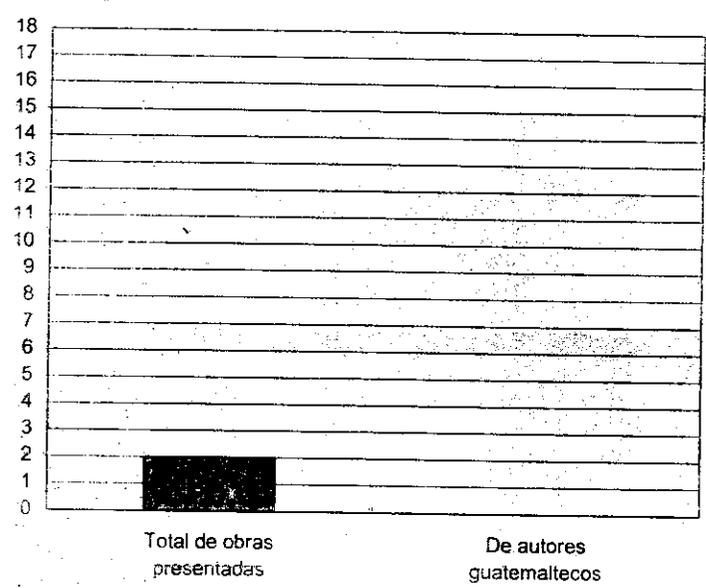
Arte Estudio Kodaly



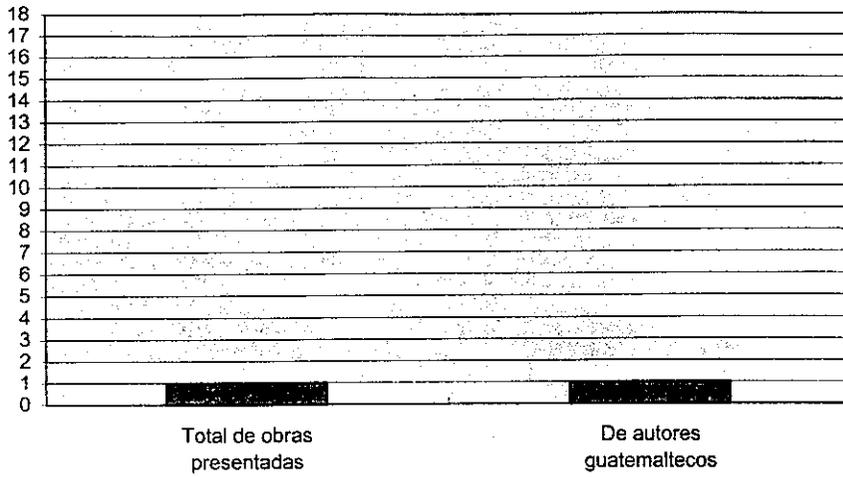
Jasaju



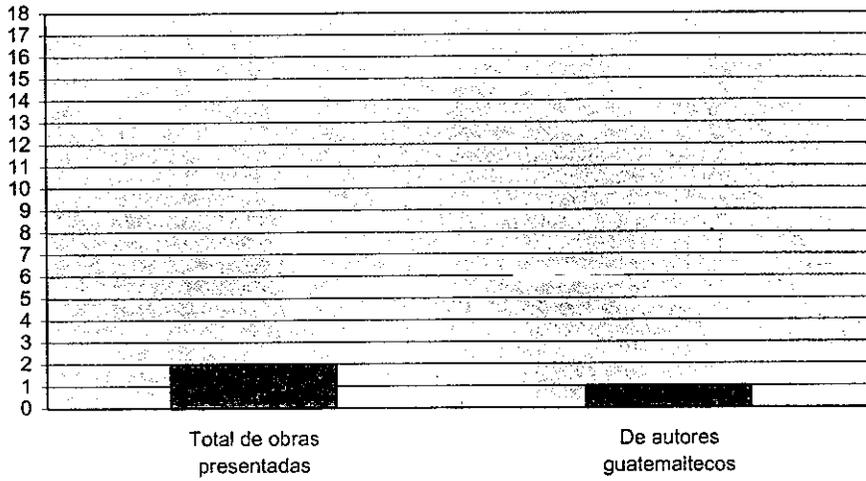
Fantasia GITEPNI



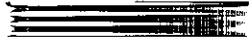
Teatro Sol



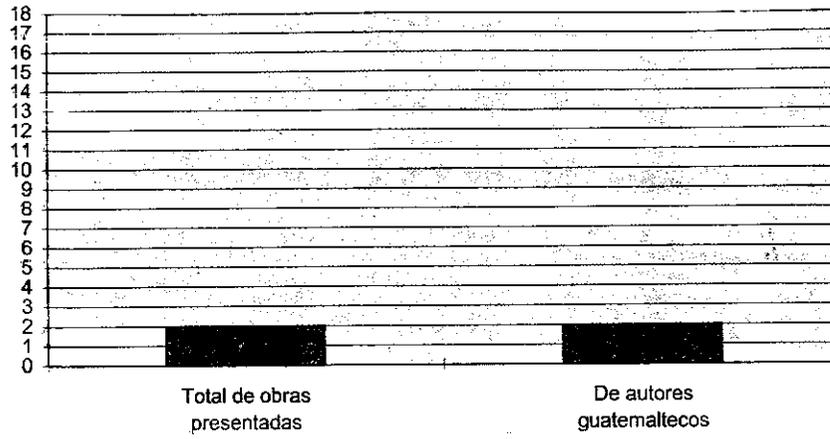
Grupo René Molina



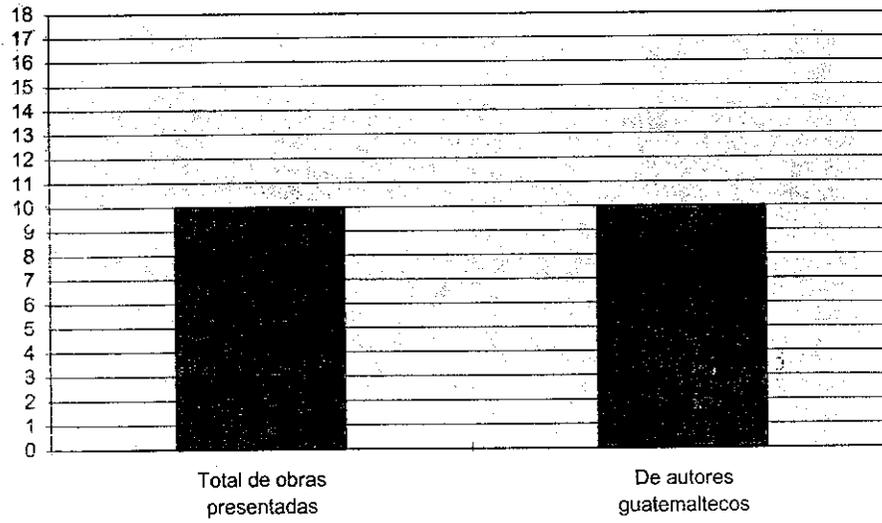
PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central



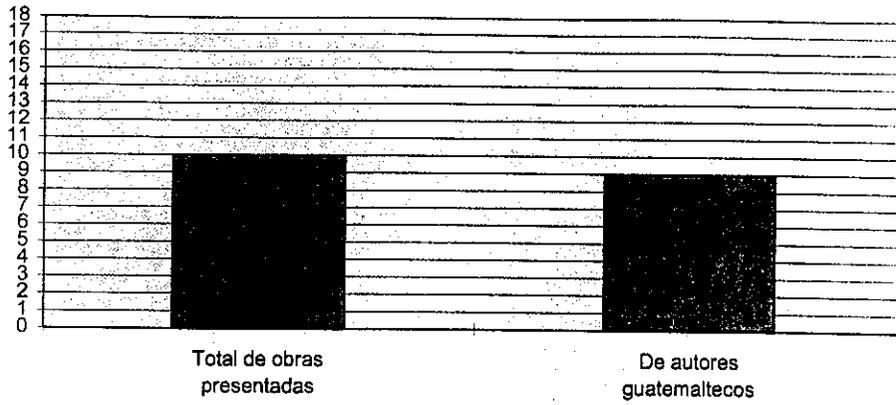
Grupo Lissethe Mertins



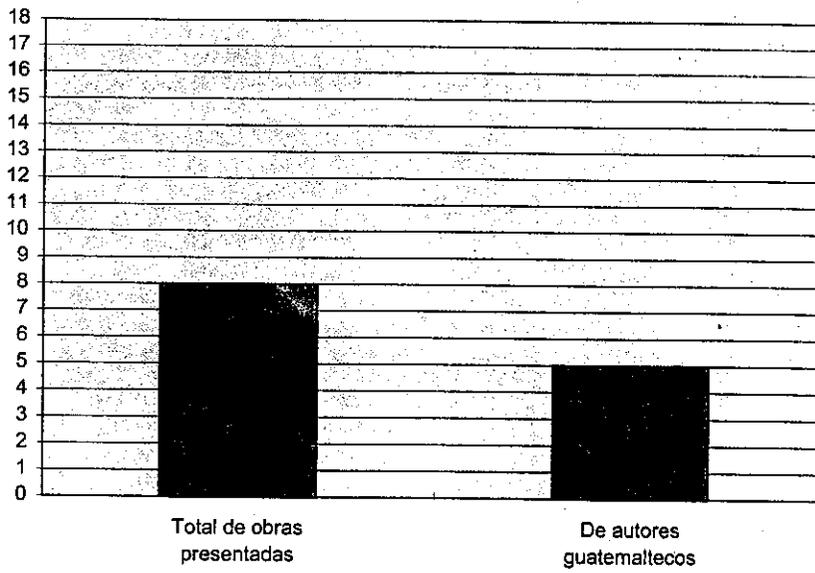
Agrupación Teatral Pierrot's



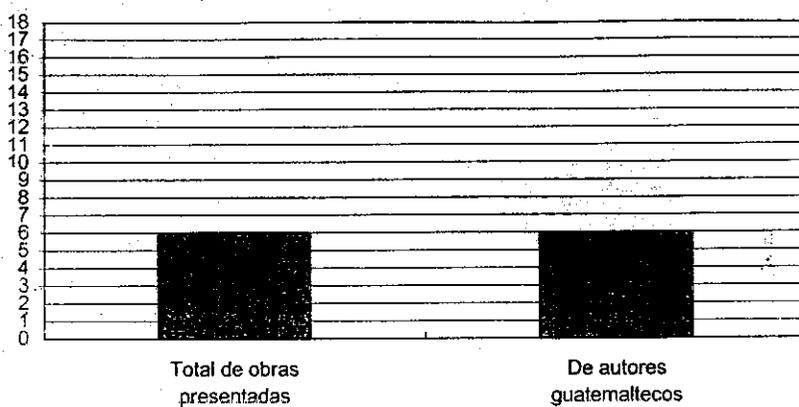
Grupo Diez Junior



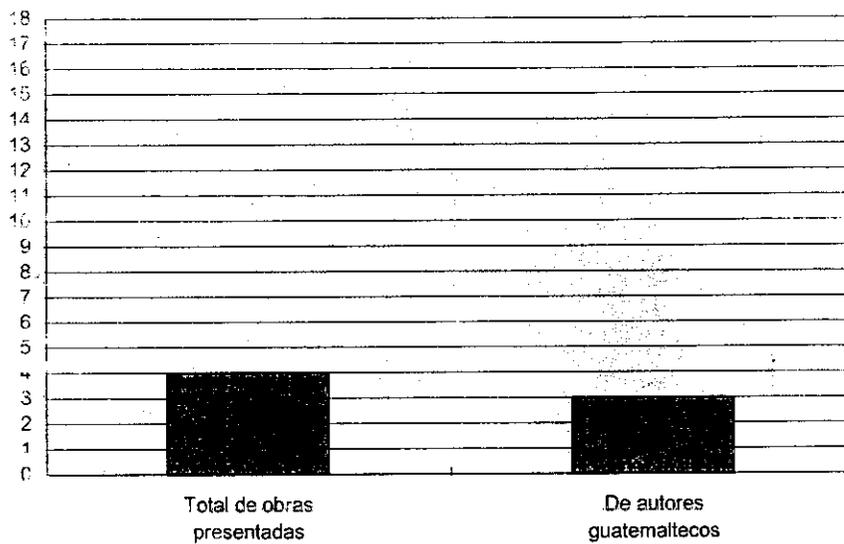
Guñol



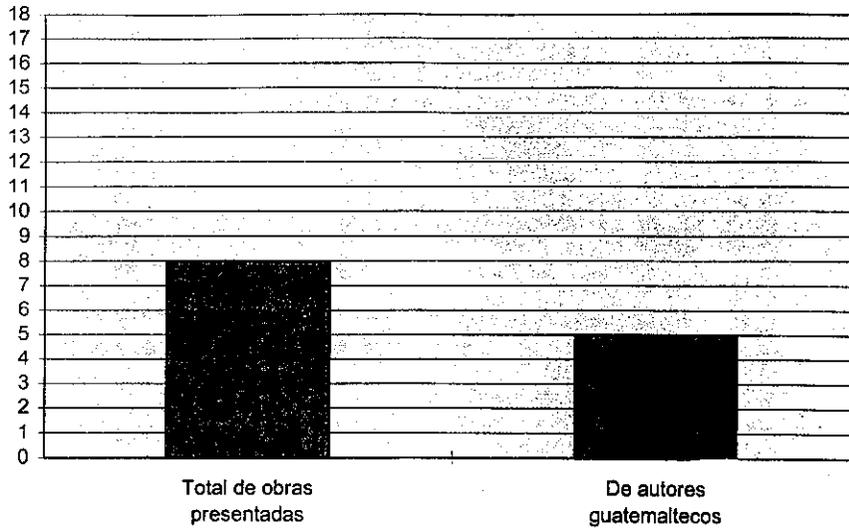
Ciclorama



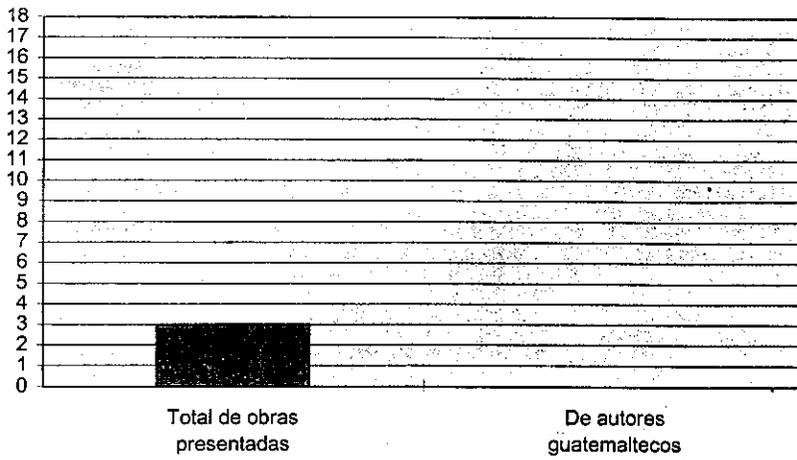
Producciones Teatrales Córdoba



Centauro



Aktenea



PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

| | |
|---|---------------------------------|
| 36. Colombina quiere flores | Drago Braco, Adolfo |
| 37. La danza de los cerezos en flor | Drago Braco, Adolfo |
| 38. Estrellita | Drago Braco, Adolfo |
| 39. La nieta | Drago Braco, Adolfo |
| 40. En la noche mil y dos | Drago Braco, Adolfo |
| 41. En busca de la felicidad | Escobedo Mencos, Maria Cristina |
| 42. Sentimiento cívico | Escobedo Mencos, Olivia |
| 43. El mishito | Espinoza, Amanda |
| 44. Tío Conejo y tío Coyote | Estrada, Ricardo |
| 45. El pollito Fito y el pato Torcuato | Estrada, Ricardo |
| 46. El gato Tupungato | Estrada, Ricardo |
| 47. El Circo de Pascualillo | Estrada, Ricardo |
| 48. El sueño de Mariblanca | Estrada, Ricardo |
| 49. Ratón Pérez | Estrada, Ricardo |
| 50. La voz de los milperíos | Estrada, Ricardo |
| 51. La lagartija de esmeraldas | Estrada, Ricardo |
| 52. Estampa de nochebuena | Estrada, Ricardo |
| 53. La liebre y la tortuga | Estrada, Ricardo |
| 54. Juanito y los animales | Funes Velásquez, Celeste |
| 55. El niño y el cocodrilo | Funes Velásquez, Celeste |
| 56. Ropa de teatro, o para leer al revés | Galich, Manuel |
| 57. El oso colmenero | Galich, Manuel |
| 58. El niño en el bosque | García Urrea, Antonio |
| 59. El país de los payasos | García, Juan Ramón |
| 60. Estampa de América | Gomar Antolínez, Dora |
| 61. El día que los números desaparecieron | González Dubón, Douglas |
| 62. Los granitos de maíz y tzite | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 63. El rancho | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 64. El ovni | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 65. Quico | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 66. El carnicero | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 67. La familia Super | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 68. El taller de imprenta | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 69. Helio | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 70. MitTierra | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 71. Viva la libertad | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 72. Pollito preguntón | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 73. Doña Toñita | Gradis de Fernández, Mercedes |
| 74. El circo de UPcito | Guerra, Byron |
| 75. Fantasía espacial | Guerra, Byron |
| 76. Niños de Amatitlán | Gutiérrez, Isabel Amparo |
| 77. Sueño fantástico | Hernández Vielmán, Jorge |

| | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 78.Las peripecias de Leoncio | Hernández Vielmán, Jorge |
| 79.No hay como mi patria | Ibáñez de Castellanos, Diana |
| 80.El taller de Santa Claus | Juárez, Fernando |
| 81.Las hadas de la bella naturaleza | Juárez, Fernando |
| 82.Pedrito y el libro sabio | Lamb, Abel |
| 83.El Gran Titi | Lemus, William |
| 84.El abuelito más lindo del mundo | Lemus, William |
| 85.Nada en mi manga | Lemus, William |
| 86.Una noche en el bosque | León, María Marta de |
| 87.El pollito Pito | López de Vásquez, María Albertina |
| 88.Doña Crucita | López, María Elena |
| 89.La carta | López, María Elena |
| 90.Mi mala suerte | López, María Elena |
| 91.Escena de la independencia | López, María Elena |
| 92.Ronda con la luna redonda | López, María Elena |
| 93.¡Juguemos! | López, María Elena |
| 94.La boda de Azucenita | López, María Elena |
| 95.La gran justicia | López, María Elena |
| 96.Los libros hablaron | Martínez, Ricardo |
| 97.El cofre encantado | Martínez, Ricardo |
| 98.Frankie, el monstruo | Martínez, Ricardo |
| 99.Un lugar especial | Martínez, Ricardo |
| 100.Los colores del árbol | Martínez, Ricardo |
| 101.Planeta de ensueños | Martínez, Ricardo |
| 102.La caja de cristal | Martínez, Ricardo |
| 103.El flautín | Martínez, Ricardo |
| 104.Los dolores del rey | Medina, Augusto |
| 105.El capitán Borrascuito | Mendoza, Alfredo |
| 106.Coles y zanahorias | Mendoza, Alfredo |
| 107.Don Coyote va por la tarta | Mendoza, Alfredo |
| 108.Conejo Rey | Mérida, Ernesto |
| 109.Juegos y movimientos | Mertins, Lissethe |
| 110.El planeta mágico | Mertins, Lissethe |
| 111.Casa de juguetes | Molina, María Marta |
| 112.La marioneta | Molina, María Marta |
| 113.El mejor regalo | Molina, María Marta |
| 114.El payasito | Molina, María Marta |
| 115.Tomas y las abejas | Molina, René y Fernando Vallejo |
| 116.Ayoga, la hermosa niña | Monje, Nuria |
| 117.La flor del café | Monsanto, Alma |
| 118.Klip Klop al rescate | Monsanto, Alma |
| 119.La rebelión de los libros | Monsanto, Alma |

| | |
|--|-------------------------------------|
| 120.El juego de las vocales | Moya Sarmientos, Ágel |
| 121.La Independencia "Juntas de Belén" | Muñoz Meany de Toriello, Elena |
| 122.El gato verde | Nimatuj, Marco |
| 123.Cocinero, fogonero y pastelero | Orellana v. De Mac'Donald, Josefina |
| 124.Ismael Cerna | Paredes de Velásquez, Alicia |
| 125.La niña y su conciencia | Paredes de Velásquez, Alicia |
| 126.Mariposa | Picón, Héctor |
| 127.El sueño de Tonino | Porras Velásquez, Ernestina |
| 128.El encuentro | Ramírez González, Sara |
| 129.Júbilo nacional | Ramírez González, Sara |
| 130.El recreo | Ramírez González, Sara |
| 131.Burbujita | Ramírez Valenzuela, Guillermo |
| 132.En el mundo de los sueños | Roldán de Samayoa, Matilde |
| 133.Buena lección | Valdez de Ponce, Zoila |
| 134.El milagro de septiembre | Valle, Luz |
| 135.Así es mamá | Valle, Luz |
| 136.La Rosa Blanca | Valle, Luz |
| 137.Ronda de la sierra | Valle, Luz |
| 138.¿Dónde está el original del acta de nuestra independencia? | Zavala de Aquino, Carolina |

Fuentes: Biblioteca del Banco de Guatemala, Biblioteca César Brañas, Biblioteca del Instituto Guatemalteco Americano, Biblioteca de la Dirección de Arte y Cultura del Ministerio de Cultura y Deportes y biblioteca personal del autor.

