

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 2

Teatro 2

Segundo Básico

Tercer Bimestre

Contenidos

INSTRUMENTOS NECESARIOS PARA LA CREACION ESCENICA TEATRAL

FORMAS DE ADAPTACIÓN Y ANÁLISIS DE UNA HISTORIA ESCRITA REESTRUCTURACIÓN CRONOLÓGICA DE LA FÁBULA Y ORGANIZACIÓN EN "ACTEMAS"

- ✓ EL PROCESO DE LA ADAPTACIÓN.

LA FÁBULA Y SUS PERSONAJES

- ✓ CARACTERÍSTICAS.
- ✓ HISTORIA.
- ✓ FÁBULA Y MORALEJA.

PERSONAJES FANTASMA

- ✓ PERSONAJES QUE SON MENCIONADOS Y NO APARECEN EN LA FÁBULA.
- ✓ PERSONAJES FANTASMAS EN LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN.
- ✓ PERSONAJES FANTASMA EN LA LITERATURA.
- ✓ PERSONAJES FANTASMA EN EL CINE.

ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA

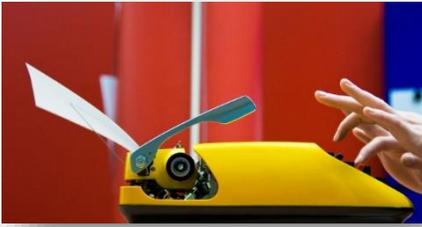
PROYECTO TEATRAL DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA

- ✓ TEATRO DE AULA.
- ✓ OBJETIVOS DEL TEATRO DE AULA.
- ✓ METODOLOGÍA.
- ✓ TEMPORALIZACIÓN.

PRODUCCIONES Y PRESENTACIONES

NOTA: conforme avances en tu aprendizaje tu catedrático(a) te indicará la actividad o ejercicio a realizar. Sigue sus instrucciones.

INSTRUMENTOS NECESARIOS PARA LA CREACION ESCENICA TEATRAL

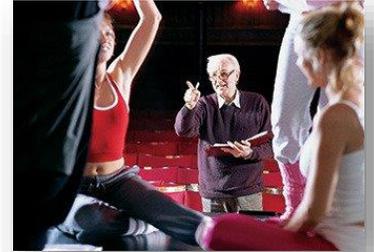


TEXTO

Las obras dramáticas se escriben en diálogos y en primera persona, en el que existe las acciones que van entre paréntesis, (acotaciones). El texto de una obra teatral o de cine, se denomina el guion.

DIRECCIÓN

La personalidad del director como artista creativo por derecho propio sólo se consolidó a fines del siglo XIX. Su figura, de cualquier forma, había existido siempre, en cuanto responsable de la coordinación de los elementos, desde la escenografía a la interpretación. El director está encargado de transformar la obra de una idea a una representación audio visual.



ACTUACIÓN

En el teatro moderno se ha impuesto por lo general la orientación naturalista, en que el actor por medio de adquisición de técnicas corporales y psicológicas, y del estudio de sí mismo y del personaje, procura recrear en escena la personalidad de éste.

ESCENOGRAFÍA

De forma estricta, se entiende por decorado al ambiente en que se desarrolla una representación dramática, y por escenografía, al arte de crear los decorados.



OBJETOS DE UTILERÍA

Los objetos de utilería son objetos o herramientas que los actores mueven y utilizan durante la actuación. Estos objetos se consideran parte de la escenografía, aunque no estén estáticos.

DISEÑO DE ILUMINACIÓN

El diseño de iluminación corresponde a la creación y ejecución de un diseño de luces que cobran vida y se movilizan junto a la trama de la obra. El diseñador de iluminación ayuda a la apreciación de emociones mediante diferentes colores de luz, y el descubrimiento o encubrimiento de diferentes actores.



DISEÑO DE SONIDO

El diseñador de sonido se encarga de crear un diseño específico con música y efectos auditivos, que ayudan a transportar a la audiencia al mundo que se vive en el escenario. El diseñador también se encarga de que el actor se pueda escuchar: desde la instalación de micrófonos, hasta el mantenimiento de amplificadores de sonido.

VESTUARIO

El vestuario contribuye a definir y caracterizar a los personajes. Denota su estatus social, su contexto sociohistórico y puede realzar la apariencia física del actor.



MAQUILLAJE TEATRAL

Además de minimizar la pérdida de color por las luces, el maquillaje ayuda a crear al personaje y contribuye también a su caracterización exterior, adecuando la apariencia física a las exigencias del guion. Este tipo de maquillaje puede ir desde un leve envejecimiento, rejuvenecimiento o una cicatriz inexistente, hasta el extremo opuesto, a convertir a una persona en un monstruo, o un personaje de ficción.



COREOGRAFÍA

Aunque gran parte de los movimientos de los actores en escena se deben al director, el/la coreógrafo(a) se dedica a la creación de secuencias de baile o lucha, que se incorporan en las obras de teatro; mayormente en los musicales.



AUDIENCIA

Uno de los mayores elementos, si no el mayor de los elementos teatrales es la audiencia. El teatro tiene como mayor propósito el entretener al público y sin alguien quien observe la obra todos los otros elementos serían en vano.



FORMAS DE ADAPTACIÓN Y ANÁLISIS DE UNA HISTORIA ESCRITA: REESTRUCTURACIÓN CRONOLÓGICA DE LA FÁBULA Y ORGANIZACIÓN EN "ACTEMAS"



La adaptación literaria consiste en adaptar una fuente literaria (p.e. Una novela, una historia breve, un poema) a otro género o medio, tales como el cine, el teatro o los videojuegos. También puede tratarse de la adaptación del trabajo literario al mismo medio o género, para diferentes propósitos. Por ejemplo, para ser representado con menos actores, en un escenario más pequeño (o en la calle) o para un grupo demográfico diferente (como por ejemplo adaptación de historias para niños). En ocasiones, la edición de estos trabajos literarios sin el consentimiento del autor puede llevar a un proceso judicial.

También es atractiva ya que obviamente funciona como una historia; tiene personajes interesantes que dicen y hacen cosas interesantes. Esto es especialmente importante a la hora de adaptar una obra dramática, como puede ser una película, una obra de teatro o un telefilm, ya que la escritura de textos dramáticos es una de las más complejas. Crear una historia original que funcione bien en todas las dimensiones necesarias (temática, personajes, historia, diálogos y acción) es un acontecimiento que se consigue solo en raras ocasiones y que necesita de un talento excepcional.