El teatro de títeres

(...) el que no ama los títeres no es digno de vivir

Lord Byron (Bagalio, 78: 145)

Dada la amplitud y fisonomía propia el teatro de muñecos o de títeres merece ser investigado de manera particular, sin embargo, este trabajo no estaría completo si no se mencionara.

El títere o muñeco

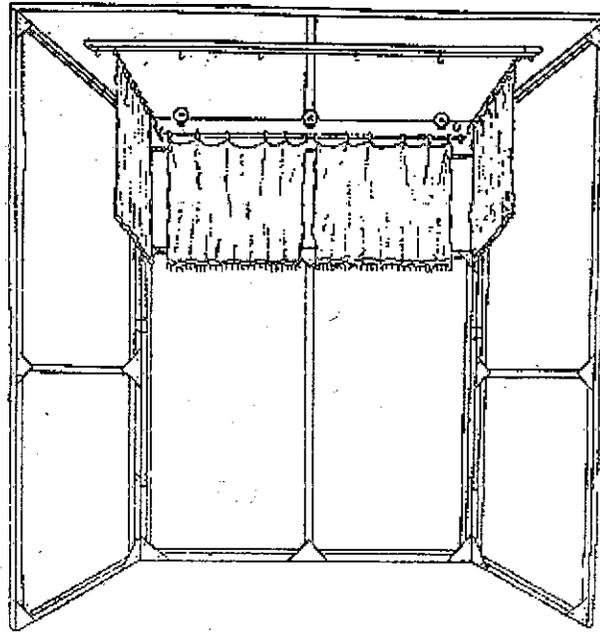
El títere es la figurilla articulada -hermano evolucionado del juguete, realizado a su semejanza primero y festejado actor después- semblanza del hombre que animada de vida ficticia y representando los actos de la comedia humana, alzaba a la plebe de su cotidiana labor, dura y mal compensada, hasta ese horizonte que se llama ilusión. (Bagalio, 78: 142)

Figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada que se mueve con alguna cuerda o introduciendo una mano en su interior. (DRAE, 92: 108)

Deberá entenderse como *títere o muñeco* a toda aquella figurilla, sea cual sea el material del que esté elaborada, que accionada, ya sea por medio de la mano o por hilos u otro mecanismo, sirve para escenificar representaciones dentro de un teatrino.



Ejemplo de títere de mano o guiñol



Teatrino

Breve historia del títere

El origen del títere es eminentemente religioso y se remonta a la prehistoria, en algunas excavaciones egipcias se han encontrado vestigios de "mañecos articulados", cuya antigüedad se remonta a miles de años antes de la era actual.

En tiempos remotos, los sacerdotes colocaron en los templos distintos objetos: piedras toscamente esculpidas, estatuillas zoomorfas y algunas que reproducían la figura humana, las que fueron objeto de adoración, al principio la sola presencia de aquellas imágenes provocaba efectos sobrecogedores en sus ciegos adoradores; pero por su carácter hierático terminaron por no impresionar a los fieles, provocando un decaimiento en la fe religiosa y por ende la devoción. Los sacerdotes sabedores que solo lo misterioso y sobrenatural podría causar el temor de los fieles, recurrieron al artificio, maquinando mistificaciones. Fabricaron nuevos ídolos agregándoles ciertos mecanismos que ellos accionaban y que les permitían poner en movimiento los brazos, manos, piernas o la cabeza. Algunos hasta hablaron.

Estos “dioses” salieron a la calle y se pasearon entre plazas y parques concurridos rigiendo la devoción y sometimiento de los pobladores; la proximidad con sus devotos hizo que paulatinamente fuera descubriéndose el engaño y perdiéndoles de nuevo la fe. Lo cual vino a ser ganancioso para el arte ya que al ser desterrados de los templos cedieron su lugar, en muchos casos, a obras de formas perfectas y artísticas. La escultura, por ejemplo, adelantada en forma insospechada. Al estar, los grotescos muñecos, desalojados se refugian en los hogares. Disminuyen en sus dimensiones, cada familia llega a tener los propios, y son decorados al gusto de cada quien: más coloridos, de mayor o menor tamaño, de aspecto menos grotesco, en síntesis, son preparados con verdadero sentido estético.

Fueron sucesivamente: deidades, objetos de adorno, juguetes y actores de representaciones breves. Con lo que nace el teatro de títeres (o de muñecos).

Una manera muy común de generalizar esta expresión es llamarle simplemente “de títeres”, cuando, como veremos en el cuadro que se transcribe a continuación, el títere no es sino uno de los tantos recursos utilizados en el teatro de muñecos.

Los recursos del teatro de muñecos

| Nombre de recurso | Características |
|-------------------|---|
| Títere | figurilla de pasta u otra materia que se maniobra introduciendo una mano en su interior |
| Antoche | del italiano <i>fantoccio</i> , muñeco. Figura humana de madera o de pasta pero siempre hueca. |
| Guiñol | del francés <i>c'est guignolant</i> , 1) ¡es una desventura! o ¡que mala suerte!; 2) chistoso, ocurrente, agudo. Utilizándose su apócope Guignol, en español Guiñol). Al igual que el títere se maniobra introduciendo una mano en su interior. |
| Marioneta | figurilla con cabeza de pasta o madera ataviada con vestuario de género que permite movilidad, es accionada por hilos |
| Mopet | del inglés <i>muppet</i> , también denominados títeres de vara, son figurillas de cuerpo completo, la cabeza es accionada con la mano, como en el títere, y los brazos con dos pequeñas varas. |

En Guatemala, son muy pocos los grupos o personas que se dedican al teatro de muñecos. Por su destacada y continuada labor vale la pena mencionar los siguientes: Títeres y marionetas de María Elena López, Grupo de títeres Guiñol, de la familia Iriarte Antillón; El Retablillo de Pinocho del señor César Aviles, Grupo Berrinche, Grupo ASAJU, Teatro Latino, Juan Manuel Gática y Ricardo Búcaro.

CAPÍTULO II
LOS TEXTOS DE TEATRO PARA NIÑOS
LA FORMACIÓN TEATRAL EN EL PAÍS
EL METODO “URTUSÁSTEGUI” PARA LA
CREACIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS
LA SEMIÓTICA DEL TEATRO



LOS TEXTOS DE TEATRO PARA NIÑOS

El proceso de creación de textos de teatro para niños

Hablar de un tema que lleva implícita la opinión particular del autor, utilizando el curso del diálogo, es en síntesis el proceso de la creación de los textos dramáticos, en la mayoría de los casos. Una tarea que exige del dramaturgo la concienciación de su entorno, es decir, del medio en el cual desarrolla su creación dramática. Entendiéndose que el medio está compuesto, entre otros, por los siguientes elementos: grupos teatrales, salas disponibles, directores, productores, público, críticos, etc. Este proceso deberá darle al autor la capacidad de crear textos susceptibles de ser llevados a escena; textos que asciendan del ciclo de letra muerta al hecho teatral, objetivo final y motor de la creación dramática. En caso contrario, ¿cual será el objetivo de escribirlos? ¿No sería mejor escribir un cuento, una novela o un ensayo? El teatro es acción, y como lo apunté en el capítulo anterior, es la disciplina más completa de las bellas artes, pues en ella convergen elementos e las demás: pintura, escultura, música, danza, etc.

Lo anterior reviste una relevancia aún mayor en el caso de la creación de los textos de teatro para el pequeño gran público que es la niñez. Imposible de engañar, por genuino. Si de alguien puede aprender el teatrista es del niño. Es un espectador insobornable, no hace concesiones; es exigente y sincero por naturaleza, crítico certero y lapidario. Si un montaje no le interesa, aunque tenga el mejor texto argumental, para él se acabó.

El teatro, en general, es un proceso de percepción por medio de los sentidos; el teatro para niños lo es, en grado superlativo. Por lo tanto, todo elemento que coadyuve a capturar la atención del pequeño, deberá ser tomado en cuenta por el dramaturgo y, en mayor medida, por el encargado del montaje. Además, la aplicación de técnicas ágiles y novedosas para poner en escena estos elementos, es también una obligación de un director escénico, que se precie de serlo.

Ante la inexistencia de una bibliografía relacionada a la creación de textos teatrales, más aún para niños, se estructura este capítulo con base en las experiencias personales de algunos teatristas que se han dedicado a escribir o dirigir teatro para niños, y en casos más articularles a escribirlo y dirigirlo, al mismo tiempo.

Para el caso se entrevistó a los Maestros Alma Monsanto, Fernando Juárez y William Lemus, respaldados por una trayectoria sólida, constante y responsable; ellos proporcionaron el material, con el que fue integrado el presente capítulo.

Alma Monsanto de Schneider

- Maestra de Educación Primaria
- Maestra de Educación Musical
- Directora-fundadora de Arte Estudio Kodally
- Actriz, conductora y guionista de programas de televisión
- Ha escrito 6 obras de teatro; destacan *La flor del café*, *Klip Klop al rescate* y *La Rebelión de los libros*, que han sido presentadas en las principales salas de teatro del país.
- Su carrera empieza en 1949, con el Radioteatro Infantil de Marta Bolaños de Prado
- Su preparación artística abarca el ballet, el piano, la guitarra, el canto, la actuación (en México y Argentina). Estudió dramaturgia con el Maestro mexicano Tomás Urtusástegui y dirección con varios directores, entre ellos: Guillermo Ramírez, Arturo D'arsy, Igor Castillo y Consuelo Miranda.

Fernando Juárez

- Bachiller en arte, especializado en teatro
- Director y dramaturgo de teatro para niños
- Actor, bailarín y coreógrafo
- Egresado de la Escuela Nacional de Teatro "Carlos Figueroa Juárez" "ENAD".
- Ha recibido talleres de preparación profesional en el campo de la iluminación, técnica actoral de mimo, semiología, expresión corporal y danza.
- Ha escrito dos obras de teatro para niños: *El taller de Santa Claus* y *Las hadas de la bella naturaleza*. Además ha hecho adaptaciones de *Las aventuras de Coyotín* basada en *Tío Conejo y Tío Coyote*, *La caperucita roja*, *La tortuga y la liebre*, *Hansel y Gretel*, *El Gigante Egoísta* y *Rapunzel*.

William Lemus

- Médico y cirujano
- Catedrático universitario
- Ganador de la mayoría de galardones en certámenes literarios del país, incluyendo los juegos florales de Quetzaltenango en tres oportunidades, por lo cual se le declaró como "Maestro de Teatro"
- Su producción literaria abarca la poesía (36 libros), el cuento (10), la novela (4), el teatro (8 obras) y el teatro para niños.(3): *El gran Tití*, *El abuelito más lindo del mundo* y *Nada bajo la manga*
- También ha escrito ensayos científicos y literarios para periódicos y revistas.

De una de las obras de Lemus, dice Rogelia Alí Marín:

Su obra de teatro para niños El Gran Tití, múltiples veces llevada a escena por diferentes grupos teatrales y por largas temporadas, es una de las valientes

Las Motivaciones

¿Cuál, o cuáles fueron sus motivaciones para escribir textos de teatro para niños?

Alma Monsanto

-Por ejemplo, "La Flor del Café", es un poema coreográfico de doña Elvira Keller de Peter, mi maestra de gimnasia y mi iniciadora en la danza. Doña Elvira inventó esa historia de la Flor del Café... en la que unos inditos tenían un terreno que sembraban con café; llegaban los Chapulines y se lo comían; luego volvían a sembrarlo y le ponían un espantapájaros que lo protegía de los chapulines, cuando llegaban de regreso; los corria de ahí y el café crecía, floreaba y las flores se convertían en niñas que bailaban la "Flor del Café". Esa era la idea de doña Elvira. Cuando me enteré de ese festival, (hace referencia al "Primer Festival de Teatro para Niños" auspiciado por la Fundación por la Vida, realizado en 1991), y de sus requisitos -tenía que ser una obra guatemalteca, original- vino a mi mente aquella idea del poema coreográfico de doña Elvira de Peter y me dije ¿Por qué no la vuelvo obra de teatro?; es un tema simpático, nacional, que reúne, a mi juicio, los elementos de una obra de teatro para niños: la travesura, el mal, pero no ese que paralice el corazón del niño, el mal manifestado de alguna forma suave como los chapulines que llegaban a comerse el café; el bien, representado por el espantapájaros. En este caso la motivación fue buscar una obra de tema guatemalteco, inédita que, además, me sigue pareciendo una obra muy simpática, amén de hacerle honor a un vals hermosísimo: "La Flor del Café", de Germán Alcántara."

Fernando Juárez

La motivación del "Taller de Santa Claus" fue esa molestia de ver a la gente ponerse como loca en las épocas navideñas, con las compras, el gasto y lo comercial de todo esto; para mí no era ese el sentido de la Navidad, se había perdido el valor de lo que era compartir, la noción de lo que es la natividad, lo que Santa Claus podría hacer y la ilusión que muchos niños podrían tener de él, cuando nunca llega a sus casas un Santa Claus o un regalo. Pensé mucho en los niños pobres; de allí me nació la idea y me dije: ¡tengo que hacer una obra contra el comercialismo de estas fechas!

Las hadas de la bella naturaleza, surge de lo que se habla últimamente, "la ecología". Oímos por la radio y la televisión: ¡hay que sembrar un árbolito!, ¡los árboles son vida!, ¡llegará un día que por la falta de ellos nos vamos a morir!, etc. etc Entonces la gente toma conciencia por un momento y comienza a sembrar plantas, pero después es como si les hubiera entrado por un oído y salido por el otro. Esa fue la motivación para la escritura de las Hadas... ¡ Se habla y se dice mucho pero... no se hace nada! Para mí, los niños son la única esperanza de una reacción positiva. En este



trabajo presento al niño un planeta muerto, sin vida.. para darle entender lo que será este planeta si ellos no se preocupan y buscan alguna solución, de las que tenemos todavía.

William Lemus

La detonante fue la convocatoria para el certamen 15 de septiembre de algún año; que debe estar en el material publicado por la Dirección de Bellas Artes; en la rama de teatro para niños. Yo he sido muy adicto a los concursos literarios; y este me representaba el reto de incursionar en un campo y un área no experimentadas y con una soga al cuello, que era el de hacer público un ensayo escrito para otro certamen sobre literatura para niños en Quetzaltenango hacia algunos años. El tema era "la literatura infantil no es para niños", tomando en cuenta que el adulto realiza una serie de cosas infantiles pensando que le interesan al niño. Con ello le quita la imaginación, resultado contrario, pues lo que se necesita es desarrollársela, (entonces el ponerle a hablar a un animalito que tiene una serie de características morales humanas), -O sea, ¡el lobo es malo!-, y todo este tipo de personajes que tienen cierta identidad con la estructura humana, lo deforman, porque la mayoría de niños que van a ver la Caperucita, no han visto un lobo de verdad, y cuando lo ven en el zoológico no lo creen porque tienen la imagen del lobo deformado de la obra de teatro o de la obra literaria. Por eso en el ensayo que te mencioné planteo que se debe hacer una literatura infantil que estimule la creatividad del niño, que le permita conocer con mayor verdad o certeza su medio ambiente y crear sus fantasías.

El niño que hace de una lata de sardinas un autobús y lo llena de gente, al igual que en su ciudad, la crea a partir de su realidad; entre más objetiva se la traslademos, más posibilidad va a tener de hacer su propia fantasía. Pero si le damos la lata y le ponemos unas piedras o semillas y le decimos, Mira, estas van a ser personas que van en un bus, estaremos evitando con ello que él construya su fantasía, que es su otra realidad.

P. ¿Podría ser una motivación para escribir El Gran Titi, el tratar de incentivar la fantasía del niño?

-Yo creo que sí, estamos dentro del contexto; por otro lado, no solo al teatro, a la literatura en general se le plantea como uno de sus más grandes retos, que lo han resuelto fácilmente al hacer cosas para niños. Mejor dicho cosas infantiles, pensando que son para niños; muchos cuentos de la literatura clásica universal han llevado a los escritores a encontrar un medio fácil como lo es el de personificar en animales, piedras... ¡qué se yo!, "cosas extrañas" que el niño desconoce y que le van a quitar posibilidades de conocer mejor su medio ambiente.

Estoy convencido que es errónea la creencia de los adultos de conferir incapacidades a los niños. Por ejemplo: un niño mide su capacidad para subir unas gradas, y lo hará. Pero si a medio proceso un adulto le dice -¡Te vas a caer!-, el niño se cae.

Análisis

Hablar de un tema que lleva implícita la opinión particular del autor, utilizando el recurso del diálogo, es en síntesis el proceso de la creación de los textos dramáticos. ¿Cuál es la motivación para haber escogido el tema?. Para la Maestra Monsanto fue "buscar una obra de tema guatemalteco", es decir, una búsqueda de nuestra identidad; el Maestro Juárez plantea la revalorización de los sentimientos del ser humano, en contraste con lo materialista, la necesaria toma de conciencia y acción subsiguiente, ante la problemática de la humanidad en general y el problema ecológico en particular. El Doctor Lemus pretende "estimular la creatividad del niño" y "el conocimiento, con mayor verdad, de su medio ambiente, para que pueda crear sus fantasías".

Se infiere al analizar las respuestas, los siguientes elementos motivadores para la creación de textos dramáticos para niños:

| Temática abordada | Objetivo |
|-----------------------|---|
| Un problema en común | Toma de conciencia y posterior acción comunitaria |
| Un sentimiento humano | Revalorización de los sentimientos del ser humano |
| La fantasía del niño | Incentivación de la imaginación del niño |

El Método

¿Cuál es el método seguido para la creación de tus textos?

Alma Monsanto

Tenemos que presentarle al niño una obra en la que él se convenza de las cosas; que no solo se las cuente. (narrando) -Ahorita la Caperucita Roja se fue a esconder del Lobo- Él tiene que ver a la Caperucita escondiéndose, es decir la vivencia visual.

En general, no existe una "receta" para la creación de textos teatrales para niños. Lo aprendido con Tomás Urtusastegui, en su taller de creación dramática ayuda en gran medida. Quien teniendo esos elementos a su disposición no los usa, es muy lelo. El teatro para niños no se puede quedar al margen de lo que es el teatro en general; tenemos que ir con él, adaptándonos a las corrientes, no solo vanguardistas o internacionales, sino también estar conscientes de la competencia de las "cartoons", cada día más fuerte. El niño de hoy ya no se contenta con que se le diga que ahí está un lobo y la Caperucita, sino



que demanda muchas cosas; por lograr la integración de todos los recursos tecnológicos a tu disposición en el teatro, con el talento humano. Yo lo veo con mis alumnos: cuando, si tú eres un hábil narrador de cuento y suena el timbre; nadie se mueve, están en su mundo. Lo mismo te pasa a ti como adulto: cuando lees un buen libro y te llaman a comer solamente alcanzarás a decir - ya voy-. Lo mismo es. Si tú le estas presentando al niño una buena historia y una buena representación, él no va a sentir el tiempo. Es muy importante darle calidad y claridad ; algo que entender, sin necesidad que la madre le traduzca..

Fernando Juárez

Yo no trabajo con libreto, jamás lo he hecho. Siempre hago un libreto muy personal, grabo los parlamentos y dibujo las coreografías. Y todo esto me lo quedo. La forma de llevar a cabo mis obras es la siguiente:

1. Defino el tema del que quiero hablar.
2. Desarrollo el tema de acuerdo a los sentimientos que voy a tocar y con el mensaje que quiero dar a los niños; en forma muy sutil, pedagógicamente hablando, para que llegue también a los padres.
3. Diseño a los personajes, de conformidad con el tema. Ya hechos los sitúo en el lugar correspondiente: bosques o ciudad.
4. Le pongo a cada personaje una fisonomía propia: nervioso, alegre, triste, tímido.
5. Observo constantemente los detalles, principalmente aquellos que van haciendo crecer cada personaje y escena.
6. Observo y resuelvo los conflictos encontrados..

Pero hay algo que no podría explicarte. Es que todo esto se va dando de forma espontánea; a veces en la camioneta, o en la noche, o en lugares poco propicios para escribir. No te lo podría decir, pero las ideas vienen y van conformándose en engranajes que concluyen en la puesta en escena. ¡No puedo decir: -hoy en la noche me voy a sentar a escribir un libreto- Jamás!

¿Te preocupa el hecho de que no queden escritos tus textos?

R. Tengo vídeos de todas mis obras. Al verlos me he dado cuenta que los engranajes, a veces no coinciden; en un caso particular, forcé el final. Reconozco que mi problema es no tener los conocimientos para escribir. Tengo ciertos conocimientos de teatro, pero no soy escritor. Y no puedo darle mi idea a otro y decirle que me haga el libreto, porque nunca me va a entender; mas a pesar de no estar escritos mis trabajos, te digo que en mi interior sí lo están. Muy grande ha sido, para mí, llevar a escena estas locuras y ver que funcionan, los niños regresan una y otra vez.

No me interesa ser conocido; me importa que la gente vea mi trabajo; en este mundo estamos para dejar algo. Estoy muy satisfecho con lo que he hecho.

William Lemus

Dentro de la literatura yo soy autodidacta; mis lecturas han tenido mucho que decidir sobre la forma, los personajes y el lenguaje. Sin embargo, cada vez uno va aportando más, encontrando en los textos cosas que considero no están bien, y que pueden corregirse..

*La primera obra de teatro que leí fue **El Médico a Palos**, de Molière, y no me dejó mucho como para escribir teatro, quizá hasta me distanció mucho. Hasta que me involucré en los certámenes. La mayoría de obras de teatro están redactadas de una manera que no es para todos los lectores. Considero que una obra debe ser escrita para ser entendida por todos, como **Los árboles mueren de pie** de Alejandro Casona; una obra de teatro para todo lector, las personas captan todo lo que en ella se da sin tener el conocimiento de la escenografía, por ejemplo. La diferencia, por lo menos en mi caso, es que yo trato de hacer una obra accesible a la lectura, aun cuando reconozco que la mayor realización es llevarla a escena, pero es que ahora hay tantas dificultades para escenificarlas, por eso uno le da los textos para que los lean y puedan ser representadas, por grupos no profesionales o escolares, así estarás llegando a un mayor público. Esto hace de mi teatro un teatro más... "literario", al que he definido "teatro de butaca", es decir, de una persona que escribe pensando en lo que quiere ver allá arriba, no pensando en "cómo va a hacer" para verlo allá arriba.*

Análisis

El orden es la primera regla del universo. Un método para la escritura de textos teatrales facilitará el trabajo del dramaturgo, al constituirse en una guía para la ordenación de sus pensamientos en torno al tema que desea enfocar. La escogencia temática ha sido analizada en la pregunta precedente.

La Maestra Monsanto se refirió al método del maestro mexicano Tomás Urtusástegui, como una buena opción; sin embargo, mencionó que "en términos generales, no existe una receta para la creación de textos teatrales"; subrayó la palabra "receta", lo que se interpreta como una clara alusión a un método predeterminado. Es concluyente al mencionar, como un método válido, el tratar de presentarle al niño "una obra en la que se le convenza de las cosas".

El Maestro Juárez traslada su muy particular metodología para la puesta en escena de sus montajes; consta de seis acciones concretas:

- Definición del tema
- Argumentación
- Diseño de personajes
- Creación de personajes
- Integración de los personajes en las escenas



- Conflicto y resolución

Sin efectuar un detenido análisis, si bien se reconoce que lo merece, el procedimiento planteado es la relación inversa al método inductivo, en el que el libreto juega el papel de lo particular e induce a lo general, "un montaje". En este caso, lo general, "los seis puntos planteados", conducirán a lo particular, "una historia o libreto".

Este método ha sido utilizado por el maestro Juárez desde la formación de su grupo de teatro, (véase: Exponentes de Teatro para Niños en Guatemala, "Grupo Centauro", Capítulo I), no es, entonces, un planteamiento hipotético, sino la resultante de una práctica continuada.

Por su parte, el Doctor Lemus hace referencia a la creación de textos teatrales que puedan ser leídos, aunque reconoce que "la mayor realización" del dramaturgo es ver escenificados sus trabajos. Concluye diciendo: "*escribo pensando en lo que quiero ver allá arriba, no en cómo voy a hacer para verlo allá arriba*".

Las características del dramaturgo infantil

Para fines del presente trabajo, deberá entenderse por "Dramaturgo infantil" a la persona que se dedica a escribir textos de teatro para niños. Es necesaria la aclaración por la diferencia existente, entre el teatro para niños y el teatro infantil.

¿Cuáles son las características que debe reunir la persona que se dedique a escribir textos de teatro para niños?:

Alma Monsanto

Yo diría que quien se dedique a oficio tan bello debe conocer a su público. No es requisito indispensable que sea un educador o un psicólogo, pero sí debe ser alguien a quien le gusten los niños, que conozca su mundo; no para crearle un mundo en donde todo sea en diminutivo ni mantenerlos ofensivamente, dentro de una escala de adulto chiquito. Un niño no es un adulto chiquito, es un niño y punto. Hay que darle, no solo la trama que le interese, sino también la forma que le interese. Para eso, se tiene que conocer al niño.

P. Mencionaste "la forma que al niño le interesa" ¿a qué te refieres?

R. *Tú no puedes hablar al niño de una manera que no te va a entender., Por ejemplo... si dijéramos: - coloca esto sobre el muro -, eso lo podrás entender tú o yo, pero el "niño-público", ¡no!; quizá el "niño-actor", después de tantos ensayos y marcajes, si lo haga. Comprenderá que "Coloque" significa: ponga, y "muro", pared. El "niño-público" cuestionará aquellas palabras y perderá la atención a lo que sucede en el escenario.*

Fernando Juárez

Debe tener mucha imaginación y fantasía, saber encontrar el valor en las cosas pequeñas y sencillas, manejar los pequeños detalles y saber algo de psicología; Yo utilizo mucho la psicología del niño, es el apoyo más fuerte que tengo; siempre pienso como el niño. La psicología me ayuda a relacionarme con el niño y con sus padres también.

William Lemus

La pregunta es complicada. Creo que debe poseer una serie de motivaciones, pero primero saber escribir teatro. Escribir teatro para niños es como una especialidad; algo así como ser médico especialista en riñón de recién nacidos. Los escritores que hacemos teatro para niños nos ponemos en un dilema: es una actividad muy especializada, se necesitará conocerla primero antes de entrar a ella.

Análisis

En otro capítulo se hace referencia a la entrevista realizada en 1991 al maestro Hugo Carrillo; cuando se le preguntó el porqué de haber escrito solo una obra de teatro para niños afirmó:

(...) El teatro para niños necesita más atención... más cuidado, ¡Más de todo!... (pausa) ¡Hay que hacerlo bien... o no hacerlo!

En entrevista, publicada en la revista Desfile del diario *Prensa Libre*, del 1 de abril de 1997, página 24, el actor y director guatemalteco Mario González, residente en Francia, donde ha llevado a cabo la mayoría de su producción artística, (la cual le ha valido reconocimientos, entre otros ser distinguido como Caballero de las Artes y las Letras por el gobierno francés, así como el conferírsele la Orden del Mérito en Italia), habla con respecto al teatro para niños

(...) Yo creo que el teatro para niños en todas partes del mundo es siempre mediocre, porque o se hace la sirenita o los enanitos. Fue la primera vez que en Europa me animé a hacer teatro para niños, porque para mí es el más delicado.

Se cita a los maestro Carrillo y González, para acentuar la importancia que teatristas de su talla le confieren a la creación de los textos de teatro para niños. De igual manera, el Dr. Lemus responde con la metáfora siguiente:

(...) escribir teatro para niños es como una especialidad, algo así como ser médico especialista en riñón de recién nacidos

La Maestra Monsanto hace ver la necesidad de un conocimiento previo del público al que va dirigido el trabajo, que no es indispensable ser un profesional de la psicología o la pedagogía para escribir textos para los niños, basta con que al autor le gusten y conozca a los niños.



El maestro Juárez hace énfasis su respuesta en la imaginación y la fantasía, pero advierte

(...)se tiene que tener la imaginación de un niño y ser a la vez muy adulto para saber manejarla

Entonces se tiene el resultado siguiente:

Características ideales del dramaturgo infantil

| Alma Monsanto | Fernando Juárez | William Lemus |
|---|--|----------------------------|
| Tienen que ser alguien muy conocedor del mundo de los niños | Alguien con mucha imaginación y fantasía | Debe saber escribir teatro |

LA FORMACIÓN TEATRAL EN EL PAÍS

Funcionan actualmente en Guatemala siete centros de enseñanza teatral:

- ACADEMIA ANGÉLICA ROSA
- ACADEMIA DE ARTE DRAMÁTICO DE LA UNIVERSIDAD POPULAR
- ACADEMIA EPIDAURO 2,000
- ARTE STUDIO KODALY
- ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO CARLOS FIGUEROA JUÁREZ
- ESTUDIO DE ARTES ESCÉNICAS "PERFORMING ARTS STUDIO"
- LOS DE LA COMEDIA

Dos estatales y cinco privados, de los cuales solamente la Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez" brinda reconocimiento académico es decir, ofrece la posibilidad de continuar estudios universitarios, al conferir títulos debidamente reconocidos por el Ministerio de Educación Pública.

Además de los anteriores, existen "nominalmente", sin funcionar, las siguientes:

- Academia de Teatro de Arte Universitario T.A.U.
- Área de Drama, del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades, de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Ante la falta de los pensa correspondientes en los centros de enseñanza privados, decidí enfatizar el análisis en los dos estatales: la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular y la Escuela Nacional de Arte Dramático "Carlos Figueroa Juárez", en atención a la seriedad de las mismas y por lo completo de sus planes educativos.

Capítulo aparte merece el Área de Drama del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular

Funciona desde 1947 en la rama teatral

Pésum

- Actuación I (método Stanislavsky)
- Expresión Corporal I
- Voz y dicción
- Literatura general
- Psicología de la actuación
- Dinámica de grupos
- Actuación II (método Grotowsky)
- Expresión corporal II
- Voz y dicción
- Literatura guatemalteca
- Análisis de textos
- Maquillaje I
- Natural y características
- Historia del teatro (de los trágicos griegos a los vanguardistas)
- Actuación III
- Expresión corporal III
- Maquillaje II
- Historia del arte
- Escenografía

Para graduarse, es necesario el haber participado en 300 funciones; ya sea como actor o actor/técnico.

Escuela Nacional de Arte Dramático

Carlos Figueroa Juárez

Fue fundada en 1957 con el nombre de Escuela de Teatro, Cine y Televisión. En 1982 se le da el que tiene en la actualidad. Se puede egresar de:

- Bachiller en Arte Especializado en Teatro
- Maestro en Arte Especializado en Teatro

Pésum

- Teoría dramática I, II y III (clásica, medieval, renacentista, moderna y contemporánea)
- Semiótica teatral

- Historia social del teatro en Guatemala
- Teoría y técnica de actuación, I y II
- Pantomima
- Movimiento y expresión corporal
- Técnica de la voz
- Diseño y realización de maquillaje teatral, I y II
- Diseño y realización de vestuario teatral, I y II
- Diseño y realización de ambientación escénica, I y II
- Luminotecnia
- Dirección y montaje escénico, I y II
- Historia del Arte, I y II
- Estética
- Crítica del arte
- Literatura I y II (universal e hispanoamericana)
- Filosofía
- Antropología I y II (social y cultura popular guatemalteca)
- Psicología I y II (general y social)
- Lenguaje
- Seminario

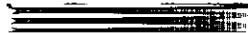
El Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala

Merece capítulo aparte este Departamento, tomando en cuenta los fines para los que fue creado, según consta en el punto quinto, del acta 25-80, de la sesión celebrada por la Junta Directiva de esa Facultad el 3 de septiembre de 1980. Aprobado posteriormente por el Consejo Superior Universitario.

(...) "Artículo 2o. Sus fines son

- a. impulsar el estudio, práctica y enseñanza del arte;*
- b. promover y fomentar la conservación y preservación del patrimonio artístico cultural de Guatemala, por todos los medios que estén a su alcance;*
- c. velar por la superación y desarrollo artístico-cultural en todos los niveles educativos como parte de su formación integral;*
- d. fomentar e impulsar las manifestaciones artísticas en toda la comunidad guatemalteca*
- e. promover y estimular la creatividad entre escolares, maestros, universitarios y profesionales."*

El numeral I, del artículo 6o, incluye la asignatura,



- Introducción al teatro (BA04)

El numeral VI del mismo artículo, incluye el área de drama, con las siguientes asignaturas:

- Introducción al arte dramático
- Teatro Greco-Latino I
- Teatro Greco-Latino II
- Teatro Medieval y Renacentista
- Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII - I
- Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII - II
- Teatro Europeo de Siglo XVIII
- Teatro Europeo del Siglo XIX
- Teatro Español e Hispanoamericano del Siglo XIX
- Teatro del siglo XX
- Teatro Europeo del Siglo XX
- Teatro Guatemalteco
- Drama Prehispánicos
- Teatro Colonial
- Teatro Guatemalteco de los Siglo XIX y XX
- Locución I
- Locución II
- Maquillaje I
- Maquillaje II
- Gimnasia y Esgrima I
- Gimnasia y Esgrima II
- Actuación I
- Actuación II
- Actuación III
- Actuación IV
- Teatro para Niños
- Teatro Juvenil
- Seminario
- Seminario sobre la Actuación Teatral
- Seminario sobre la Dirección Teatral
- Seminario Sobre Teatro Laboratorio

Desde su creación, en enero de 1981, el Departamento de Arte, no ha impartido ninguna de las asignaturas del área de drama, ni la indicada con las siglas *BA04* *Introducción al teatro*.

Hay que hacer énfasis en lo relevante de la inclusión de un curso de teatro para niños (BA280), ausente en los pensa de las academias y escuelas de teatro del país. Sin embargo, y a raíz de las modificaciones estructurales de las que fuera objeto, en 1996, este departamento en las que se opta por el sistema de Pensum Cerrado las asignaturas del área de drama no fueron incluidas en el mismo.

Por la inexistencia de asignaturas relacionadas con el teatro para niños y la creación de textos dramáticos, se somete a consideración el método del dramaturgo mexicano Tomás Urtusástegui, quién con sus talleres de creación dramática (impartidos dos veces en nuestro país en febrero y agosto de 1991) vino a llenar el vacío dejado por el Maestro Hugo Carrillo con sus talleres experimentales de creación de textos teatrales, los que, lamentablemente, nunca llegaron a documentarse.

LA ESCRITURA DE TEXTOS DRAMÁTICOS EL MÉTODO DE TOMAS URTUSÁSTEGUI

Tomás Urtusástegui es un caso aparte en el teatro mexicano que se está haciendo hoy. Aparte, porque tiene una voz que en nada, o en muy poco se parece a los de sus contemporáneos autores de la dramaturgia actual. Busca sí, desde luego desentrañar y desenmascarar la sociedad horrible de la que formamos parte lectores y espectadores, pero lo hace por un camino tan insólito como extremo, radical. Humorista que nunca ríe en voz alta, en las acotaciones como bien corresponde a todo buen humorista, Urtusástegui se ha atrevido a volcar en forma muy exclusiva de humor, que se antoja sarcasmo, que se vuelve ironía de lo terrible gritada a voz en cuello, por el camino que suelen prohibir las preceptivas literarias de buena urbanidad.