Tal vez lo más importante, sobre todo para los productores de cine y teatro, una obra adaptada sea más rentable; representa un

menor riesgo para los inversores y crea la posibilidad de conseguir unas ganancias financieras considerables. Esto es debido a que:

- ✓ Ha atraído ya a un número de lectores.
- ✓ Funciona claramente como pieza literaria que gusta a un amplio grupo de personas
- ✓ Su título, autor, personajes, etc... quizá ya son una franquicia de por sí.



EL PROCESO DE LA ADAPTACIÓN

Desde el punto de vista legal, cuando una fuente literaria no pasa al dominio público, sus derechos deben de organizarse para que la adaptación se efectúe legalmente. El plagio se ha dado en todos los géneros y durante toda la historia, pero tales violaciones de los derechos literarios se pueden impugnar en los tribunales. En el caso de las películas de Hollywood, las sentencias para el demandante pueden resolverse en millones de dólares, aunque normalmente se han empleado por hurtar de manera descarada una idea de un guion en lugar de usarlo para adaptaciones fraudulentas (por ejemplo: Buchwald contra Paramount).



Debido a la importancia de contar una historia ajustada, la cual tiene un número limitado de personajes, los cuentos suelen crear mejores recursos para el material adaptable que se utiliza en las pantallas y en los escenarios, en comparación con las novelas. Con el escenario ocurre lo mismo, a excepción del público cinematográfico que suele aceptarlo y prefiere obras más conceptuales con ideas basadas en la naturaleza. Es decir, sus preferencias no solo se deben considerar al seleccionar una obra para la adaptación, sino también al determinar de qué forma se ajustaría mejor. El escenario obliga a tener unos límites físicos de tamaño y tecnología. Por eso, no todos los efectos que pueden parecer reales en la pantalla, se pueden conseguir en directo.

LA FÁBULA Y SUS PERSONAJES

La fábula es una composición literaria breve, generalmente en prosa o en verso, en la que los personajes principales son animales o cosas inanimadas que presentan características humanas. La fábula tiene "una intención didáctica de carácter ético y universal que siempre aparece en la parte final de esta misma, proporciona una enseñanza o aprendizaje, que puede ser útil o moral y es conocida generalmente como moraleja. En el Diccionario de uso del español de María Moliner de Helena Beristáin se indica que "se trata de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general".



CARACTERÍSTICAS

Como género literario, posee un carácter mixto narrativo y didáctico, además debe contener estas propiedades:

- ✓ **Género:** literario, subgénero narrativo.
- ✓ **Elementos de la narración:** generalmente en las fábulas existe un narrador que relata los hechos acontecidos en tercera persona, así como en un orden cronológico. Además, relata lo que les sucede a los personajes principales en un tiempo y lugar indeterminados.
- ✓ **Estructura:** las fábulas, suelen estar escritas en prosa o en verso además de que suelen ser historias breves y didácticas. La mayoría de estas comienzan con la presentación de una situación inicial en la cual, generalmente se plantea una problemática moral que puede tener



- solución o no. Finalmente, ésta termina con una enseñanza o moraleja que puede ser útil para el lector.
- ✓ **Los personajes:** en su mayoría, los personajes suelen ser animales u objetos inanimados a los que se les dota con características humanas; tales por ejemplo la codicia, avaricia y envidia. Estos suelen estar envueltos en situaciones problemáticas que deberán resolver.
- ✓ **Temas:** generalmente los temas que se abordan en las fábulas son vicios humanos como la arrogancia, la mentira, etc.; ya que detrás de cada una de éstas se muestra una intención de criticar los comportamientos y actitudes que se van desarrollando dentro de la historia.
- ✓ Su exposición de vicios y virtudes es maliciosa, irónica.

La fábula clásica reposa sobre una doble estructura; desde el título mismo se encuentra una oposición entre dos personajes de posiciones subjetivas encontradas. Pero estos dos personajes se encuentran siempre en desigualdad social: uno en posición alta y otro en posición baja y desfavorable. Gracias a un evento narrativo imprevisto o *survenant*, el que estaba en posición alta se encuentra en posición inferior y viceversa. Este esquema es denominado por Christian Vandendorpe como "doble reenvío" en *Apprendre à lire des fables*, Montréal, 1989 y se encuentra en decenas de ellas, sobre todo en las populares, y permite fijar la comprensión y vehicular una moralidad clara. Como dice Hegel, "La fábula es como un enigma que será siempre acompañado por su solución" (Estética, II) Incluso si la fábula no tiene ya popularidad, el esquema que la forma se reencuentra en el hecho diverso (Christian Vandendorpe, *De la fable au fait divers*) y en la leyenda urbana (Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines*, París: Coll. ¿Que sais-je?, 3445). Estas situaciones son imprescindibles en una fábula, pues sin importar el autor, el contexto social o político, éstas son las que la identifican y marcan un límite entre ella y otros géneros similares con los que podría confundirse por la forma alegórica que contienen.



HISTORIA



La fábula ya era cultivada en Mesopotamia, dos mil años antes de nuestra era.⁴ Unas tablas de arcilla que provienen de bibliotecas escolares de la época cuentan brevemente historias de zorros astutos, perros desgraciados y elefantes presuntuosos. Muchos de estos textos muestran una gran afinidad con los proverbios por su construcción antitética, pero no poseen una moral explícita.