Vicente Leñero

A lo apuntado por el dramaturgo Leñero, únicamente se agrega: Tomás Urtusástegui es autor de más de un centenar de obras, todas llevadas a escena en su país natal, México, y en varios países de Centro, Sudamérica y el Caribe.

El doctor Urtusástegui es autor de un método para la escritura de textos dramáticos, conocido en nuestro país gracias a dos seminarios-taller dictados, el primero, en el Colegio Santo Tomás de Aquino, febrero de 1991, enmarcado dentro del Ier Festival Internacional de Cultura de la Ciudad de Antigua Guatemala, auspiciado por la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura; el segundo, como parte del II Taller de Teatro Centroamericano y del Caribe, realizado en agosto de ese mismo año en las instalaciones del Teatro GADEM, bajo el auspicio de la Coordinadora de Teatro Centroamericana y del Caribe "COCET".

Los apuntes tomados durante las charlas magistrales del doctor Urtusástegui; son resultantes de experimentaciones escénicas llevadas a cabo en dichos talleres, además, ejemplos tomados de varias obras teatrales conocidas, con el propósito de enriquecer la lectura y hacer más ágil su comprensión.

La escritura de textos dramáticos según el método de Tomas Urtusástegui

El sistema propuesto se divide en dos grandes áreas:

- El conocimiento de los elementos constitutivos de una obra de teatro
- El conocimiento de la arquitectura de la obra teatral

La primera abarca los siguientes elementos:

El diálogo teatral
El tema la historia y el argumento
La tesis y la antítesis
Los conflictos
Los personajes

El diálogo teatral

" (...) las palabras en el teatro, son sólo bordados en la trama de los movimientos"
(Meyerhold, 86:125)

Características del diálogo teatral son: el color, el carácter, adelanto de la acción, vender la trama, lo sintético, la claridad en su escritura, la emotividad, evitar lo obvio y dinamismo.

Color

Color: todo lo que está por fuera.

Darán color al diálogo teatral una serie de vocablos, jergas o terminologías prop de determinados sectores o situaciones, entre ellas, la condición social, la edad, la ubicación geográfica, el sexo, la época, la ocupación o el oficio, etc.

Al exceso de color se le denomina "caló" o "slang"

Ejemplo de color por clase social

- "Qué onda manix, dónde estufas que no te había vidrios" ;

interpretación será

"Que tal amigo, dónde habías estado que no te había visto"

o por ocupación u oficio

-*"Este memo hay que tipearlo antes de faxearlo"*:

pretándose la anterior así:

"Este memorando hay que transcribirlo a máquina antes de transmitirlo vía fax"

La importancia del color estriba en proveer a los parlamentos del color que responde a fin de evitar las incongruencias, en cuanto al entorno de cada uno.

ácter

Carácter: todo lo que está por dentro

Es reflejo de la interioridad de cada personaje o el conjunto de características psicológicas constitutivas de la personalidad del personaje.

Por ejemplo, en el diálogo entre Otelo y Yago, de la escena tercera del acto tercero *Otelo el Moro de Venecia*, de William Shakespeare, se puede fácilmente intuir el carácter de ambos personajes, en estos dos sencillos parlamentos

Otelo.- ¿No es Cassio el que acaba de separarse de mi mujer?

Yago.- ¿Cassio, señor? No, seguramente; no puedo suponer que se escapara así, como un culpable, al veros llegar.

sencilla pregunta seguida de la reafirmación de propiedad de la mujer amada, de parte Otelo, y la insidiosa y totalmente malintencionada acusación de culpabilidad de Yago hacia Cassio. Los parlamentos denotan el carácter de ambos: los celos de Otelo y la envidia del otro.

Al momento de escribir los diálogos teatrales, es indispensable haber diseñado el perfil psicológico de cada personaje, para no caer en inconsistencias psicológicas o construir personajes poco sólidos o falsos.

Adelantar la acción

El diálogo debe adelantar la acción

El parlamento de cada diálogo tiene que decir algo más de la historia de la obra y se puede parar la acción por ninguna circunstancia; uno de los errores más comunes en construcción de los parlamentos, es la redundancia.

No vender la trama

No conviene mostrar o sugerir las ideas completas desde el principio; se deberá dosificar a cada parlamento los elementos necesarios que constituyen el hilo conductor de la historia, con el cuidado de no caer en el error de parar la acción.

El diálogo debe ser sintético

Evitar toda clase de errores idiomáticos, ambigüedades, redundancias, cacofonía anfibologías, etc. Asimismo las florituras lingüísticas, que solo confundirán al espectador a menos que estas sean indispensables para dotar de color a un personaje y que el dramaturgo las use como un recurso para su construcción.

Escritura clara

El diálogo debe estar bien escrito, sin faltas de ortografía ni errores gramaticales. Las licencias solo serán válidas cuando el personaje lo exija, al igual que en el caso de color, se menciona en la característica del diálogo sintético.

Emotividad

Más emoción y menos pensamiento.

Los diálogos deben ser más emocionales que cerebrales; sin frases intelectualizadas producto de intrincados vericuetos mentales.

Evitar lo obvio

El ingrediente sorpresivo e inesperado es imprescindible en el diálogo teatral porque confiere interés y evita que el espectador se salga de la historia de la obra.

dinamismo

El diálogo debe ser vivo.

En ciertos momentos del curso de la escenificación, el diálogo puede y, a veces debe, ser sustituido por efectos sonoros o musicalizaciones.

Tema, historia y argumento

Tema: De lo que trata la historia
Historia: Las situaciones que ilustran el tema
Argumento: El desarrollo ordenado (dialogado) de la historia

Veamos un ejemplo práctico, *Romeo y Julieta* de Shakespeare

Tema: El amor
Historia: La falta de comprensión y el odio de dos familias rivales, conduce a la muerte de una joven pareja de amantes.
Argumento *Romeo y Julieta* consta con una estructura argumental dividida en cinco actos y estos divididos en veinticinco escenas, además de dos prólogos y dos coros

Toda obra deberá ser portadora de un solo tema; las ideas colaterales que lo rodean se denominan subtemas.

Tesis y antítesis

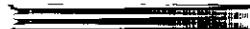
El tema origina la escritura de toda obra teatral, ya que constituye la tesis de las mismas; o sea lo que el autor quiere decir acerca del tema, a favor o en contra.

La antítesis es la confrontación de la tesis. Cuando la tesis es partidaria del tema, la antítesis lo atacará, y viceversa.

La tesis es defendida, en la obra, por el protagonista. La antítesis, por el antagonista.

Conflictos

El conflicto se da cuando surge el enfrentamiento entre tesis y antítesis, representados en los personajes del (o los) protagonista (s) y el (o los) antagonista (s). Su característica primordial es balancear las fuerzas rivales o equipararlas si hubiese desigualdad. Cuando acontece el choque entre las fuerzas rivales, una de ellas saldrá modificada.



Los conflictos a nivel teatral

| Conflicto | Tipo de conflicto | Ejempl |
|---|---|--|
| El hombre contra los dioses o su destino | <ul style="list-style-type: none"> • El más antiguo de los conflictos del ser humano, la lucha contra todo lo que le depara su sino trágico, aquello que no puede modificar. | Edipo de Sófocles |
| El hombre contra sí mismo | <ul style="list-style-type: none"> • El ser humano en búsqueda de una explicación a las inquietantes preguntas que le plantea la existencia misma: (¿de dónde vengo?, ¿quién soy?, ¿a dónde voy?). | Esperando a de Samuel B |
| El hombre contra la sociedad | <ul style="list-style-type: none"> • La lucha por el poder: por alcanzarlo o mantenerse en él. • A nivel de planteamiento escénico, la lucha contra las figuras representativas del poder, el ejército, la policía, la iglesia, los políticos, los impuestos, etc. • Es de común manufactura en Latinoamérica, denominándosele en casos extremos "teatro panfletario". | Las Manos d de Carlos Sol |
| El hombre contra el hombre conocido | <ul style="list-style-type: none"> • Conflicto familiar o de la pareja. Se utilizan armas muy directas y contundentes, provenientes de sentimientos exacerbados. | Pareja abi de Dario F Franka Ra |

Escogido el tema y su tesis, se determinará su antítesis, lo cual provoca el surgimiento del conflicto, que siempre será entre dos o más personajes.

Los personajes

La naturaleza humana es susceptible de un sinnúmero de clasificaciones. Por citar algunos ejemplos: color, raza, clase social, preparación académica, fisonomía, talla, peso, color del pelo, carácter, etc.

Para evitar ambigüedades al momento de dotar de personajes a una obra teatral, en cuanto a lo que el dramaturgo "escribió" y lo que el director "entendió", la siguiente clasificación de los personajes permitirá conocerlos y, a la vez, conocer la función que desempeñan dentro de una obra.

Personajes:

- Silueta
- Tipo
- Carácter

Su evolución dentro de una obra es la siguiente

Silueta → Tipo → Carácter

(Nunca a la inversa, Carácter → Tipo → Silueta)

Personaje silueta

Aquellos que llenan la escena, con el único objetivo de ambientar la acción, generalmente sin parlamentos.

Por ejemplo, en la escena IV del Acto primero de la obra *Patria y Libertad* (Drama Indio) de José Martí, (Martí, 96: 28), se pueden identificar varios personajes silueta

ESCENA IV

"PEDRO, el PUEBLO, que le sigue. A poco el PADRE ANTONIO, DON PEDRO, el SACRISTÁN, el INDIO, soldados, etc." (sic)

o en la escena I del Acto Segundo, (Martí, 96: 42)

ESCENA I

DON PEDRO, PADRE ANTONIO, y nobles. PEDRO con el PUEBLO.

En las dos escenas el autor acota la entrada de "el PUEBLO"(sic), - véanse los subrayados señalados -, con los que indica la entrada a escena de varios actores interpretando la masa de gente del pueblo que, según notas iniciales del autor, son "el grupo de los que luchan por la independencia patria".

Personajes tipo

Son reconocibles por los elementos de vestuario, utilería y maquillaje inherentes la profesión u ocupación del personaje caracterizado, mediante, lo cual se puede saber cómo van a responder. Estos personajes no cambiarán durante la obra; les sucederán cosas pero siempre mantendrán su característica de "tipo".

La mayoría de hechos teatrales descansa en personajes "tipo". Son de lo más común, de lo más conocido. La importancia de utilizarlos radica en que evitan el estar dando antecedentes de cada uno de ellos.

Subdivisiones del personaje tipo

| | |
|--------------------|---|
| Arquetipo | <ul style="list-style-type: none">• Arqueos/antiguo• Lo tradicional• Lo acostumbrado |
| Estereotipo | <ul style="list-style-type: none">• Estereo+tipos/modelo• Personaje ideal para la farsa• Falso pero consistente con esa falsedad• Cliché |
| Prototipo | <ul style="list-style-type: none">• Protos/primeros• El ser más perfecto del tipo• El ejemplo |

El poeta y dramaturgo guatemalteco Manuel José Arce en su obra *Arbenz, el Coronel de la Primavera*, (Arce, 68: 56), da un buen ejemplo de lo anterior

(...) sugiero el uso del algún uniforme neutro en los actores, sobre el que se colocarán los elementos de identificación: una máscara, un sombrero, un kepis, un poncho, un casco, etc.

Lo interesante de esta recomendación estriba en que un sencillo elemento, en este caso de vestuario, nos tendrá que dar el personaje "tipo" solicitado por el dramaturgo. Una máscara simbolizará al ladrón, un sombrero al terrateniente, un kepis al militar etc.

Personajes Carácter

Son los protagonistas y antagonistas de la acción escénica, complejos y recurrentes, poseen una trayectoria clara bien definida y deben aspirar a la singularidad, aunque a veces sean contradictorios e irregulares.

El personaje carácter estará construido sobre la base de una serie de elementos psicológicos provenientes de los aspectos tanáticos o eróticos, a decisión del dramaturgo.

Tanatismo del griego Thánatos=Muerte: todo aquello que esté a favor de la muerte

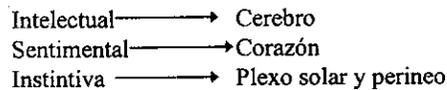
Erotismo del griego Erotikos= Vida, todo aquello que esté a favor de la vida

Tanatismo versus Erotismo

Algunas características

| Tanatismo | Erotismo |
|----------------------------|-----------------------------|
| • Disfruta de la comida | • Come para sobrevivir |
| • Disfruta el sexo | • Lo hace para perpetuarse |
| • Es cambiante e inestable | • Constante y estable |
| • Protagoniza el deporte | • Es espectador |
| • Prueba las drogas | • Depende de las drogas |
| • Cambia de religión | • Es estable en su religión |
| • Se fanatiza | • No se fanatiza |
| • Viste a la moda | • Es conservador |
| • Es sádico | • Es masoquista |

Otro factor importante para construir personajes "carácter", es el conocimiento de las zonas del ser humano.



Estas interactúan de la siguiente manera:

| Instintiva | Sentimental | Intelectual |
|--|---|---|
| -Esa chica me gusta- | -¡Me enamoré de ella!- | -¿Me convendrá?- |
| Percepción sensorial, en este caso, visual | Proceso en el corazón | Análisis cerebral |
| Percepción Premonición, adivinación Es el mundo del inconsciente y de los deseos La zona de la inspiración Es la zona más cercana al instinto animal | Contiene los sentimientos más profundos, el amor, el odio y la pasión | Conocimientos e inteligencia se encargan de mantener una actitud crítica y de buen juicio |

Esta interacción zonal del ser humano produce las emociones, como resultante del proceso siguiente:

Sensación - sentimiento - decodificación cerebral - producción de sentimiento - emoción

La emoción puede ser múltiple y es el motor de la actuación teatral; he ahí la importancia de su conocimiento. El actor debe reconocer la zona a utilizar en cada escena realizada. No será cerebral, cuando la escena exija una actuación visceral e intuitiva.

Los seres humanos tienen la capacidad de utilizar las tres zonas, pero siempre habrá una predominante, a la cual llamamos "carácter": frío y calculador, predominio de la zona cerebral; apasionado y temperamental, predominio de la zona sentimental; violento y efervescente, predominio de la zona instintiva.

La arquitectura de una obra teatral

Una obra de teatro, según Urtusástegui, es la sumatoria de tres unidades; como un punto de partida se recomienda no romper ninguna de ellas. Se indican a continuación:

| | |
|--------|-----------------------------|
| Tiempo | Tiempo escénico, no real |
| Acción | Unidad de tema, indivisible |
| Lugar | Unidad escenográfica |

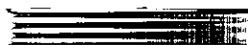
La arquitectura de una obra de teatro

Cuadro Escena Acto Obra

| Acto I | | |
|--------------------------|--|---|
| a. Antecedentes | <ul style="list-style-type: none"> • De carácter • De acción • De lugar | Quienes son los personajes Nos explicarán la historia ¿Dónde se desarrolla la obra? |
| b. División de escenas | <ul style="list-style-type: none"> • Altas • Bajas | Escenas de acción, donde sucede algo de la historia. De pensamiento, donde se medita la historia |
| c. Arranque de la acción | <ul style="list-style-type: none"> • Momento de inicio del conflicto | Presentación del protagonista Presentación del coprotagonista El público ubicará el problema, aunque no sepa el tema. |
| d. Revelación | <ul style="list-style-type: none"> • Antecedente de mayor importancia | Generalmente nos conduce al tema |
| | Telón | Alto o bajo (Telón en alto cuando una escena concluye en acción; telón bajo sucede lo contrario). |

| Acto II | | |
|------------------------|---|---|
| a. Escena del recuerdo | <ul style="list-style-type: none"> • Retomamos la revelación | Frase, palabra o escena completa |
| b. Nudo | <ul style="list-style-type: none"> • Toman parte todos los protagonistas | Choque, violento o mesurado Algún personaje se modifica y otros saldrán destruidos |
| c. Peripetia | <ul style="list-style-type: none"> • Todos se vuelven en contra del protagonista | |
| | Telón | Alto o bajo |

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central



| Acto III | | |
|---------------------------------|--|---|
| a. Escena del recuerdo | | Retomamos peripecia del Acto II |
| b. Soluciones posibles | <ul style="list-style-type: none"> • Primera posible solución • Segunda posible solución • Solución | <p>Es la más simple, la que el público espera</p> <p>Es un poco más elaborada e inteligente que la anterior, no es la definitiva</p> <p>En esta se traslada el punto de vista del autor, su verdad.</p> |
| c. Climax | <ul style="list-style-type: none"> • El momento culminante y emotivo de la obra | Aquí se define el argumento, se sabrá en que termina la obra. |
| d. Descenso de la acción | <ul style="list-style-type: none"> • | .Sirve para aclarar algún punto de la tercera solución o el climax |
| e. Catarsis | <ul style="list-style-type: none"> • Comprometer al público para hacerlo reaccionar | Sirve para recalcar en la importancia del tema |
| f. Vuelta a la realidad | <ul style="list-style-type: none"> • Regresión a la butaca | Meditación de la obra |
| | Telón final | Bajo |

Algunos elementos a considerar en la construcción de los diálogos teatrales

| Positivo | Negativo |
|--|---|
| Un gesto dice más que mil palabras | Enredar los textos con palabras innecesarias conduce a que los mismos sean incomprensibles |
| La palabra es la comunicación elemental | Un simple parlamento ahorra toda una escena |
| El teatro es acción | El dramaturgo piensa que debe explicarlo todo, minimizando así la inteligencia del público |
| El tema dirá algo | El dramaturgo debe comprometerse con el tema |
| El tema es único e indivisible | Una obra deberá tener un solo tema |
| El dramaturgo expresa con su obra su verdad | El director y los actores pueden decirlo de manera diferente, pero nunca cambiar la verdad del dramaturgo |
| El tema y la tesis determinan al antagonista el protagonista | Nunca a la inversa |
| El antagonista, a favor de la tesis | |
| La evolución correcta de los personajes Silueta - Tipo - Carácter | Nunca Silueta - Tipo - Silueta Mucho menos Silueta - Tipo - Carácter - Tipo |
| Las obras deben tener dos niveles, altos/bajas/acción y bajos/interacción | Un solo nivel en las obras |
| El cuadro pasa a escena cuando: <ul style="list-style-type: none"> • Entra o salen personajes • Al cambiar de subtemas | Cambios incoherentes en el diálogo teatral para cambiar de cuadro |
| La acción dramática modifica la historia | No confundir la acción dramática con la física |

LA SEMIÓTICA DEL TEATRO

Antes de entrar en el análisis de la teoría del signo propuesta, por Tadeusz Kowzan será necesario hablar de la semiótica: su concepto, antecedentes de su utilización y apareamiento en el campo humanístico.

La semiótica es, según Ferdinand de Saussure. (Saussure, 78:320)

una disciplina correlacionada con otras que estudia las cosas o las propiedades de las cosas en su forma de servir como signos

El interés por su estudio ha ido en ascenso a lo largo del siglo, hasta llegar a establecerse, en primer lugar, como un campo científico independiente (semiología o semiótica). Por el otro, en un instrumento metodológico (análisis semiótico), que permite ejercer un ordenado análisis de los signos presentes en las diferentes áreas a las que puede ser aplicada.

Los antiguos griegos utilizaban la semiología en dos disciplinas completamente diferentes; en la guerra, como el estudio de la aplicación de signos para dirigir maniobras militares, y en la medicina, para diagnosticar una enfermedad con base en los síntomas (o signos) que presenta el paciente.

En el campo humanístico notamos su aplicación a partir del apareamiento del *Curso de Lingüística General*, de Fernando de Saussure, publicado en 1916, de allí el enunciado siguiente, (Saussure, 78: 324)

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, por lo tanto comparable a la escritura, el alfabeto, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Sólo que él constituye el más importante de esos sistemas. Se puede entonces concebir una ciencia que estudie la vida de los signos dentro de la vida social. Esa ciencia formará parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general; la llamaremos semiología

La teoría del signo

La teoría del signo es el punto de partida, indispensable, para la semiología, cuya raíz etimológica proviene del griego *semeion*, "signo".

El signo es un estímulo o señal que lleva implícita la idea de significar algo; sus componentes básicos, según Saussure, (Saussure, 78: 336), (se tomará por adaptarse de mejor manera a la semiología del espectáculo), el significante, la parte sensible del signo, lo que vemos; y el significado, la parte ausente, lo que nos dice; ambos conceptos cumplen la función primordial de "comunicar", y se integran en el proceso llamado "comunicación", en el cual intervienen los siguientes elementos:

- El emisor, de quien emana el signo
- El mensaje o la idea contenida en el signo
- El receptor, quien recibe el mensaje o la idea contenida en el signo
- El vehículo, la forma en que se traslada el signo

En el campo de lo teatral podría verse así

| | |
|----------|---|
| Emisor | el dramaturgo |
| Mensaje | la obra de teatro |
| Receptor | el público |
| Vehículo | el montaje (escenario, actores, director, etc.) |

Este proceso complejo se da en dos niveles: uno, el concreto y el otro, el abstracto/intelectual, mediante el cual el espectador es capaz de generar una serie de significados racionales y emocionales, sobre un significante dado. A este proceso se le denomina semiología teatral y está basado en parámetros operativos, como son la denotación y la connotación.

Denotación, según lo aportado por Francisco Albizúrez Palma, (Albizúrez, 84:16), es la calidad del signo de ser portador de un significado específico. La denotación servirá al espectador para interpretar los niveles concretos del espectáculo, lo que está sobre el escenario, por medio de un simple proceso de descodificación visual.

La connotación es una "*expansión del signo, la capacidad que tiene de transmitir otro significado, aparte de aquel que le es propio, por la cual éste proyecta no sólo el contenido único aceptado por la comunidad, sino otros, que aumentan la capacidad comunicativa del signo*" (Albizúrez, 84:17) Servirá para la interpretación del nivel abstracto/intelectual (de todo cuanto pueda sugerir y significar lo que está o acontece sobre el escenario), por medio de un proceso un poco más complicado, en el que intervienen elementos más elaborados como la comprensión y el antecedente intelectual del individuo.



El interés por el estudio de la semiosis teatral descansa en las cualidades explicativas de esta ciencia para cualquier fenómeno análogo al de la comunicación. El enfoque del teatro como un lenguaje particular hace posible la creación de un modelo de la comunicación estética que, según Kowzan, es susceptible de un análisis concreto, desde la perspectiva del significado de los elementos que intervienen en un montaje teatral. Estos han sido clasificados como “una herramienta provisional para el científico del espectáculo teatral”, agrupados en la tabla siguiente

| | | | | |
|---|---|------------------------|------------------|--|
| <i>Palabra</i> <i>Tono</i> | Texto pronunciado | | Signos auditivos | Signos auditivos (actor) |
| <i>Mímica</i> <i>Gesto</i> <i>Movimiento</i> | Expresión corporal | Actor | | Signos visuales (actor) |
| <i>Maquillaje</i> <i>Peinado</i> <i>Vestuario</i> <i>Utilería</i> <i>Escenografía</i> <i>Iluminación</i> | Apariencias exteriores de actor Aspecto del espacio escénico | Fuera del actor | Signos visuales | Signos visuales (actor) Signos visuales (fuera del actor) |
| <i>Música</i> <i>Sonido</i> | Efectos sonoros no articulados | | Signos auditivos | Signos auditivos (fuera del actor) |

La palabra

Se trata entonces de las palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación (Kowzan, 69: 348)

Palabras, frases, oraciones que constituyen parlamentos, que a su vez serán los diálogos a ser interpretados por los personajes de la obra teatral.

Ejemplo: el diálogo introductorio de la escena primera del Primer Acto del ritual bufo en dos jornadas, *El Señor Presidente*, de Hugo Carrillo, (Carrillo, 89:24) inspirado en la novela homónima de Miguel Angel Asturias...

(EN LA OSCURIDAD LAS VOCES INVOCAN A LUZBEL.)

VOZ 1a.: ¡Alúmmm...braaa...!

VOZ 2a.: ¡Alúmbra, lúmbre de alúmbre...!

VOZ 3a.: ¡Alúmmm...braaa...!

VOZ 4a.: ¡Alúmbra, Luzbel, alúmbra...!

tono

La forma en que se pronuncia la palabra (Kowzan, 69: 350)

La mayor o menor fuerza interpretativa que el actor dé a una palabra o grupo de palabras. No será lo mismo decir: Vino Juan que, ¡Vino Juan! o ¿Vino Juan? Pudiendo, en el primero de los casos ser tan impersonal la forma de decirlo que no signifique nada, a diferencia del segundo, que expresará alegría o entusiasmo; el tercero es un parlamento que quiere de información concreta.

mímica del rostro

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan, y con éxito a la palabra (Kowzan, 69: 350)

El rostro del actor es uno de los recursos interpretativos más completos, debido a su relación con las formas de comunicación no lingüística producto de las emociones: miedo, ira, sorpresa, etc.

gesto

Después de la palabra, el gesto constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos (Kowzan, 69: 351)



Gesto del actor

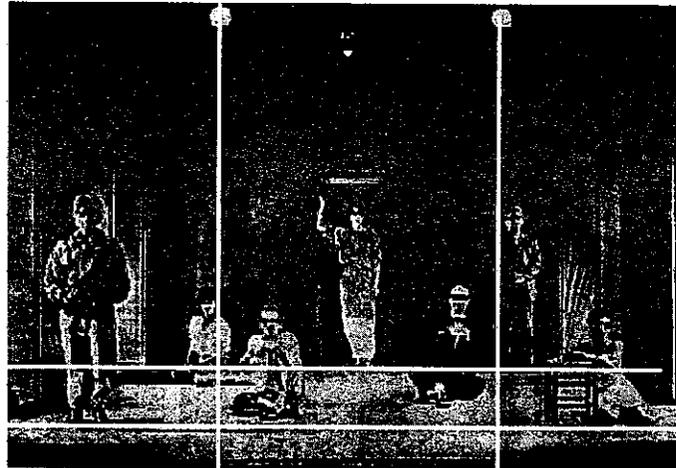
El lenguaje gestual está basado en signos convencionales comúnmente aceptados, y son transmitidos generacionalmente: (mover la cabeza hacia los lados significa negación; de arriba hacia abajo afirmación).

El movimiento escénico del actor

Los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico
(Kowzan, 69: 351)

El movimiento del actor puede categorizarse según el espacio escénico en donde el director adjudicará mayor o menor importancia, de acuerdo con las diferentes áreas del escenario: laterales izquierdo y derecho, centro, abajo y arriba (véase gráfica). O bien por las formas de desplazarse: lento, rápido, vacilante, precipitado, interrupciones abruptas; por los movimientos: colectivos, individuales, duetos, tríos, coros, masas.

Arriba o
fondo
Centro
Abajo o
proscenio



Lateral izquierdo

Centro

Lateral derecho

Uso más frecuente, aunque la última palabra siempre la tendrá el director de escena

- Laterales/arriba, entradas y salidas de personajes
- Laterales/centro, presentación de los personajes
- Laterales/abajo o proscenio, el personaje comparte la escena
- Centro/arriba, el personaje cobra escena
- Centro/centro, momentos importantes de la acción dramática
- Centro/abajo, el clímax de la acción dramática

maquillaje

(...) el maquillaje forma signos de carácter más duradero... por medio del maquillaje se llega a componer un conjunto de signos que constituyen un personaje tipo (owzan, 69: 352)

Mediante técnicas y materiales diversos (lápices de color, látex, postizos, polvos, etc.) se podrá caracterizar a un actor en un personaje cualquiera, creándose signos relativos a la raza, edad, estado de salud, temperamento, deformidades, en fin cuanto un actor exija y que, en manos de un diestro técnico maquillista, será posible.



Proceso de maquillaje

1 Alteración de la nariz; 2 Casquete de látex; 3 bosquejos de arruga; 4 manchas de la vejez; 4 Acentuación de las arrugas; 5 Apliques de postizos parciales; 6 Postizos finales y peluca

El peinado

(...) el peinado puede representar un papel parte del maquillaje y del vestuario, un papel en ciertos casos decisivo (Kowzan, 69: 352)

Muy similar a la función del maquillaje, este signo indicará a dónde, geográficamente, pertenece un personaje: en otras oportunidades, la época; y en muchas otras, será signo del status e, inclusive la más fuerte expresión de rebeldía de una generación, tal el caso del movimiento *hippie* de mediados de la década del sesenta, en los Estados Unidos.



Peinado
Teatro Nahuatl
Mexico, 1989

El traje

(...) *"el habito hace al monje". El traje transforma al actor*

(Kowzan, 69: 354)

En el capítulo precedente, los personajes "tipo", cuya función dentro del hecho teatral será fácilmente identificada por la vestimenta; por ejemplo, toda la parafernalia militar es signo del poder del cual estos personajes estarán investidos.



Vestuario de Corazón de Arpía

La utilería

Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos (Kowzan, 69: 355)

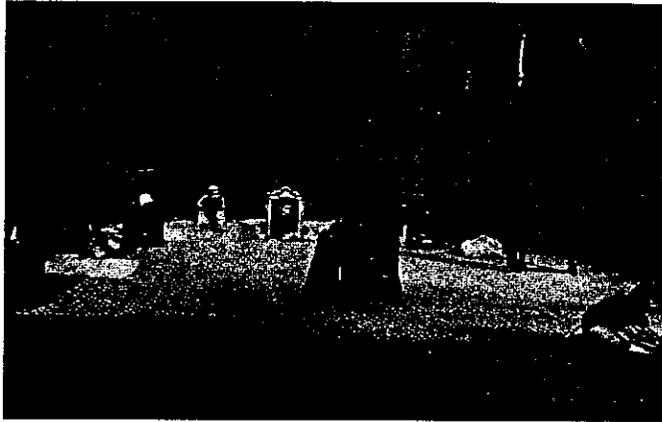
Por utilería se entiende todos aquellos accesorios escénicos, inclusive los elementos del vestuario (impermeables, abrigos, guantes, chaquetas, etc.) que no estén siendo usados por el personaje, pero que están en la escena; además de los otros elementos útiles para ambientar y dar carácter a un escenario en particular: herramientas para un taller, instrumentos médicos para una clínica, equipo de oficina, etc.



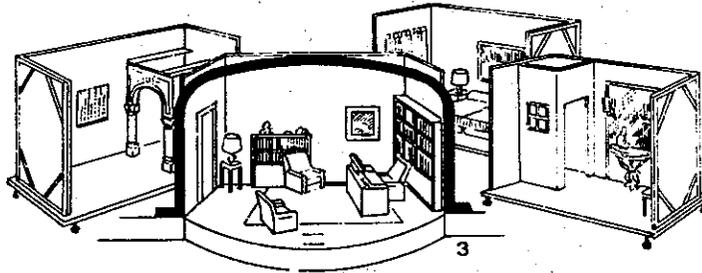
Utilería escénica

a escenografía

El conjunto de elementos materiales sobre el escenario cuya función es trasladar al espectador a una época o un lugar en particular; este campo es casi tan vasto como el de las artes plásticas, si se toma en cuenta que el color, la composición y las texturas intervienen como elementos determinantes para sugerir los ambientes, la época y los lugares exigidos por el texto.



Estilización escenográfica

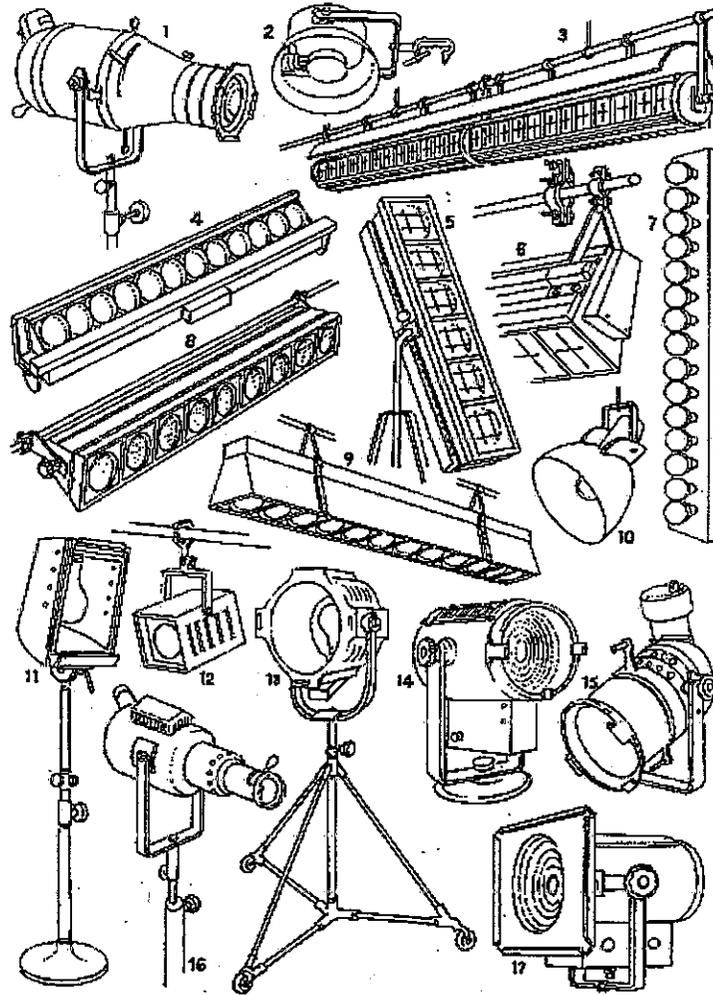


Escenografía de teatro clásica

Hoy día es más utilizada la corriente de la estilización escenográfica (arriba); con muy pocos elementos hay que dar una idea completa, capaz de trasladarnos a la época o lugar exigido por el dramaturgo, por la interpretación o por el director de escena. Contrasta con el aparatoso montaje escénico utilizado por el teatro clásico (abajo), que si bien es más sugerente y cumple ágil y eficazmente su tarea, el aspecto de practicabilidad, además de sus costos, lo hacen cada vez menos utilizable.

La iluminación

La luz delimita las áreas de actuación, al concentrar la atención en determinada parte del escenario; con ello se pone de relieve, momentáneamente, al actor o acceso iluminado, en relación con su entorno.

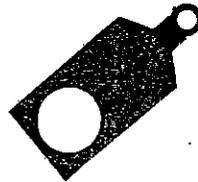


Equipo de iluminación

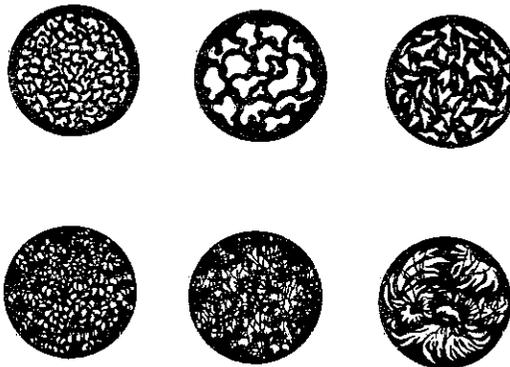
Equipo de iluminación

| Nombre | Comúnmente conocido como | Función |
|-----------------|--|--|
| 1) Followspot | Seguidora | Seguir al actor en sus movimientos escénicos |
| 2) Sun-spot | Baño | Iluminar áreas mayores de la escena desde el puente |
| 3) Batería | Diabla giratoria (suspendida a puente) | Iluminar el plano general desde el puente superior |
| 4) Candilejas | Candilejas | Iluminar el plano general desde el proscenio |
| 5) Batería | Diabla con pedestal | Iluminar áreas grandes desde los laterales |
| 6) Grips | Prensas | Sostener las lámparas al puente |
| 7) Mirrorlights | Luces de camerino (o de espejo) | Iluminar al actor mientras se maquilla |
| 8) Batería | Diabla (frontal) | Iluminar el plano general desde el puente frontal |
| 9) Batería | Diabla fija (suspendida al puente) | Iluminar el plano general desde el puente superior |
| 10) Scoop | Elipsoidal de baño | Iluminar áreas de regular tamaño en la escena |
| 11) Spot | Baño rectangular con pedestal | Iluminar áreas mayores de la escena, desde los laterales |
| 12) Baby-spot | Baby (lámpara con lente de 15 cms de diámetro) | Dirigir el rayo de luz a un área predeterminada del escenario, sus bordes son duros (perceptibles) |
| 13) Spot | Baño con pedestal giratorio | Iluminar áreas mayores de la escena, permite movilidad |
| 14) Fresnel | Fresnel | Proporcionar mayor intensidad y potencia de luz al estar situada la lámpara con un foco más corto; su proyección dará mayor suavidad de bordes |
| 15) Elipsoidal | Leko | Dar forma al rayo de luz a través de sus obturadores |
| 16) Acting spot | Seguidora pequeña | Cubrir áreas más pequeñas que la seguidora |
| 17) Spot | Baño articulado para puente | Dirigir baños de luz desde el puente |

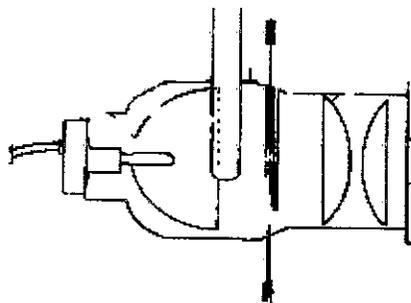
Otro recurso para utilizar la luz como signo, es su versatilidad para apx combinaciones psicológicas de efecto y de forma, lo cual es posible mediante una seri aditamentos (mostrados en las gráficas) denominados máscaras, gobos, portagobos y gelatinas. Colocados en la salida del haz de luz hacia el escenario, permitirán "bañar" coloraciones y formas variadas el área deseada o la totalidad de la escena.