En la antigüedad griega, la primera fábula, conocida como la fábula del ruiseñor, la contó Hesíodo a comienzos del siglo VII a.C. en *Los trabajos y los días*, y ya posee la intención de hacer reflexionar sobre la justicia. Aunque en Homero no hay fábulas, sus comparaciones con animales ya poseen in nuce el germen del género. En época

clásica Sócrates entretuvo sus últimos días poniendo en verso las fábulas de Esopo. Demetrio de Falero publicó la primera colección de fábulas históricamente atestiguada, que se ha perdido, pero que dio lugar a innumerables versiones. Una de ellas, fusión de varios manuscritos, probablemente del siglo I d.C., y es la llamada Augustana. Es a esta colección a la que nos referimos cuando hablamos de las llamadas Fábulas de Esopo. Era este un esclavo semilegendario de Asia Menor de cuyas circunstancias biográficas poco se puede sacar en limpio, salvo que fue vendido como esclavo en Samos al filósofo Janto, quien le prometió repetidas veces la libertad y la obtuvo al fin gracias a una intervención popular. Nicóstrato hizo una colección de fábulas con intención educativa en el siglo II, y también otros sofistas. De Grecia la fábula pasó a Roma; Horacio escribió en *Sátiras*, II, 6, una memorable, la del ratón del campo y el ratón de ciudad; Fedro, siguiendo ese precedente, transformó el género en prosa en un género poético en verso. En el siglo IV el poeta romano Flavio Aviano escribió unas cuarenta, en su mayor parte adaptaciones de las de Fedro, pero otras no atestiguadas por ninguna tradición y quizá elaboradas por él mismo; las fábulas de Aviano circularon mucho en la Edad Media, porque a diferencia de las de Fedro no son nunca licenciosas y su métrica, en la que abunda el hexámetro leonino, facilita el recuerdo.

FÁBULA Y MORALEJA

A lo largo de la historia, la fábula ha sido considerada más que un elemento lúdico o un género literario. Diferentes pensadores le han dado a la fábula un tinte de elemento ejemplarizante que a lo largo de la historia ha fungido como más que relatos fantásticos con animales.



Uno de los primeros filósofos que opinó respecto a la problemática de la enseñanza por medio de las fábulas, fue Platón, quien la atacó por la preponderancia que él le daba a la lógica sobre la estética; sin embargo, Platón se oponía no solo al uso de las fábulas en la enseñanza sino a todo uso de arte, puesto que el arte alejaba el alma de la verdad, de la cual poseía por naturaleza la semilla y la disposición para el conocimiento. (Nervi, 1965)

Aristóteles define a la fábula como uno de los tantos elementos de los que se vale un orador para persuadir. Por tanto es un elemento más de la retórica y no un género literario. Ya en las fábulas griegas se reflejaban rasgos de su sociedad; cada sociedad ha buscado transmitir ciertos valores de manera implícita en estas narraciones sin embargo fantásticas.

Por otra parte, Rousseau (2005, p115) critica fuertemente el uso de las fábulas en el entorno educativo y las tilda de deformadoras del carácter inocente de los niños. Para Rousseau las fábulas son relatos de difícil entendimiento



para un niño y son escritos cargados de mensajes de moral equívoca, porque muestran que es el más fuerte y astuto quien vence y posee ventajas sobre quienes adolecen de falta de sagacidad.

Sin embargo, si bien hubo críticos acérrimos de las fábulas, también hay quienes desde una posición más neutral defienden que pueden ser beneficiosas en ciertos procesos de aprendizaje. Karl Vossler (1947, p.70) dijo a propósito que una fábula puede servir como elemento de ayuda en el aprendizaje, pero no para los niños, puesto que un correcto entendimiento de las mismas necesita al menos la experiencia de quien tenga al menos 40 años.

PERSONAJES FANTASMA

PERSONAJES QUE SON MENCIONADOS Y NO APARECEN EN LA FÁBULA

Los personajes fantasma o invisibles son un recurso narrativo. En la ficción televisiva y en el teatro a veces se recurre a la inclusión de personajes -los cuales mantienen o mantuvieron una relación frecuente con otros o tienen alguna influencia en el desarrollo del argumento- a los que jamás se ve ni oye y a los que el público sólo conoce a través de descripciones de otros personajes. Los personajes fantasmas pueden estar vivos o muertos. A menudo se convierten o están concebidos como broma recurrente. Los radiofónicos presentan también personajes que no hablan, así como la literatura presenta personajes de los que sólo se dan referencias. Aunque se utilizan personajes fantasma en todo tipo de ficción es en las comedias televisivas donde son más frecuentes, dado que la continuidad de estos programas resulta muy adecuada para añadir matices.



Se pueden distinguir distintos grados de "invisibilidad". En su forma más completa, el personaje sólo es mencionado y nunca visto u oído (aunque a veces se mantiene un diálogo con él fuera de cámara). Dado que los personajes fantasmas sólo pueden ser concebidos a través de los testimonios del reparto visible, a menudo se utilizan como objeto de exageración: generalmente el personaje fantasma mantiene hábitos ridículos o hace cosas extravagantes o simplemente imposibles. En una forma menos pura, el personaje fantasma habla sin ser visto o es visto sólo en parte mediante planos detalle. Es frecuente en los cómics y dibujos animados que los adultos aparezcan representados únicamente de cintura para abajo para acentuar la perspectiva de los protagonistas infantiles.

PERSONAJES FANTASMAS EN LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN



El ejemplo más antiguo de personaje fantasma en la historia de la televisión se atribuye a *December Bride*, una serie estadounidense de los años 1950 en la que el personaje Pete Potter (Harry Morgan) se queja a menudo de su mujer Gladys. Más tarde, ésta aparecería en la serie *Pete & Gladys*.

Uno de los personajes fantasma más famosos es la mujer del protagonista en la serie *Columbo*.

En la telecomedia *Friends* a veces se menciona a un antiguo compañero de piso, Kip, que precedió a Joey. La serie-secuela *De repente*, Susan comienza después de que el personaje de Brooke Shields abandone a su prometido Kip en el altar. Aunque ambos Kip nunca son identificados como la misma persona, ambas series se desarrollan en el mismo universo ficticio.

En *Cheers*, Norm habla a menudo de su mujer Vera.



Maris Crane es un personaje ficticio de la telecomedia americana *Frasier*. Empieza como la mujer de Niles Crane, aunque más adelante el matrimonio se rompe. Aunque se la menciona muy a menudo nunca se la llega a ver u oír. En la telecomedia española *7 Vidas*, el personaje de Aída cuenta varias anécdotas de su hija Lorena y, sobre todo, de su hijo menor Johnathan. Ambos personajes son primordiales (y corpóreos) en la serie secuela *Aída*.

En los dibujos animados este recurso es muy común. Además de *Peanuts*, otra serie de animación notable en cuanto a este recurso es *Ed, Edd y Eddy*, donde solo se ven y oyen los tres Ed`s, seis niños de su vecindario y las tres hermanas crueles. Todos los demás personajes solo son mencionados, entre los que destacan el hermano de Eddy, los padres de Doble D (Edd) y la nana de Rolf. El personaje "La Cosa de Arriba" de *La puerta del sótano* tampoco es visto ni oído nunca y los otros personajes le temen.