Portagobo



Gobos



Corte longitud de una lámpara elipsoidal

música

Su función primordial, dentro del teatro, es acentuar o subrayar escenas que necesitan ser reforzadas.

En ocasiones, la música pasa a ocupar un lugar determinante, sustituyendo el acto escénico. Es entonces cuando adquiere el nombre de música descriptiva: describe acción y se convierte en un signo mayor, ya no de soporte, como regularmente se muestra.

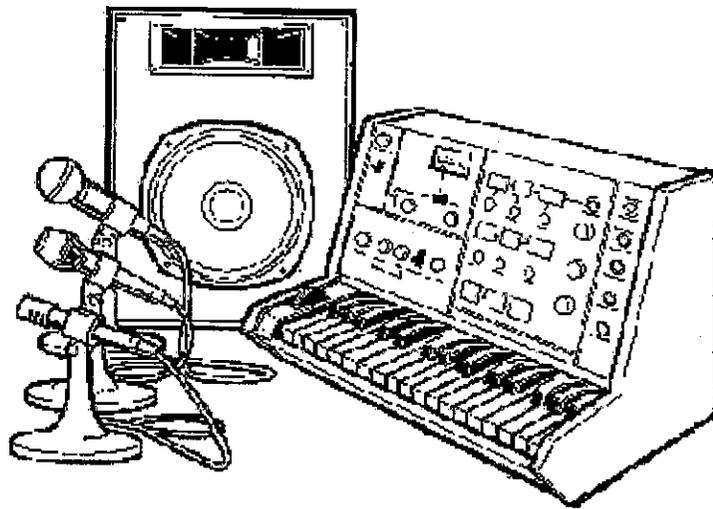
Allegro

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a sharp sign. The second staff has a sharp sign. The third staff has a sharp sign and a '5' above the first measure. The fourth staff has a sharp sign and '2a vez al 5' above the first measure. Chord symbols are written above the notes: S, Em, B7, Em, B7, Em, B7, Em, G, D7, Em, B7, Em. The piece ends with a double bar line.

El Sonido

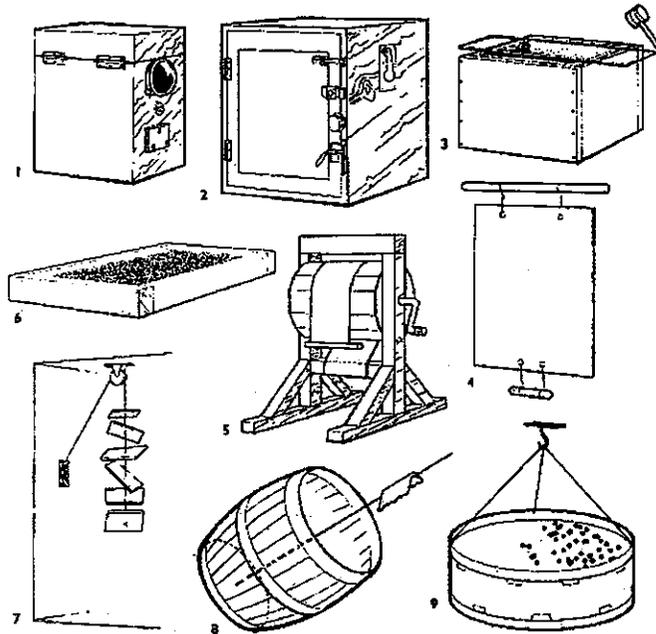
(...) los efectos sonoros del espectáculo que no pertenecen ni a la palabra, ni a la música
(Kowzan, 69: 358)

El desarrollo apacible de una escena se ve de pronto violentamente interrumpido por un sonido fuerte y prolongado, producto del ruido de un pedazo de hojalata que mueve un técnico de sonidos. Con ello da la idea de una repentina tormenta, al descodificar la medida de este sonido, con el de un fenómeno atmosférico denominado trueno. Luego se escuchó una serie de sonidos, creados a partir de un complejo instrumento electrónico denominado "sintetizador", el cual provocará la idea de lluvia. Aquí radica la magia del efecto sonoro en el teatro: su capacidad de conducir, por medio de sonidos al insospechado universo de la descodificación, simbólica por parte del espectador.



Equipo de amplificación de sonido

Diferentes accesorios para crear efectos de sonido



| Función | |
|-------------------------|---|
| 1. Caja de timbres | Crear el efecto que alguien llama a la puerta, cuenta con dispositivo eléctrico y tocadores manuales de puerta |
| 2. Caja con chapas | Crear el efecto de que alguien abre la puerta, al accionar chapas y picaportes colocados en ella |
| 3. Caja de vidrios | Crear el efecto que alguien rompe cristales, al quebrar el cristal con el mazo de madera |
| 4. Hoja de relámpagos | Crear el efecto de truenos, al sacudir con la manija la hoja de lámina galvanizada |
| 5. Barril de viento | Crear el efecto de viento, al hacer rozar la faja de lona en las tablillas del barril |
| 6. Bandeja de arena | Crear el efecto de pasos, al caminar una persona sobre la arena y piedrecillas dará la impresión de pasos sobre el campo, jardín o playa |
| 7. Tablillas de choque | Crear la impresión de choques o golpes fuertes, al liberar el cordel las tablillas caerán contra el piso produciendo un fuerte sonido |
| 8. Barril de rechinidos | Crear el efecto de rechinidos de puertas, el cordel se frota con un pedazo de cuero lo cual produce el sonido de bisagras gastadas |
| 9. Tambor de lluvia | Crear el efecto de lluvia o de olas del mar, al pulsar los cordeles que lo sostienen las piedrecillas rebotarán contra la hojalata superior del tambor, produciendo el sonido de la lluvia sobre el tejado; al mover concéntricamente el tambor las piedrecillas girarán sobre la hojalata produciendo así el sonido de las olas. |

CAPÍTULO III CASO PRACTICO

LOS COLORES DEL ÁRBOL DE RICARDO MARTÍNEZ ANÁLISIS SEMIÓTICO

LOS COLORES DEL ÁRBOL

ACTO I

ENTRO FONDO DEL ESCENARIO, UN ÁRBOL FLOREADO CON FRUTOS DE COLORES MUY VIVOS. A CADA LATERAL, A MANERA DE ROMPIMIENTOS, DOS MONTORIOS DE ROCAS EN COLORES OCRE Y GRISÁCEO ; DETRÁS DEL ÁRBOL, UN CICLORAMA, RAMAS Y ARBUSTOS SECOS DISEMINADOS EN EL ESCENARIO COMPLETAN LA ESCENA; ANTES DE INICIARSE LA ACCIÓN CÉNICA SE ESCUCCHARÁN SONIDOS PROPIOS DE LA NATURALEZA: ULULAR DEL VIENTO, TRINOS DE PÁJAROS, CROAR DE RANAS, CHIRRIDOS DE GRILLOS, AGUA QUE CORRE, SÚBITAMENTE SE INTERRUMPIRÁN Y SE ESCUCCHARÁN LOS ACORDES DE UNA MÚSICA TENEBROSA, LA CUAL DARÁ PIE DE ENTRADA A LOS GRISSES I Y II., QUE REALIZARAN SU COREOGRAFÍA.

Escena primera

GRIS I: (AL FINALIZAR SU COREOGRAFÍA DESCUBRIRÁ EL ÁRBOL DE FONDO), ¡Pero vean que tenemos por acá!

GRIS II: ¿Qué es?

GRIS I: ¡Pues ni más ni menos que un horrible, espantoso y detestable árbol!

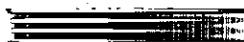
GRIS II: ¿Cómo? ¡No me digas que aún queda alguno!

GRIS I: Sí, ese (SEÑALA EL ÁRBOL)

GRIS II: Creí que habíamos acabado con todos ellos desde la última vez, cuando convertimos aquella hermosa jacaranda en un simple chirivisco, al robar todos y cada uno de sus colores... (LO INTERRUMPE ABRUPTAMENTE EL GRIS I)

GRIS I: ¡Noooo, ni menciones esa palabra!

GRIS II: ¿Pero que dije?



GRIS I: Solo a ti se te puede ocurrir mencionar esa palabra, de so pensar en lo que ibas a decir se me ha arruinado el día ¿Cómo es posible que no aprendas aún?

GRIS II: Pero, pero...

GRIS I: Todas mis malévolas y repugnantes enseñanzas no te he servido para darte cuenta que esa inmunda palabra no menciona frente a nosotros los grises

GRIS II: Pero, ¿por qué?

GRIS I: Porque nosotros hemos sido los responsables de robar cada uno de los árboles todo aquello que los adorna cuanto los hace útiles...

GRIS II: Sigo sin entenderte

GRIS I: ¡Cómo es posible que no entiendas! Dime, ¿Qué es lo más abominable? (PAUSA, GRIS II NO REACCIONA) ¿Qué es lo que más odiamos?(PAUSA, GRIS II NO REACCIONA) ¿Qué es lo más aborrecible? (PAUSA, GRIS II NO REACCIONA) ¿Qué es lo más despreciable? (PAUSA, GRIS II NO REACCIONA) ¿Qué es lo más detestable?(PAUSA, GRIS II NO REACCIONA) Aquello que hace ver las cosas diferentes a nosotros? (PAUSA) Dime?

GRIS II: (PENSATIVO Y BUSCANDO LA RESPUESTA) Detestable aborrecible, humm??? despreciable..? hummm !ya se !los colores!

ANTE LA RESPUESTA DEL GRIS II EL GRIS I CORRE DESPAVORIDO GRITÁNDOLE MIL IMPROPERIOS POR HABER PRONUNCIADO AQUELLA DESTESTABLE Y ABORRECIBLE PALABRA QUE PARA ELLOS ES LO PEOR QUE PUEDEN ESCUCHAR

GRIS I: Por todos lo gris y lo negro que existe sobre tierra; te digo que no te atrevieras a pronunciar esa palabra (AL BORDE DE LA HISTERIA), solo de escucharte se me voltea el estómago del asco que me produce el solo pensar en ellos, ¿no te da cuenta lo que has hecho?

GRIS II: ¡NO!

GRIS I: Yo te lo explicaré. Verás, los grises, como tú y yo, odiamos todo aquello que no sea como nosotros, (*PAUSA*), es decir, aquello que es diferente (*PAUSA*), bueno, todo lo que tenga eso que tu has mencionado

GRIS II: ¿Colores?

GRIS I: (*REACCIÓN SIMILAR A LA ANTERIOR*), Ptuj lo has dicho de nuevo... no lo repitas, ya sabes que estamos hablando de eso de "eso" ¿Lo entiendes ahora?

GRIS II: Los co...

NO INTERRUMPE ABRUPTAMENTE MUY MOLESTO EL GRIS I, LUEGO CONCILIATORIAMENTE

GRIS I: Sí, sí, "eso" que nos provoca tanto malestar, "eso" que les proporciona a todos los animales del bosque, bienestar y alegría, además de su comida, su cobijo y las distracciones para algunos de ellos...

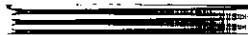
GRIS II: No te entiendo, ¿cómo es posible que "ESO" le proporcione a los animales tantas cosas juntas?

GRIS I: Ponte a pensar un poco, haz un esfuerzo y dime: regularmente dónde se encuentra "eso"

GRIS II: Hummm (*HACIENDO UN TREMENDO ESFUERZO*)¿En los árboles?

GRIS I: Eso es, eso es, muy bien, muy bien,. Entiendes ahora el porqué debemos destruir todo cuanto contenga "eso"; si lo hacemos, los molestos y ruidosos animales no tendrían donde vivir, donde comer, donde protegerse del frío, la lluvia y de los cazadores. Es por eso que tenemos que destruir ese árbol, y así podremos vivir a gusto!

GRIS II: ¡Sí! Podremos vivir a gusto en un lugar tan gris y sombrío como nosotros



- GRIS I:** Sí, gris y triste, sombrío y aburrido, sin todo el bullicio y algarabía que "eso" les proporciona a los molestos animales del bosque
- GRIS II:** Eso es. ¡Comencemos de una vez por todas!
- GRIS I:** Sí, a destruir todo "ESO" que está en ese árbol; ¡el último!
- GRIS II:** Déjame ser yo quien lo haga, anda, déjame hacerlo a mí, déjame tener el honor de destruir "eso" de ese árbol
- GRIS I:** Esta bien, hazlo tú pero tienes que tomar las medidas de seguridad adecuadas, recuerda que es mejor prevenir un accidente de trabajo, así que no vayas desprotegido (*SALIDA DE ESCENA Y ENTRA CON UNA MÁSCARA PARA SOLDAR, GUANTES, BATA Y DOS PINZAS MUY GRANDES*); Toma! Ponte esto (*LO AYUDA A PONERSE LOS ACCESORIOS DE SEGURIDAD*) ahora, si no tienes ningún riesgo de descontaminarte con "eso"
- GRIS II:** Tienes razón, al acercarme tanto podría descontaminarme, mejor dejar de ser un "GRIS"
- GRIS I:** Ya estas listo, adelante, hazlo de una buena vez.

MIENTRAS GRIS II SE DIRIGE HACIA EL ÁRBOL A REALIZAR SU TAREA COMIENZA A ESCUCHARSE LA MISMA MÚSICA QUE LOS ACOMPAÑÓ EN SU INGRESO, SOLO QUE ESTA VEZ IRÁ SUBIENDO DE INTENSIDAD HASTA CADA VEZ HACERSE INSOPORTABLE E IRÁ ACOMPAÑADA DE RUIDOS DE MOTOSIERRAS, MAQUINARIA TRABAJANDO, VEHÍCULOS EN MARCHA, BOCINA DE AUTOMÓVILES, ETC. DE PRONTO BAJARÁ DE SÚBITO Y COMENZARÁN A ESCUCHARSE LOS SONIDOS DE LA NATURALEZA, ACOMPAÑADOS CON MÚSICA DE FONOSCOPIA, LO CUAL HARÁ HUIR DESPAVORIDOS A LOS GRISES DEJANDO LA TAREA A GRIS I SIN INICIAR. CUANDO HAYAN SALIDO ENTRARÁN A ESCENA, UNO A UNO, LOS ANIMALES, DEL BOSQUE, CADA CUAL REALIZARÁ SU VARIACION COREOGRAFICA, LA CUAL SERÁ SIGNIFICATIVA DE TODO CUANTO PASA EN EL BOSQUE, ELLOS SON LOS COLORES DEL ÁRBOL, UNOS SE ALIMENTARÁN, OTROS SE COBIJARÁN, OTROS PODRÁN DESCANSAR, ETC.

escena segunda

- VENADO:** Qué bien me siento ahora que he comido
- MARIPOSA:** El polen de cada una de las flores del árbol me ha dado el suficiente alimento y bienestar que necesitaba, luego de haber volado por muchos desiertos, y de haber buscado infructuosamente donde alimentarme
- PAJARO:** Lo mismo me ha ocurrido a mí, casi desfallezco; he volado por días y noches enteras y no ha sido hasta ahora que he localizado este árbol para poder comer de sus semillas
- MARIPOSA:** Parece ser el último árbol que queda.
- PAJARO:** ¿Será posible eso?
- VENADO:** ¡Lamentablemente así es!
- PAJARO:** Pero, ¿qué ha pasado con los demás árboles?
- MARIPOSA:** ¿Qué se han hecho?
- VENADO:** Los grises se han encargado de acabar con todos los árboles y las plantas.
- MARIPOSA:** ¿¿¿Pero por qué???
- PAJARO:** No se dan cuenta acaso, que los árboles nos proporcionan alimentos
- MARIPOSA:** Y cobijo.
- PAJARO:** Nos proporcionan sus ramas para que podamos vivir, ¿por qué lo hacen?
- VENADO:** ¡Porque ellos odian los colores!
- MARIPOSA:** ¿Por qué?
- VENADO:** Porque los colores del árbol son vida y alegría; eso a ellos les disgusta, ya que ellos son oscuros y sombríos
- PAJARO:** ¡Esa es la razón por la que se han dado a la tarea de destruir todos los colores que tenían los demás árboles!

VENADO: Así es.

MARIPOSA: Afortunadamente tenemos este

VENADO: Sí, pero no sería raro que ellos quisieran destruir los colores que él posee

PÁJARO: No lo permitiremos

MARIPOSA: Tenemos que cuidarlo

VENADO: Eso es, tenemos que proteger este último árbol que nos ha dejado los grises, y evitar que le roben sus colores, ¿pueden imaginarse un mundo sin los colores de este árbol?

PÁJARO: Eso significa que no tendría sus semillas

MARIPOSA: Ni sus flores

PÁJARO: ¿Qué comeremos entonces?

MARIPOSA: Moriríamos de hambre

VENADO: De hambre y de frío; así es, nuestra madre naturaleza se quedaría sin nosotros, ¿qué sería de ella al no tenernos? Es lugar se vería sumido en la oscuridad total

PÁJARO: ¿Tan oscuro como los grises?

MARIPOSA: ¡Tenemos que impedirlo a toda costa!

PÁJARO: No debemos permitir que se roben los colores del árbol.

VENADO: Pero recuerden lo malévolos y perversos que son; no podremos solos con ellos, tenemos que conseguir ayuda

PÁJARO: Tienes razón, vayamos por nuestros amigos

MARIPOSA: Si vayamos por ellos

VENADO: Bien, ve tú por allá, y tú por allá; yo iré por acá. Nos veremos aquí lo más pronto que podamos (SALEN)

AL QUEDAR SOLO EL ESCENARIO, EL GRIS I ENTRARÁ A HURTADILLAS Y CON EL MAYOR SIGILO POSIBLE, TEMEROSO DE SER DESCUBIERTO, AL PERCIBIRSE QUE NO HAY NADIE SALE A LLAMAR AL GRIS II QUIEN REAPARECIDO COMO EN LA ESCENA ANTERIOR ENTRARÁ AL ESCENARIO. -

GRIS I: Ya se han marchado. Podemos empezar.

GRIS II: Ptujj, son horribles, esos animales, ¿los viste recubiertos con "eso"?

GRIS I: ¿Te has dado cuenta? Todo "eso" de lo cual están recubiertos los animales, es a causa de este horrible, espantoso y abominable árbol, así que de una vez por todas a quitarle todo "eso" adelante.

GRIS II: Ahora sí, es mi turno, te llego la hora horrendo y despreciable árbol.