Por su parte, la serie de televisión mexicana *El Chavo del Ocho* usa también este recurso para referirse a algunos personajes, particularmente los padres de *El Chavo*, la mamá de *Ñoño* (y esposa del Señor Barriga), los padres de la *Popis* y muchos más. En los inicios de la serie era muy común que se refirieran al papá de *Quico* y a la abuela de *Don Ramón* de la misma forma, sin embargo, estos fueron vistos con el pasar de los episodios (la abuela de *Don Ramón* terminaría siendo un personaje recurrente).

En la telecomedia española *La que se avecina* hay un misterioso personaje que residía en el edificio donde se desarrolla la serie, al que nadie ha llegado a ver nunca y al que se conoce simplemente como *El moroso*. Más tarde se reveló que su verdadero nombre era *Germán Palomares*.



PERSONAJES FANTASMA EN LA LITERATURA

La obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* articula todo el diálogo de los protagonistas en torno a un personaje, el *Godot* del título, que no aparece jamás. Es sin duda el personaje fantasma por excelencia de la historia de la literatura. En la literatura española, *Pepe el Romano* es el detonante del conflicto dramático de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, aunque nunca aparece en escena.

La novela de Alphonse Daudet *L'Arlésienne* (*La arlesiana*) dio nombre a este tipo de personaje en la lengua francesa.



Sauron en El Señor de los Anillos es otro ejemplo de personaje fantasma ya que nunca aparece en ningún capítulo de la famosa novela de Tolkien, aunque se le menciona constantemente en la misma. No así en la versión cinematográfica de Peter Jackson donde sí que se le ve.

PERSONAJES FANTASMA EN EL CINE

En la ópera prima de Steven Spielberg, *Duel*, el camionero que trata de asesinar al personaje David Mann (Dennis Weaver), solo es visto parcialmente al ser mostrados sus brazos y botas vaqueras.

Ernst Stavro Blofeld, villano en varias películas de la serie James Bond, es un personaje parcialmente visto en *Desde Rusia con amor* y *Thunderball*. El público no ve más que sus antebrazos y manos mientras acaricia a un gato. Su rostro se desvela por primera vez en su tercera intervención, Sólo se vive dos veces. La aparición parcial de Blofeld se convirtió en un estereotipo del recurso, y como tal se ha parodiado frecuentemente; una referencia obvia se encuentra en el Doctor Tenazas de la serie animada *Inspector Gadget*. Destacable es el personaje de Rebeca en el film del mismo título, del director Alfred Hitchcock. En varias películas los personajes históricos y/o reales son presentados parcialmente: Jesús de Nazareth en *Ben-Hur*, Elvis Presley en *Forrest Gump*, Clint Eastwood en *800 balas*, Wilson Pickett en *Los Commitments* son algunos ejemplos.



ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA

Los elementos constituyentes de toda estructura dramática son necesariamente los siguientes: 1) Los conflictos; 2) El entorno, que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción; 3) Los sujetos activos; 4) Las acciones físicas o trabajo específico propio del actor y, finalmente, 5) El texto, tan sólo en sentido condicionado de las acciones.

Pasemos por turno ahora, a la descripción de cada uno de estos componentes.

LOS CONFLICTOS



Nosotros nos ocuparemos de los conflictos no tanto en su nivel literario de existencia sino en su proceso de transformación en actos reales y contradictorios entre dos o más sujetos o, a veces, en su aparición como conductas contradictorias en el seno mismo de un sujeto teatral.

Coincidiremos antes en considerar al conflicto como el choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente como una situación afligente o dolorosa. Expliquémonos. El actor, al acercarse a una situación dramática y por ende conflictiva, tiende a describir el conflicto y para ello se sitúa fuera de él, adopta un punto de vista exterior que lo abarca entonces como una totalidad unitaria. Entiende, por ejemplo, los tormentos de Edipo, o la duda de Hamlet, las ve, es capaz de hablarnos sobre ellas, incluso de caracterizarlas desde un punto de vista psicológico. Y

esos tormentos y dudas aparecen en verdad como situaciones dolorosas y lamentables. Pero este acercamiento, si bien puede ser exacto, deja sin resolver el problema técnico que se le plantea al actor para la solución de su tarea específica en el escenario. ¿Cómo procederá el actor para atormentarse, o para dudar?

Ya Stanislavski hablaba de la imposibilidad que tiene para poner frente a sí los sentimientos como tareas ya que aquellos tienen un origen involuntario. Y los conflictos, generalmente, cuando intentan ser descritos desde afuera, desde actitudes poco técnicas, tienden a aparecer como sentimientos.

El enfoque técnico, propio de la metodología que intentamos explicitar, sugiere que el actor los aborde tratando de visualizar



cuáles son los dos o más elementos en pugna que se le aparecen como tendencias opuestas en su accionar, como propuestas contradictorias para su trabajo específico. De este modo, el actor puede intentar asumirlas, aunque se le presenten como un quehacer contradictorio y más bien, justamente por eso, ya que es así como surgen y se materializan los conflictos sobre la escena en clara vinculación a la acción.

Para el actor, y considerando el problema desde un punto de vista técnico, nunca el conflicto se le aparece como una palabra que lo describe sino como un objetivo a alcanzar que entra en colisión con otro, por lo menos, que se le opone. Estos dos objetivos contradictorios pueden pertenecer a personajes diferentes que se enfrentan, o bien pueden manifestarse como tendencias dentro de una sola conducta: el deber y el honor, con sus objetivos diferentes, por ejemplo, en cuyo cumplimiento el personaje aparece desgarrado.

EL ENTORNO



Toda situación dramática es concreta. "No hay acciones en general" decía Stanislavski, lo que significa que toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado, aunque los actores no lo consideren. La situación siempre reviste un carácter concreto, lo que incide en la estructuración misma de los comportamientos. La conducta, descrita de un modo muy simplificador, es la frontera en donde chocan una voluntad subjetiva transformadora y las posibilidades reales ofrecidas por un cierto contexto histórico-material.

Aún en aquellas situaciones, propias las más de las veces del teatro del absurdo o del teatro fantástico, en los que se pretende sacar de un contexto real a

los personajes, esa falta de apoyo material en que los sitúan actúa como contexto real de sus comportamientos. Recordemos "Esperando a Godot" de Becket. Los personajes habitan un paisaje (por así nombrarlo) totalmente carente de definición histórico social: no hay nada en él más que un arbolito escuálido. Sin embargo, los personajes que allí actúan deben necesariamente, por ejemplo, sentarse en el suelo para sacarse los zapatos ante la carencia de muebles o asientos. La concretes de la escena es siempre el continente obligado de la acción que, en el método de las acciones físicas (y pensamos que en el teatro esencialmente visto), no transcurre "en " la psicología de los personajes sino en la objetividad de sus comportamientos.



Pero antes que nada consideramos el entorno natural, paradigmático del teatro: el escenario, la escena en cualquiera de sus modos históricos de existencia la "Skené" griega, el palco isabelino, el patio o corral renacentista o el escenario frontal a la italiana. Siempre fue un lugar cargado de convencionalidad, es decir, de acuerdo social, de significación socialmente aceptada.

Se trató siempre de un lugar, que, al poder ser cualquier lugar, no era ninguno, para utilizar una divertida, aunque exacta definición.

Este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (realidad física) y palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de actuar adecuando su conducta a cualquiera de los dos sentidos: o bien puede usar las cuatro tablas (eto es inevitable), o bien puede usarlas como palacio (y esto tan solo posible).

El uso real de las cuatro tablas como tales no presenta problemas técnicos. ¿Pero cómo cobra existencia el espacio convencional? ¿Cómo irrumpe en la realidad "lo imaginario" y lo socialmente convenido?

No sólo como escenografía situatoria ya que en muchas épocas simplemente no existió tal cosa, sino y fundamentalmente porque el accionar del actor "crea" el espacio (convencional). Su comportamiento es lo que da sentido a esa escisión fenoménica y lo convierte en un todo único y homogéneo. Lo real y lo figurado se funden por la acción. Si un actor mira hacia "coté Jardín" porque se supone que allí está el mar y acciona como si se aproximaran unas naves, el mar comenzará a existir (teatralmente, con realidad convencional, con la realidad que le es propia al género estético) para él y sobre todo para los espectadores. Pero sí en cambio el mar se encontrara figurado en la escenografía, reproducido en ella, pero si el actor no lo utilizara, no lo incorporará a su acción, no ejecutará su tarea en una relación modificada por el objeto pictóricamente presente, entonces el mar se desgajará de la estructura dramática y muchos espectadores ni siquiera lo verán realmente. Ese mar no cobrará verdadera existencia teatral, es decir, no se integrará a la estructura.



LA ACCION

Iniciamos ahora el estudio del elemento estructural que permite que la situación devenga hecho correcto, que sea extraída de la pura abstracción. Se tratará del nexos vivificador por el cual las distintas partes integrantes de la estructura dejan, en la práctica, de ser aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras, al generarse entre sí dramáticamente por intermedio de la acción, cobran cualidades inexistentes hasta el momento y debidas únicamente a su nuevo nivel: el de aparecer en sistema (o estructuradas).

Hablemos pues de la acción, física o escénica, o como quiera llamársela. La denominación de acción física había ya provocada insatisfacción en la época de este Stanislavski porque induce a desconsiderar los componentes psicológicos indispensables de su existencia. Si, de todos modos, el maestro ruso la adoptó fue porque quiso subrayar su carácter material y diferenciarla de los trabajos notoriamente psíquicos con los que se había manejado hasta entonces.



Es por la acción que lo pensado se convierte en real y por la que se abandona el terreno de los objetos resultantes de la praxis creadora, objetos en los que aparecen rasgos notoriamente humanos. La estructura dramática materializa objetivaciones propias del hombre.



De la acción surge ese objeto poli estructurado, complejo, el del teatro en acto, de la situación dramática temporal y espacialmente articulada, y que sirve luego al actor como criterio para definir y adoptar con mayor y mejor conocimiento, los pasos concretos a dar en la creación.

Cabe aquí recordar la tesis de Marx: "El problema de si puede atribuírsele al pensamiento humano una verdad objetiva, no es un problema teórico sino un problema práctico. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la terrenidad de su pensamiento. La disputa en torno a la realidad o irrealidad del pensamiento - aislado de la práctica- es un problema puramente escolástico".

Recordemos que la práctica a la que tiende el método de las acciones físicas no es la creación del objeto estético en sí



mismo. El método es una forma del análisis específico del actor y su producto es un criterio, un modelo para luego crear el objeto estético. En este paso puede desecharse enteramente lo obtenido en la investigación, pero ésta habrá servido de basamento negativo, al menos, de la ulterior creación.

¿La teoría entonces, estaría de más? Claro que no. Estamos abogando por una teoría de, para, con la práctica y tal postura se sustenta perfectamente con el método de las acciones físicas entendido fundamentalmente en el sentido ya entrevisto por su creador, de método de análisis.

Si el actor, munido de una correcta aproximación teórica a la acción física y a la estructura dramática, asume y desarrolla este modo del análisis concreto, ascenderá a un conocimiento mucho más complejo del objeto que busca e imagina, lo podrá analizar de un modo infinitamente más variado y rico en significaciones y al que no podría llegar de ninguna otra manera.

No hemos encontrado en las obras de K.S. Stanislavski que consultamos, ninguna definición de la acción, aunque de su lectura resulta evidente el rol protagónico y la utilización central que le otorga en sus sistemas, el maestro.

Fue Boris Zhabava, eminente discípulo de Vajtangov, quien puso a nuestra disposición el material teórico clave que contenía la definición necesaria.

EL SUJETO



¿Cuál es el sujeto real, presente, del arte teatral? Si es el actor: ¿cuál es su mundo escindido, contradictorio? ¿cuál su identidad y en qué nivel de existencia la ubicamos: en el psicológico, en el verbal, en el ideal, ¿en lo físico?