EL GRIS II SE BAJA LA MÁSCARA Y EMPRENDE HACIA EL ÁRBOL; ENTRA DE NUEVO LA MÚSICA TENEBROSA ACOMPAÑADA DE RUIDOS, LOS CUALES IRÁN EN "CRESCENDO". EL GRIS II SE DEDICARÁ A LA TAREA DE CORTAR LAS HOJAS, FLÓRES Y FRUTOS DEL ÁRBOL, LAS CUALES PASARÁ AL I, QUIEN LAS COLECTARÁ INTRODUCIENDO EN UN COSTAL, AL FINALIZAR SU OPERACIÓN, SALDRÁN DE ESCENA AL MISMO TIEMPO QUE FINALIZA LA MÚSICA.

FIN DEL ACTO I

ACTO II

MISMA ESCENOGRAFÍA, UNO A UNO IRÁN ENTRANDO LOS ANIMALES

Escena primera

- VENADO:** Vamos, vengan de una vez, entre todos podremos defender nuestro árbol de esos perversos grises.
- GUACAMAYA:** ¡¡¡Vean, no están, no están!!!
- PÁJARO:** ¡Es cierto no está el árbol, ni sus colores!
- VENADO:** ¡Lo han hecho de nuevo!
- MARIPOSA:** Pero, ¿cómo fue posible?
- VENADO:** Seguramente cuando fuimos por ayuda, ellos aprovecharon nuestra ausencia y se dedicaron a robar todos y cada uno de los colores del árbol
- MARIPOSA:** Esto es lamentable. ¿Qué haré sin el polen que sirve para alimentarme?
- PÁJARO:** ¿Donde viviré?
- LIBÉLULA:** También yo
- VENADO:** Eso no es todo...
- PÁJARO:** ¿Puede haber algo peor?
- GUACAMAYA:** ¿Qué puede ser peor que quedarnos sin comida?
- PÁJARO:** ¿Sin un lugar donde protegemos del frío?
- MARIPOSA:** ¿Y de la lluvia?
- PÁJARO:** ¿Dónde escondernos de los cazadores?
- GUACAMAYA:** Dinos, ¿qué puede ser peor que todo esto?
- VENADO:** Además de quedarte sin tu polen, (*A LA MARIPOSA*) tú sin tus semillas (*AL PÁJARO*) de no tener un sitio donde

protegernos de todo cuanto ustedes han mencionado, la situación se vuelve aún mucho más complicada. ¿Se dan cuenta que sin el árbol ya no tendremos viento, que sin el viento no vendrán las nubes? ¡Y sin ellas no habrá lluvia!

- MARIPOSA:** ¿Eso quiere decir, qué no habrá agua?
- ÁJARO:** No podremos hacer que broten las nuevas semillas
- VENADO:** ¡Así es, creo que hemos presenciado el final de los árboles, no podemos hacer absolutamente nada!
- IBÉLULA:** ¿Es el fin de todos?

ENTRE EL PÚBLICO UN NIÑO TOMARÁ LA PALABRA.

escena segunda

- NIÑO:** ¡No! ¡No pueden rendirse así nomás!
- VENADO:** ¿Qué dices?
- NIÑO:** Tienen que hacer que esos malvados de los grises les devuelvan los colores del árbol, nosotros los niños (SE REFIERE AL PÚBLICO), no hemos venido a ver cómo se quedan sin hacer nada...
- ÁJARO:** Escucha, tus intenciones son buenas pero...
- NIÑO:** Tienen que luchar por recuperar los colores, recuperar los colores del árbol (AL PÚBLICO DE NUEVO) ¿No es cierto?
- VENADO:** Para ti es fácil decirlo, no estás en nuestra posición.
- NIÑO:** ¡Pero, no se dan cuenta, que no pueden permitir que el árbol quede sin esperanza alguna, tienen que ayudarlo, ustedes dependen de él!
- JUACAMAYA:** No sabes lo que dices, ¡no es tan fácil!
- ÁJARO:** Esos perversos no querrán devolvernos los colores del árbol

NIÑO: No se trata que los quieran devolver o no, si los han robado seguramente no los devolverán

VENADO: Tienes razón, no lo harán; ellos quieren que todo sea gris y sombrío, como ellos.

NIÑO: ¡Entonces, ustedes tendrán que quitárselos!

MARIPOSA: ¿Quitárselos?

LIBÉLULA: ¿Nosotros solitos?

PÁJARO: Pero ¿cómo se te ocurre? eso es imposible!

VENADO: ¡No podemos hacer eso!

NIÑO: ¿Por qué?

VENADO: ¡Ellos son más fuertes, más astutos que nosotros!

NIÑO: Pero, no pueden dejarse vencer sin haberlo intentado...
(PAUSA) dense cuenta que es su futuro el que está en juego, y ...también el de nosotros!

VENADO: ¿Cómo?

GUACAMAYA: ¡No entiendo!

LIBÉLULA: Yo tampoco

PÁJARO: ¿Qué es lo que dices?

NIÑO: Sin árboles y sin ustedes, nosotros los seres humanos, tampoco podremos vivir sobre la tierra, ¡no pueden dejar que esto pase!

VENADO: Ahora entendemos perfectamente tu posición y el porqué de tu insistencia... pero aún así, no podemos enfrentar a esos malvados de los GRISES, ellos son más poderosos que nosotros.

NIÑO: No entiendo por qué les temen tanto

ENADO: Te lo explicaré. Los grises son todo lo malo que los seres humanos, como tú, han hecho con nuestra naturaleza

IÑO: Aún no entiendo

ENADO: El hombre, sin saberlo, buscando crecimiento destruye sin quererlo toda nuestra tierra.

IÑO: ¿Pero cómo?

ENADO: Arrojando a los ríos y los lagos, basura

ARIPOSA: Haciendo ruidos infernales con sus máquinas

ÁJARO: ¡Contaminando nuestro aire!

IÑO: ¿Todo eso son los grises?

ENADO: Así es, la basura, la contaminación, el ruido y todo cuanto le hace daño a nuestra madre naturaleza es lo que forma y da poder a los grises

ÁJARO: ¿Te das cuenta ahora, por qué no podemos hacer nada por recuperar los colores del árbol?

UACAMAYA: Estamos con las alas atadas

IÑO: Pero podríamos engañarlos y así...

ENADO: ¿Qué es engañarlos?

IÑO: Un engaño es tenderles una trampa

ÁJARO: ¡Una trampa! ¿Como las de los cazadores?

IÑO: Sí algo similar; me refiero a que tenemos que atraerlos a nosotros y hacerlos que caigan en nuestra trampa, y cuando los tengamos en nuestro poder obligarlos a que nos devuelvan los colores del árbol, ¿qué les parece?

ENADO: No veo de qué forma podremos hacer lo que tú dices

IÑO: Verán, acérquense y les diré cual es mi plan

MÚSICA, EL NIÑO REÚNE A SU ALREDEDOR A LOS ANIMALES, CONFABULAN, CUANDO EL NIÑO LES DA LA SEÑAL LOS ANIMALES COMENZARÁN A DANZAR, SE ESCUCHARÁN DE NUEVO LOS SONIDOS DE LA NATURALEZA, ALGUNOS ELLOS SE COLOCARÁN EN EL ÁRBOL SIMULANDO SER SUS COLORES. LOS GRISES ATRAÍDOS POR LOS SONIDOS ENTRARÁN A ESCENA.

GRIS I: Pero... ¿qué es lo que escucho?. ¡Cómo!, pero si dejamos al árbol sin sus colores, esos animalejos no pueden estar tan felices...

GRIS II: Aún nos molestan con sus ruidos, tenemos que hacerlos callar...

GRIS I: ¡¡¡Cómo es posible!!! Mira... allí en el árbol

GRIS II: ¡Que!, ¿cómo vinieron a dar aquí?...

GRIS I: ¿De dónde salieron?

GRIS II: Tenemos que acabar con ellos

GRIS I: Lo haremos de igual forma que la vez *anterior* (*SALE TRAER LOS IMPLEMENTOS DE PROTECCIÓN Y ENT. DE NUEVO A ESCENA*) acá están, pónelos; así, eso vamos, duro con ellos, a la carga!!!

DE PRONTO LOS ANIMALES DEL BOSQUE Y EL NIÑO COMENZARÁN CORRETEAR POR TODO EL ESCENARIO A LOS GRISES, HASTA QUE FINALMENTE SON ATRAPADOS.

NIÑO: Eso es, sosténganlos fuerte

VENADO: Que no escapen

PÁJARO: De una vez por todas, devuelvan los colores

GRIS I: Ni lo sueñes

GRIS II: Nunca

VENADO: Será mejor que lo hagan

GRIS I: No tenemos por qué hacerlo

GRIS II: Olvídenlo jamás lo haremos

GRIS I: Mucho menos a ustedes, tramposos

VENADO: No tienes por qué llamarnos así

GRIS I: ¡¡¡No han jugado limpio con nosotros, nos han engañado!!!

NIÑO: ¿Cómo es posible que pidan que se juegue limpio con ustedes?

GRIS I: ¿Y a ti quién te llamó?

GRIS II: No tienes por qué meterte en los asuntos que no son de tu incumbencia así que ten la gentileza de retirarte y dedicarte a tus cosas... vete, zape, fuchi...

NIÑO: No me iré, no puedo abandonar a mis amigos ahora que ellos tienen un grave problema

GRIS I: *(MUY SARCÁSTICO)* ¿Qué problema?

VENADO: No finjas, bien sabes cual es el problema

GRISES: *(RISAS)*

VENADO: No se burlen y digan dónde han escondido los colores del árbol

NO HAY RESPUESTA SIGUEN LAS BURLAS

MARIPOSA: Déjame intentarlo a mí... *(ENERGICA)* ¡Vamos es el momento para que nos devuelvan los colores!

GRISES: *(RISAS)*

LIBÉLULA: ¿Y ahora qué hacemos?

PÁJARO Tenemos que ser más duros con ellos... (*GRITÁNDOLES*)
¡Devuelvan los colores!

NO HAY RESPUESTA, SOLO LAS BURLAS, TODOS LOS ANIMALES DEL BOSQUE TRATARÁN DE HACERLES QUE SEAN DEVUELTOS LOS COLORES DEL ÁRBOL PERO ANTE SU IMPOTENCIA SE DARÁN POR VENCIDOS UNO A UNO, HASTA QUE EL NIÑO INTERVIENE DE NUEVO.

NIÑO: ¿Qué pasa?

VENADO: ¡Es inútil, no nos obedecen!

PÁJARO: ¿Cómo pueden ser tan necios?

MARIPOSA: Me rindo, es imposible con ellos

GRIS I: (*GRITANDO*) Jamás, jamás les devolveremos los colores del árbol, están condenados a convertirse en unos seres grises sombríos como nosotros, no podrán hacer que se los devolvamos....

NIÑO: Yo tengo una manera de hacer que los devuelvan

GRIS II: Te dije que te marcharas... metiche...

GRIS I: Sí, vete, márchate, haz caso a tus mayo...

GRIS II: Vete de una vez por todas o te...

NIÑO: ¡Tú no puedes hacerme daño!

GRIS II: Eso es lo que tú crees

GRIS I: Podríamos llegar a tu casa y también te haríamos uno de nosotros

NIÑO: No les creo, ¿cómo lo harían?

GRIS I: Haciendo que no arrojes la basura en su lugar...

GRIS II: Que seas desordenado

RIS I: A no lavarte las manos... que no te guste bañarte

RIS II: Y así serás uno de nosotros

IÑO: No lo permitiré

RIS I: ¿Y cómo lo evitarás?

IÑO: (*AMENAZADOR*) Si ustedes no entregan los colores del árbol les aseguro que los convertiremos en...

RIS I: ¿En qué? (*PAUSA*) ¿Qué puede ser peor que ser como nosotros?

IÑO: Los llenaremos de color hasta que parezcan un pizarrín

RIS II: (*ATERORIZADO*) ¡Noooooo, eso no, no pueden ser tan crueles, malvados y perversos!!

IÑO: Estoy esperando su respuesta, ¿Qué dicen?

RIS I: ¡Nunca!

RIS II: ¿Que, qué?, permitirás que nos conviertan en un pizarrín

RIS I: No temas sólo tratan de asustarnos

IÑO: Que, no lo creen, ahora verán...

FORMARA UN CIRCULO EN TORNO AL GRIS II, ESTE APARECERÁ CON UN RAJE A FRANJAS DE COLORES

RIS I: Criminales, cómo es posible que le hayan hecho eso, a mi compinche, mi secuaz, mi cómplice..., de ustedes (*A LOS ANIMALES*) lo acepto, al fin son unos salvajes, pero de ti (*AL NIÑO*), tenías que ser un humano para ser tan cruel...

IÑO: Y a ti te pasará lo mismo si no nos devuelves los colores inmediatamente.

SE ACERCAN AMENAZADORAMENTE

GRIS I: Está bien, lo haré

SALE Y ENTRA CON EL COSTAL QUE CONTIENE LOS COLORES, EL CUAL LANZARA HACIA EL ÁRBOL, Y ESTE COMENZARÁ DE NUEVO A COLOREARSE, LOS ANIMALES Y EL NIÑO SE SORPRENDEN ANTE AQUELLO, LO CUAL APROVECHA EL GRIS PARA ESCAPAR.

GRIS I: Me las pagarán, ¡Ya verán! (*MUTIS*)

VENADO: ¡Es maravilloso!!

MARIPOSA: ¡Es muy bello!

PÁJARO: !!!Asombroso!!!

NIÑO: Es tan solo la obra de nuestra madre la naturaleza... que este gris quiso... donde está...

LIBÉLULA: ¿A dónde fue?

VENADO: Logró escapar...

GUACAMAYA: Seguramente seguirá robando los colores del árbol...

PÁJARO: De este no lo creo...

VENADO: No lo volveremos a descuidar como antes, hemos aprendido nuestra lección...

NIÑO: Que bueno que lo hayan comprendido, tenemos que cuidar todo cuanto nos da nuestra madre naturaleza, ahora que sabemos la importancia de los colores del árbol estoy seguro que todos nosotros (*TAMBIÉN AL PÚBLICO*) ayudaremos a nuestros amigos animales del bosque a impedir que ese gris que ha escapado se robe de nuevo los colores del árbol...

VENADO: ¿Cómo nos pueden ayudar ellos?

MARIPOSA: Ellos, ¿ayudarnos?

GUACAMAYA: Sí, dínos ¿cómo

NIÑO: Sembrando árboles, poniendo la basura en su lugar, no permitiendo que nuestros ríos y lagos se ensucien y contaminen, no permitiendo que ese gris entre en nuestra casa, (AL PÚBLICO) ¡Solo así podremos ayudar y lograr que el árbol mantenga siempre sus colores!

COREOGRAFÍA Y CANCIÓN FINAL

Final de la obra



Los signos del hecho teatral en *Los colores del árbol*

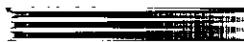
Se hace necesaria una justificación del porqué someter a un análisis semiológico una obra de teatro, en especial de teatro para niños; las razones son varias, pero se consideran como las más valederas las siguientes:

- En 1985 la obra *Los superhéroes*, creación colectiva del Grupo Diez, fue objeto de un análisis similar, por el licenciado Mario Ruiz, quien apuntó que ese fue "el primer intento de aplicación de la semiología del espectáculo que se hace en Guatemala en lo que se refiere a una obra de teatro guatemalteca en su totalidad y no fragmentariamente"
- En 1988, se experimentó la aplicación del análisis apuntado en el montaje de la obra *Juego de Niños en el Jardín de los Cerezo...*, también creación colectiva del Grupo Diez
- En ambos casos los resultados fueron sumamente interesantes; mostraron un camino diferente de aproximación al hecho teatral, como manifestación estética, por medio de una crítica fundamentada en una disciplina científica y, sobre todo, objetiva.

A continuación el análisis referido a la obra *Los colores del Árbol*, cuyo texto antecede al presente capítulo.

**ANÁLISIS SEMIÓTICO
DE LA OBRA LOS COLORES DEL ÁRBOL**

| SIGNOS | EJEMPLOS | SIGNIFICADOS |
|---|---|--|
| LA PALABRA | NIÑO: Tienen que hacer que esos malvados de los Grises le devuelvan sus colores al árbol; nosotros los niños no hemos venido a ver como se quedan sin hacer nada | La función del parlamento del NIÑO es conminativa y persigue provocar la acción de los animales para que recuperen los colores que han sido robados por los malvados en la obra, <i>Los Grises</i> |
| EL TONO | PAJARO: Tenemos que ser más duro con ellos: (GRITÁNDOLES) ¡devuelvan los colores! | El personaje PAJARO intenta ser un poco más duro con los grises para lograr que los colores les sean devueltos. Acude, con este parlamento, a gritarles, imprimiendo mayor fuerza a sus palabras. |
| LA MÍMICA DEL ROSTRO | GRIS I A ver, ¿dime GRIS II (PENSATIVO Y BUSCANDO LA RESPUESTA) | La acotación le marca al personaje GRIS II, que tiene que dudar un poco antes de dar su respuesta, lo cual denota inseguridad. |
| EL GESTO | GRIS II ¿aún queda alguno? GRIS I Si, ese (SEÑALANDO EL ÁRBOL) | La acotación marca al personaje del GRIS I, que le indique a su interlocutor hacia dónde deberá dirigir la acción, en este caso al árbol ubicado al fondo del escenario. |
| EL MOVIMIENTO ESCÉNICO DEL ACTOR | (EL NIÑO SUBE AL ESCENARIO, LOS ANIMALES DEL BOSQUE CORREN HACIA EL OTRO LATERAL) | En este caso, al subir el personaje tratarán de escapar de NIÑO, ser humano, que infunde temor en los personajes ANIMALES DEL BOSQUE, los que trataran de escapar de él. |
| EL MAQUILLAJE | LOS GRISES | Véase diseño de maquillaje. |
| EL PEINADO | LOS GRISES | Véase diseño de peinado |
| EL TRAJE | ANIMALES DEL BOSQUE LOS GRISES | Véase diseños de vestuario |



| | | |
|------------------------|---|---|
| LA UTILERÍA | (EL GRIS Y SALE DE ESCENA Y ENTRA CARGANDO UNA MASCARA PARA SOLDAR, GUANTES, BATA Y DOS PINZAS MUY GRANDES) | Utilería que representa el equipo de protección que evitará que el GRIS II , al tratar de llevar a cabo su tarea de robar los colores del árbol, vaya a "descontaminarse". |
| LA ESCENOGRAFÍA | "EN ALGÚN LUGAR DE UNO DE LOS POCOS BOSQUES QUE AUN NOS QUEDAN" | Véase diseño escenográfico |
| LA ILUMINACIÓN | (CON LA ENTRADA DE LOS GRISES, LAS LUCES BAJARAN DE INTENSIDAD, SE SUGIERE UNA COLORACIÓN ÁMBAR, MATIZADA CON AZUL TENUE) | Aquí el autor sugiere coloraciones para el diseño de luces; el mismo está basado en la psicología del color. El azul sobre la escena sugiere tristeza, mientras que el ámbar ayudará a visualizarla sin dar brillantez a los personajes ni al decorado escenográfico. |
| LA MÚSICA | (ENTRADA DE LOS GRISES, PRECEDIDA DE MÚSICA TENEBROSA) | La utilización de la música con acordes tenebrosos, enmarca el carácter malvado de los personajes GRISES. Véase partitura en los apéndices. |
| EL SONIDO | (SONIDOS DE LA NATURALEZA, SEGUIDOS DE LA MÚSICA DE ENTRADA DE LOS ANIMALES DEL BOSQUE) | Sonidos de la naturaleza que persiguen ubicar al espectador en el ambiente que le es propio a los animales: el bosque. |

Diseños de maquillaje



Delinear ojos
comisura de
labio y
párpados en
color blanco,
iridiscencia



Realzar nariz con
tonalidades en azul
subiendo intensidad
en las fosas y bordes,
labios y párpados
acentuados en ocre



Tonos grises, verde
olivo y negros
difuminados en toda la
cara, realzar labios en
gris oscuro

Diseños de vestuario



Libélula/ Venado (dibujos de Cathy Pupin)



Venado/Pájaro (dibujos de Cathy Pupin)





Pájaro (dibujo de Cathy Pupin)

Diseño de escenografía



Acuarelas por Leonel Del Cid

Allegro "Salvemos nuestra tierra, por favor"

v LES uc man so je----- u ún te re zos tiempo...

Em D E sal ve nos nuestra tie rra...
 Por fa vor...

**CONCLUSIONES
RECOMENDACIONES
GLOSARIO
BIBLIOGRAFÍA**

139

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

CONCLUSIONES

Existe producción nacional de obras de teatro para niños, pero la mayoría son juguetes cómicos de un acto, de escasa duración, y dirigidos a escenificaciones escolares, objetivo primordial de su escritura.

Son muy pocas las obras de teatro para niños, de autores guatemaltecos llevadas a escena.

No existe, a la fecha, ninguna bibliografía relacionada con el tema del teatro para niños en Guatemala; ninguna de las bibliotecas de la ciudad de Guatemala cuenta con una sección de teatro para niños.

En Guatemala no se le ha reconocido al teatro para niños el mérito que le corresponde, además de no existir ningún apoyo para esta manifestación artística.

Las escuelas y academias de teatro existentes en el país no han dado lugar a la asignatura de teatro para niños; y, como el caso del Área de Drama del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades, nunca se ha impartido.

En la actualidad son escasos los dramaturgos guatemaltecos dedicados a la escritura de textos de teatro para niños, la puestas en escena de sus obras son la menor cantidad.

La mayoría de los grupos de teatro para niños tienen que buscar fuentes de financiamiento para sus producciones, dado los altos costos de los montajes, los cuales muy pocas veces son cubiertos con los ingresos del escaso público que asiste a las funciones.

Se mantiene la tendencia de llevar a escena "adaptaciones" de los cuentos clásicos o "versiones libres" de las producciones del cine "Disney", porque garantizan el éxito de taquilla. Se dejan de lado las obras de autores nacionales que en la mayoría de los casos, también cuentan con aleccionadores contenidos acordes con la realidad guatemalteca, y que motivan al niño a la búsqueda de una respuesta a los problemas que su vida diaria les plantea (desintegración familiar, hambre, drogadicción, violencia, etc.). A diferencia de los cuentos clásicos, por ejemplo, en los que el niño espera que un hada o un príncipe azul venga a resolverle sus problemas.

RECOMENDACIONES

- Buscar los medios necesarios para la dignificación y revalorización del teatro para niños en nuestro país
- Tecnicar el que-hacer teatral para niños, desde la escritura de los textos dramáticos hasta su puesta en escena. Para ello deben ponerse en marcha los mecanismos necesarios para el efecto, los que irán dirigidos a quienes en la actualidad se dedican a esta disciplina; se proponen los siguientes:
 1. talleres de dramaturgia
 2. seminarios de unificación del criterio "teatro para niños"
 3. talleres de práctica escénica para niños (escenografía, vestuario, maquillaje, utilería, musicalizaciones, etc.)
 4. puesta en común del concepto de la ética teatral
- Abrir espacios para la difusión del teatro para niños de autores guatemaltecos. Se recomiendan los siguientes
 1. Incluir en los programas de las escuelas y colegios de nivel preprimario y primario de la República, el estudio de los textos de teatro de autores guatemaltecos. Tarea que deberá estar a cargo del Ministerio de Educación Pública..
 2. Realizar festivales de teatro para niños, de autores guatemaltecos, auspiciados por el Ministerio de Cultura y Deportes, el cual cuenta con la infraestructura para poder llevarlos a cabo
 3. Publicar volúmenes contentivos de textos de teatro para niños, que pueden ser comercializados por medio de las diferentes editoriales del país, las que se verían motivadas por la obligatoriedad de su uso y lectura en las escuelas del país.

4. Estimular que los estudiantes de niveles preprimario y primario, asistan a presenciar obras de teatro para niños de autores guatemaltecos, en sus temporadas ordinarias de domingos, a modo de fomentar en el niño la costumbre de asistir al teatro

Propiciar las condiciones, ante las dependencias correspondientes de los Ministerio de Cultura y Deportes y Educación Pública, para alcanzar la conformación de un ente regulador de la actividad escénica para niños, tendente a verificar la calidad de lo escenificado, a fin de evitar que se dé al público infantil, un teatro que vaya en detrimento de su formación.

Propiciar, ante las instancias del Ministerio de Educación Pública, la inclusión de la materia Teatro para Niños, en los diferentes centros de enseñanza teatral del país

Procurar la puesta en funcionamiento del Área de Drama del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades a fin de que los egresados de las academias teatrales existentes en el país puedan continuar el proceso de su profesionalización.

GLOSARIO



a

ACTESORISTA
Véase Utilero

NOTACIONES
Indicaciones para el director o los actores, contenidas en los textos del dramaturgo

ACTOR
Interpretación de voz, tipo y sentimientos, puestos al servicio de la acción del personaje

ACORAR
Ajustar bien los laterales y artes de la escenografía, para que no se vean aquellos que deben quedar ocultos

ACCIÓN ADORNADA
Uso de aquellas obras que trasladan un mensaje o enseñanza

ACENADOR
Véase escenógrafo

b

BY-SPOT
Luz más pequeña del tipo de la iluminación;

regularmente será inferior a los 500 watt.

BAMBALINA
Tira de lienzo pintada que cuelga horizontalmente del telar, dando la idea de cielos, techos, arboledas, etc.

BASTIDOR
Armazón de listones de madera o marco cubierto de tela, madera del tipo plywood o papel que, después de pintado, se monta en los laterales como parte del decorado.
Véase rompimientos.

BATERIA
Véase candilejas

BLACKOUT
Apagón total de las luces, que marca el término de una escena o acto.

los laterales y fondo del escenario.

CANAL
Un circuito en el sistema de luces o sonido

CANDILEJAS
Fila de luces a lo largo del proscenio. Sinón. batería.

CARTOONS:
Del inglés "cartoon":
Caricatura, dibujos animados.

CATARSIS
(Kázaris)
Un sentimiento de alivio, acompañado de placer.

CICLORAMA
(Cyclorama)
Lienzo ligeramente cóncavo colocado al fondo del escenario.

CIRCUITO
La ruta completa para el suministro de energía.

COREOGRAFÍA
Composición dancística que va dentro del espectáculo teatral, o bien un espectáculo por sí misma

c

CÁMARA
El conjunto de elementos, bastidores o telones, que delimitan el área escénica, paralela a

d

DIABLA

Batería de luces que se cuelga entre bambalinas.

DIMMER

Control eléctrico que regula el suministro eléctrico de un circuito, permitiendo mayor o menor intensidad de las lámparas conectadas.

DIRECTOR

En teatro, el Director de escena es aquel que dirige la representación de una obra en todos sus aspectos: actoral, escenografía, vestuario, iluminación, efectos, etc. es decir el encargado del montaje.

DRAMA

Al igual que la tragicomedia, el drama posee un carácter híbrido en el cual se da la alternancia de las pasiones, propias de la tragedia, y de elementos cómicos, de la comedia, sin que se establezca de antemano cuáles serán los que prevalecerán, pues es propio del drama el pretender representar la acción en todas sus posibilidades.

DRAMATURGIA

Tarea del dramaturgo.

DRAMATURGO

Dícese del escritor dedicado a la creación de textos para ser escenificados en el teatro.

e

ELENCO

Los actores que forman una compañía o agrupación teatral que componen el reparto de una obra.

ELIPSOIDAL

Un tipo especial de lámpara para la creación de efectos lumínicos especiales, por áreas determinadas en el escenario.

EMBOCADURA

Boca del escenario

ESCENOGRAFÍA

Conjunto de lienzos pintados, complementos y materiales utilizados para componer una escena teatral.

Hoy día se utilizan paneles desmontables de madera, autosustentables. Sinón. Decorado.

f

FRESNEL

Lámpara con lente del tipo "fresnel", que permite la difusión suave y casi imperceptible de los bordes o fronteras de su haz de luz.

g

GOBO

Recurso utilizado en luminotecnia para crear efectos; se coloca al frente de la lámpara por medio de un portagobos.

l

LEKO

Nombre con el que originalmente se conoció a las lámparas del tipo elipsoidal. *Leko* es la marca con la que salieron al mercado.

LUMINOTECNIA

Técnica del alumbrado; parte del montaje teatral que provee la iluminación requerida para las diferentes escenas de una obra teatral.

MINOTÉCNICO
persona encargada de
señalar y operar el
equipo de luces de un
teatro.

LUZ NEGRA
luz ultravioleta.

II

ILUMINADA
pequeño mensaje sonoro
que indica a los actores y
público el inicio de la
representación;
usualmente son tres

m

MARCAJE
señalarse en el teatro de
las actuaciones de
las actuaciones del director
relacionadas con el
movimiento o las
actuaciones del actor.

MÁSCARAS
máscaras también
tagelatinas: son
receptáculos de lámina
plásticas para colocar
diferentes tipos de
decoraciones, o efectos
de tipo gobo, al frente
de las lámparas.

MAQUILLISTA
especialista en maquillar
las caras de los actores,
transformando su

aparición y así
caracterizarlos,
valiéndose de coloretes,
tintas, cosméticos,
pelucas, bigotes, barbas.

MÍMESIS
Sinón. Representación,
reproducción, imitación,
re-creación.

MONTAJE
La acción de juntar todos
los componentes de la
obra teatral sobre el
escenario, escenografía,
utilería, iluminación, etc.

p

PARRILLA
Véase telar.

PERSONAJE
El resultante del proceso
creativo del actor.

PLATEA
Conjunto de butacas en
el teatro. Sinón luneta.

PORTAGOBO
Receptáculo para colocar
los gobos.

PRACTICABLE
Plataforma a la que
pueden acceder los
actores en el curso de una
representación. Huecos,
puertas, ventanas,
balcones, escaleras por
los que salen o asoman
aquéllos.

PROSCENIO
Del centro fondo del
escenario hacia adelante,
lo más cercano al público

PUENTE
Pequeña plataforma que
permite acceder al equipo
de luces.
Batería de luces que
corre paralela frente al
escenario sobre la sala.

r

ROMPIMIENTO
Telón pequeño o bastidor
a los laterales del
escenario, para la
entrada o salida de los
actores sin que sean
vistos.

S

SEGUIDORA
(*Follow spot*)
Lámpara montada sobre
un sistema de ejes que
van sobre un pedestal
dotado de rodillos, que
permite seguir los
movimientos de los
actores alrededor de la
escena.

t

TELAR

Parte superior del escenario de la que cuelgan telones, bambalinas, baterías, etc.
Sinón. parrilla

TELÓN

Lienzo grande en la embocadura del escenario; puede ser ascendido, subido o bajado, o corrido lateralmente; separa la sala del escenario cerrando la escena.

TRAMOYA

Maquinaria o artificios para los cambios de decorados o escenografías.

TRAMOYISTA

El operario que realiza el trabajo de tramoya.

V

VIVENCIA

Uno de los instrumentos de la actuación. Según el método del teórico teatral ruso Constantin Stanislavsky, que recrea la realidad por medio de momentos "vividos", ya sean éstos, propios o referidos

BIBLIOGRAFÍA

- LBIZÚREZ PALMA, Francisco. **Manual de Comunicación Lingüística**. Guatemala. Editorial Universitaria. 1984
- LZAMORA, Margot. **La comunicación hoy**. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1980
- RÍS DE CASTILLA, Alfonso. **Diccionario de Arte**. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra. 1983
- RISTÓFANES. **Comedias**, Traducción de Julio Palli Bonet. España: Editorial Bruquera 1979
- ARMAS , Daniel. **Mi niño**, Guatemala: Editoria José de Pineda Ibarra. 1970
- ARMAS, Daniel. **Obras de teatro farsa**. Guatemala: Editorial Galindo. 1971
- BONT, Dan. **Escenotécnicas en Teatro Cine y TV.**. España, L.E.D.A. Editores. 1981
- CARDENAS, Laura. **El Lenguaje Pictórico**. México, D.F. Ediciones Fontamara, S.A. 1990
- CARRILLO, Hugo. **El Señor Presidente, ritual bufo en dos jornadas**. Guatemala, Delgado Impresos & Cia. Ltda. 1989
- CASTILLO, Otto René. **Informe de una Injusticia**. Guatemala, Editorial Cultura, 1992

- ESTRADA, Ricardo. **Tres juguetes**. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra 1940
- ESTRADA h., Ricardo. **Tío conejo y Tío Coyote**. Guatemala, Editorial Popol Vuh, 1954
- ESTRADA h., Ricardo. **Ratón Pérez**. Guatemala, Editorial Popol Vuh, 1955
- ESTRADA h., Ricardo. **Poesía y teatro para niños**. Guatemala, Editorial Universitaria, 1955
- FLEMING, William. **Arte, Música e Ideas**. México, D.F. Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C.V., 1987
- FUNES DE VELÁZQUEZ, Celeste. **Letras Escolares, Antología de obras para niños**. Guatemala. Editorial José de Pineda Ibarra, 1983
- GABNAI, Katalin e Itsván Nánay. **Children's Theatre in Hungary** (Teatro para niños en Hungría N/T). Budapest, Hungría. Publicaciones Culturales Muzsak. 1984
- GARCÍA MEJÍA, René. **Raíces del teatro guatemalteco**. Guatemala: Tipografía Nacional 1972
- GRIFFITHS, Trevor R. "Stagecraft, the complete guide to the theatrical practice" (Eloficio de la escena, guía completa de la practica teatral N/T). Gran Bretaña. Phaidon Press, Editores. 1990
- GUIRAUD, Pierre. **La semiología**. México, D.F.: Veintiuno Editores, S.A., 1979
- GUTIÉRREZ, Sonia. **Teatro popular y cambio social en América latina**. Costa Rica: Editorial Universitaria Centro Americana, EDUCA, 1979

- WZAN, Tadeusz. **Introducción a la semiología del arte del espectáculo**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969
- MUS, William. **El Gran Titi**, Guatemala, Serviprensa C.A. 1982
- PEZ, Marilena. **Diez juguetes**, Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra. 1963
- PEZ, Marilena. **Teatro para títeres**, Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra. 1969
- AGAÑA ESQUIVEL, Antonio. **Teatro Mexicano 1969**. México: Unión Gráfica, S.A., 1972
- ARTÍ, José. **Patria y libertad (drama indio)**. Introducción e investigación de Luis Luján Muñoz. Guatemala. Centro Impresor Piedra Santa. 1996
- ENDIETA ALATORRE, Ángeles. **Métodos de Investigación, Manual Académico**, México, Editorial Porrúa. 1980
- ENÉNDEZ QUIROA, Leonel. **Hacia un nuevo teatro latinoamericano**. El Salvador. UCA/Editores. 1977
- EYERHOLD, Karl Fiodor Kasimir. **El actor sobre la escena**. Edición introducción y notas de Edgar Ceballos. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V.. 1986
- ONZÓN GARCÍA, Samuel Alfredo. **Introducción al Proceso de la Investigación Científica**. Guatemala, Editorial Tucur, 1993.
- OREAU, André. **Entre bastidores**. México, D.F., Editorial Arana S.A. de C.V. 1965

RAMÍREZ FLORES, Adrián **El venado y otros cuentos**. Guatemala, Editoria José de Pineda Ibarra. 1961

RECASENS, José de. **Apreciación Artística**. Bogotá, Colombia Voluntad Editores 1978

SAUSSURE, Fernando de. **Curso de lingüística general**. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1978

SHAKESPEARE, William. **Obras Completas**. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. España. Editorial Aguilar. 1961

SOLORZANO, Carlos. **Teatro guatemalteco**. Madrid: Ediciones Aguilar, S.A., 1974

URTUSÁSTEGUI, Tomás. **Teatro 4**. México. Universidad Autónoma de Puebla. 1987

WEISSMAN, Philip. **La creatividad en el teatro**. Versión española de Julieta Campos. México: Siglo XXI Editores 1967

ENTREVISTAS

CARRILLO, Hugo. Guatemala, noviembre 1991

HERNÁNDEZ VIELMÁN, Jorge, octubre 1991

JUÁREZ, Fernando. Guatemala, marzo 1997

LAM, Hugo. Guatemala, octubre 1991

LEMUS, William. Guatemala, marzo 1997

MEJÍA SIAN, Rudy. Guatemala, octubre 1991

MOLINA, René. Guatemala, octubre 1991

ONSANTO, Alma. Guatemala, marzo 1997

ONSANTO, Alma. Guatemala, octubre 1991

RALES DE PINEDA. Magnolia, marzo 1997

RDO, Normán. Guatemala, octubre 1991

RTILLO, Zoila. Guatemala, octubre 1991

SAL, Víctor. Quetzaltenango, mayo 1997

GASTUME, Mynor. Guatemala, octubre 1991

*(...) normas que rigen en la Facultad de Humanidades de la Univer
San Carlos, para la impresión de tesis de graduación*

*5. No deben ponerse dedicatorias, pero pueden consignarse agrade
a personas o instituciones, lo cual se hará en página aparte*

Agradecimientos

Lic. José María Muñoz Álvarez
Lic. Elvidio Aldana Roldán
Dr. Francisco Albizúrez Palma
DG Kathy Pupin
Mtra. Alma Monsanto
Dr. William Lemus
Mtro. Fernando Juárez
Mtro. Jorge Mario Chávez
Lic. Jorge Mario Hurtarte Guzmán
Maestro Roger Ovalle
Manuel Delfino Alvarado,
César Colindres
Mtra. Sonia Marcos
Profa. Odilia Aldana Oliva

a todas aquellas personas que de una u otra forma
contribuyeron a la realización de este trabajo

y especialmente... a vos Chabela