Hagamos una primera constatación: el actor, en el momento de comenzar su trabajo como tal, enfrenta un mundo no homogéneo: por una parte, pisa un escenario, ubicado en una calle y en una dirección de la ciudad que habita, su piso es de madera y resuena, y por la otra, de enfrenta, por ejemplo, con el castillo de Elsinore. No es sencillo para el actor, ese ser real con nombre, apellido y documento de identidad, resolver la alternativa: o bien pisa las tablas, se basa en su buena voz y

presencia y en la potencia de los versos de Shakespeare en busca de un buen efecto "teatral" (¿acaso no es eso "hacer" Hamlet?) o bien indaga en la conducta del príncipe renacentista ascendiendo a la torre en busca de su padre. Si se decide por este segundo camino, ¿dónde buscar la verdad de sus actos? ¿En la profundidad de su imaginación, en la perfección de un arte imitativo que copie los movimientos y las inflexiones de voz de ese ser imaginario, o en la creación de una conducta, en parte real y en parte convencional, que se apoye en una estructura dramática que va creando a su paso?



Las alternativas enumeradas podrán no ser aceptadas, como tales.

Alguien objetará: Elsinore no existe por lo tanto... Y nosotros podríamos responder: ¿y a qué viene entonces ese jubón anticuado, recientemente confeccionado? ¿A qué la espada y la escalera de la torre? Ellas sí existen. ¿Pero cómo!? Se trata de un grado de existencia inferior, distinta por lo menos. ¿Cuál?

El caos de alternativas posibles podría crecer, y en igual medida crecen los desconciertos técnicos del actor no preparado. Muchas de estas alternativas quedan descartadas con la adopción de alguna "poética" teatral especial, pero si lo que nos proponemos es la vivencia escénica, es decir, reproducir la conducta humana "en las condiciones de la escena" el problema sigue apareciendo como igualmente complicado.

Y enmarañemos un poco más las cosas: el sujeto de ese mundo escindido también se nos aparece como doble. El sujeto de la acción, ¿es el actor o el personaje?



El actor entra al escenario, pero sin decidirse aún por ser él mismo u otro.

El actor, en el teatro de la vivencia, es a la vez sujeto y objeto de su propio quehacer. Es simultáneamente el instrumento y el instrumentista. Debe controlar, ejecutar y a la vez "sonar". No le resulta accesible, posible, la contemplación objetiva de la obra realizada. No puede salirse de sí mismo y contemplarse desde otro ángulo y otro momento. No. Se halla sumergido en su propia creación y justamente de esta identificación depende la creación misma (de la vivencia).

En el teatro de la representación quizás los instrumentos del actor sean tan sólo su voz y su cuerpo, y el sujeto sea su personalidad psicológica que no puede confundirse con ellos. Lo mismo ocurre con el bailarín o el cantante. Pero, esto no es así para el actor que instrumenta el personaje con su propia vivencia, con sus propios estados de ánimo, sus concepciones, su cultura, su ideología, sus condicionamientos. Cuando asistimos al trabajo de un gran actor de la vivencia no podemos separar al instrumentista de su instrumento. Esta es su peculiaridad. Y la causa de tanto planteo metodológico confuso. Y la formulación de técnicas paradójales.

EL TEXTO

Para completar la descripción de los diversos elementos que integran la estructura y su funcionamiento, de modo necesariamente somero e incompleto, falta detenernos en el funcionamiento del texto dramático literario. De él ya dijimos que, en general, constituye el punto de partida del proceso todo, pero que no debe ser confundido con el objeto complejo y translingüístico que es la real base del desarrollo material del mismo. Veamos algunas reflexiones al respecto.



El texto dramático, como tal, visto como literatura, no tiene espacialidad real, es puro transcurrir y su sujeto, un sujeto ideal, mientras que el objeto teatral que perseguimos y llegará a ocupar el escenario posee en cambio, una clara existencia espaciotemporal que debe ser alcanzada mediante un trabajo que no puede excluir, de modo alguno, los comportamientos humanos. En este caso las acciones.

La lectura de un texto dramático genera pensamientos, ideas, imágenes mentales o en el mejor de los casos sonidos (palabras, frases) cuya capacidad para transformarse en hechos sobre el escenario resta comprobar. Esta parte del proceso, lo que va de lo

pensado al escenario, es la que por ser ignorada hace fracasar la mayor parte de las técnicas. La distancia que va desde la cabeza hasta la mano es mucho mayor de lo que imaginamos, o por lo menos, es un camino complejo de describir y de transitar.

El escenario del teatro leído es lógicamente, mi propio intelecto. ¿Cómo atravesar la distancia que lo separa de los actores de carne y hueso, de las tablas del escenario? ¿Pueden los actores traducir simplemente, por un procedimiento espontáneo y natural, lo pensado y leído, en actos escénicos? Ya hemos dicho que este trayecto es el abismo en el que han caído la mayor parte de las técnicas.

Es necesario descubrir, inventar, tornar concreto al sujeto (a los sujetos) del habla y las circunstancias de ese discurso en el mundo.



Si no se consigue esa repetibilidad de lo único, de lo concreto, lo que implica una sola relación estructurada entre la palabra, los sujetos (los personajes) y las circunstancias (las reales y las imaginarias que cobran realidad justamente en el hacer actoral), se cae en el teatro recitado, no en el interactuado. Ese antiguo modo de decir el teatro está fundamentalmente dirigido al espectador. El personaje parece vincularse más con él que con sus parten eres, y encontrará sus leyes técnicas más en la oratoria que en la actuación. De donde el antiguo "voce, voce e ancora voce" es una técnica referida a una moda, a una poética particular (la romántica) más que a una técnica objetiva de la actuación. Como vemos, el texto teatral nos plantea una cierta interacción verbal -y no sólo verbal por supuesto- entre los personajes. Algunos autores tratan de precisar la situación mediante indicaciones, siempre sumarias en exceso o detalladas en demasía. ¿Pero es que acaso puede comprenderse una situación de comunicación verbal sin tener en cuenta los elementos extra verbales que intervienen en ella dándole su real sentido? Ninguna comunicación verbal puede ser plenamente comprendida fuera de la situación



concreta en que se produce ya que está vinculada con otros tipos de comunicación gestual, social, vestimentaria, espacial o proxenética, etc., cuyo encadenamiento hace substancialmente a sus contenidos.

PROYECTO TEATRAL DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA

EI TEATRO DE AULA

Es una estrategia pedagógica, lúdica, motivadora, transversal y multidisciplinar, que parte de la inmersión de un aula completa en un proyecto dramático. Diseñado principalmente para alumnos de Tercer Ciclo de Primaria y Educación Secundaria Obligatoria, pretende, no solamente potenciar cualidades específicas tradicionales, como pueden ser la expresión corporal, la memoria, el sentido espacial o la sensibilidad artística, cuanto aglutinar al colectivo de alumnos alrededor de una empresa que pertenece a todos y a cada uno. No es solamente un área transversal, sino el eje vertebral que va a configurar todas las actividades del tiempo que le queramos dedicar (ciclo, curso, trimestre...); la urdimbre alrededor de la cual se tramará la vida escolar fuera y dentro del aula; la transgresión consciente y voluntaria del tratamiento de las áreas de trabajo, de por sí duras, para convertirlas en accesibles y entrañables. En el Teatro del Aula todos los participantes han de ser protagonistas y autores porque es flexible y elástico y se valoran todas las opiniones.



Este Teatro de Aula no está programado tanto para realizar un estreno teatral espectacular, cuanto para ser vivido y asimilado durante el proceso de preparación. Su meta es el camino a recorrer. No es una representación escénica - que puede, incluso, no llegar- sino el proceso que la ha generado.

OBJETIVOS DEL TEATRO DE AULA

Objetivos generales:

1. Elevar la autoestima y la autoconfianza en los alumnos.
2. Crear en el aula un marco de convivencia agradable entre los compañeros y entre éstos y el profesor.
3. Fomentar hábitos de conducta que potencien la socialización, tolerancia y cooperación entre compañeros.
4. Hacer sentir a los escolares la necesidad de someterse a una disciplina necesaria en todo grupo.
5. Sembrar inquietudes intelectuales para que los alumnos disfruten del estudio y de la investigación.
6. Sensibilizar a las familias acerca del proceso educativo de sus hijos.



Objetivos específicos:

Conseguir que el alumnado aprenda a:

- ✓ Conocer su propia voz y utilizar la palabra como el más noble medio de expresión.
- ✓ Encontrar en su cuerpo (manos, voz, gesto, mirada, movimientos) recursos comunicativos y disfrutar de ellos.
- ✓ Potenciar la lectura y corregir defectos de dicción.
- ✓ Asimilar los problemas de los demás al tener que asumir los de sus personajes, lo mismo que su manera de hablar y sentir según su época y condición.
- ✓ Poder transportarse con la imaginación, a otros momentos históricos.
- ✓ Analizar los personajes y las situaciones representadas.
- ✓ Realizar una crítica del hecho dramatizado.
- ✓ Saber colaborar en la preparación de vestuario, decorados, manipulación de aparatos (magnetófono, luces...), etc.
- ✓ Comportarse debidamente en un espectáculo.



- ✓ Conocer los recursos de grabación en vídeo como resumen e inmortalización de una tarea artística efímera.

Deliberadamente ninguno de estos objetivos está relacionado con la perfección de un estreno teatral, que incluso puede no llegar, aunque sea lo que esperen los alumnos. Puede ser su meta, pero no nuestra meta. Ellos no son actores ni actrices y, posiblemente, no lo serán nunca. Si luchamos por conseguir una correcta vocalización o la asunción de su personaje es porque consideramos que son objetivos del curso la expresión oral o la empatía para comprender a otro. Gracias al Teatro de Aula lo van a conseguir.

METODOLOGÍA

Potenciar la responsabilidad, adjudicando cometidos dentro del equipo, para que todos los participantes en la experiencia se sientan necesarios, como puede ser encender el magnetofón o encargarse de controlar el vestuario o, simplemente, pedir en dirección la llave del Salón de Actos, hace sentirse a los alumnos elementos imprescindibles. Lo mismo que les va a motivar el que el director tenga en cuenta su observación acerca del texto y la puesta en escena o, mucho más aún, si les consulta ante sus dudas.

Desde el matón guaperas a la vampiresa y desde la empollona hasta la cobardica y el torpe, todos los alumnos tienen, desde el comienzo de la escolaridad, adjudicado un rol tácito; la mayoría de las veces asumido por ellos, por sus compañeros, los profesores y las familias («... es que mi niño es muy bruto, ¿sabe?»). El Teatro de Aula quiere romper esquemas. Cada niño es un pozo de sorpresas que hay que descubrir. Nosotros le vamos a ayudar adjudicándole un papel inversamente proporcional al rol que desarrolla. De esta manera vamos a convertir en princesa a la niña pecosa y mofletuda; en mendigo, al hijo del empresario que se chulea luciendo zapatillas de marca; en duquesa, a la cojita; en rey, al gitano. Al empollón, que solo se expresa con frases copiadas de los textos, le adjudicaremos un papel flexible, con el que tenga necesidad de improvisar; al tartamudo, un verso; a la coqueta, la sirvienta vieja y gruñona... Y, a ese alumno que nos amarga la vida, con el que no hacemos carrera, con el que hemos fracasado siempre a pesar de utilizar las técnicas pedagógicas más sofisticadas, alumno inadaptado, peleón, agresivo, incordiante... pero inteligente y sagaz cuando le interesa... le daremos un papel de responsabilidad, para que sea capaz de salir del agujero y cambiar el rumbo de su vida.



TEMPORALIZACIÓN

Aunque el Teatro de Aula figure en el Proyecto de Curso vamos a tener dificultades para encontrarle una ubicación dentro del horario escolar. Si es el tutor quien lo organiza, puede ir quitando minutillos de aquí y de allá, incluido el recreo, para dedicarle todos los días un ratito. Pero el Teatro es una actividad literaria. Nuestro momento está en la clase de Lenguaje, dedicándole unos minutos diarios. Las primeras sesiones, que se realizan en el aula, con los alumnos sentados en su sitio, son las que van a profundizar en el aspecto hablado de la representación. Una vez iniciados los ensayos, se van a encargar los mismos chicos de pedir permiso para ensayar durante el recreo; y hay que dejarles, sino a todos juntos, al menos al grupito que conforma una determinada escena.

También el Teatro es una actividad artística, por lo que debemos adecuar nuestra programación de Expresión Plástica o Musical o, incluso, Educación Física, en función de la actividad dramática en la que nos hemos embarcado. Ello no implica alterar el programa, sino los motivos que vamos a trabajar.

A pesar de que le tendremos que robar su tiempo a las manualizaciones tradicionales, que tanto gustan a padres y alumnado, vamos a conseguir un proceso de simbiosis entre la Plástica y el Teatro por el que ambas materias se van a enriquecer mutuamente. No solamente le va a prestar la Plástica sus pinceles al Teatro para pintar decorados, preparar los programas del festejo, dibujar figurines, decorar con guirnaldas de papel o maquillar a los actores; también el Teatro le va a proporcionar a la Plástica temas para historietas de comics, paisajes sugerentes, objetos para modelar en arcilla o papel maché o un mural de quince metros en el que contemos nuestro cuento.



EVALUACIÓN

Puede parecer que la evaluación de una experiencia teatral haya que realizarla después del estreno. Pues no. El estreno es la zanahoria que hemos colocado delante de nuestros alumnos para encandilarlos. Además, el estreno de cualquier grupo de niños siempre es magnífico, sobre todo si son «nuestros niños», por lo que no sería objetivo. No hay relación entre el éxito de una representación teatral y el proceso educativo que ella haya generado y, aunque parezca paradójico, éste no es óbice para el triunfo en el escenario.

Nuestro proyecto educativo es una estrategia pedagógica para mejorar la calidad de la enseñanza y como tal hay que evaluarlo. Esta mejora debe incidir en todos los aspectos escolares, desde el rendimiento en el estudio hasta el comportamiento; por lo tanto, debemos evaluar todos los aspectos pedagógicos acostumbrados en nuestro centro y comparar la evolución percibida con esta estrategia y otras utilizadas anteriormente.

Podemos incorporar a la Memoria del curso los pasos seguidos, y toda la evolución de la experiencia con las reflexiones pertinentes acerca de nuestros fallos y aciertos, incorporando propuestas para sucesivas ediciones y toda clase de observaciones a las que hayamos llegado. Pero son tan sutiles los objetivos del Teatro de Aula que, posiblemente, aunque queramos se nos van a escapar. ¿Cómo vamos a contar en una memoria que hemos conseguido que Ruth, que antes solo emitía gruñidos, sonría cuando le preguntamos?, ¿que la madre de Ángel, el niño tartamudo, lloró al oírle exponer una parrafada de un tirón?, ¿qué Noelia, tan fea ella, es ahora aceptada por sus compañeros, después de haberse sentido protagonista?

Y ¿cómo vamos a contar que tuvimos miedo de no hacernos con el curso de rebotados y ahora somos todos colegas?, ¿qué puede salir de clase un momento el profesor sin que se alboroten como acostumbraban? ¿Y, sobre todo, que hemos sido capaces de romper nuestros propios moldes, que ahora somos mucho más tolerantes, que hemos aumentado nuestra autoestima y trabajado con un entusiasmo desconocido por nosotros mismos, que hemos conseguido un equipo multidisciplinar con los compañeros realmente eficaz?... Esto lo dejaremos para el currículum oculto, personal e íntimo de cada uno.



PRODUCCIONES Y PRESENTACIONES

PRODUCTOR DEL TEATRO

Productor de teatro o productor teatral (en inglés «theatre producer», y en algunos contextos «production manager (theatre)») es la persona responsable, en última instancia, de la supervisión de todos los aspectos del montaje de una producción teatral. El productor independiente suele ser el autor o quien busca el guion, para luego iniciar todo el proceso del montaje de la obra. El productor contrata al director, y luego comienza el objetivo principal que consiste en equilibrar y coordinar las actividades y los aspectos financieros de montar el espectáculo en el servicio de la realización creativa la visión del dramaturgo (y del productor). Este punto puede o no incluir al reparto de actores, pero a menudo se incluyen pide la aprobación de éste.

El productor puede ser el responsable de la obtención de los fondos para la producción, ya sea a través de su propia empresa o mediante la inclusión de inversores en la producción a través de un acuerdo limitado de asociación, dónde el productor se convierte en el Socio Mayoritario con responsabilidad ilimitada. Es el responsable de todo, revisa los contratos con los actores, establece el precio de las boleterías, recauda el dinero, establece el precio de las entradas.

El productor tiene la opción de negociar con el dramaturgo los derechos de cine y televisión, si la producción acrecienta su valor, y si se ha incluido el



acuerdo de regalías. Luego viene el tiempo para trabajar con los agentes teatrales, negociar con los sindicatos, encontrar el resto del personal, asegurar el teatro de operaciones y la sala de ensayo, y la responsabilidad de obtener la compensación para trabajadores, los seguros, los bonos y después con los sindicatos.

PRESENTACIÓN



Los textos teatrales son escritos para ser representados. Esta afirmación le confiere al género teatral unas características que lo diferencian del resto de géneros literarios, puesto que la representación teatral ha de incorporar elementos que están fuera del ámbito de lo literario y que pretenden recrear el juego de ficción-realidad que se da durante la representación. En una representación teatral se juega con dos textos: el texto dramático, escrito por el autor teatral, y el texto del espectáculo que es creado (quizá no escrito) por el director de escena en colaboración con todos los componentes de una representación: actores, escenógrafos, músicos, iluminadores... Ante una puesta en escena el director deberá ir completando todos aquellos aspectos que no aparecen en el texto dramático, pero que son importantes para el efecto artístico que quiere

generar ante el público. Elementos que se incorporan en escena pueden ser: la música, los trajes, los objetos que aparecen en el escenario, los muebles del decorado, el telón de fondo, los colores... En algunos casos los autores de los textos dramáticos indican cómo han de ser estos elementos, para ello utiliza las acotaciones, pero en la mayoría de casos el autor da una indicación mínima o nula y es el autor de la puesta en escena quien tiene que decidir este tipo de cosas. Esto es lo que nos lleva a considerar el espectáculo una manifestación artística totalmente diferente de la escritura del texto dramático. Este texto será una parte más (eso sí, muy importante) de la representación.

Estas reflexiones nos conducen a tener en cuenta los aspectos audiovisuales que se desprenden de un texto teatral y, cuando asistimos a una representación, hemos de ver cómo el autor de la puesta en escena ha manejado estos códigos audiovisuales puesto que, con sus elecciones, puede incorporar significados que son complementarios o completamente distintos a los que aparecen en el texto dramático. Por ejemplo, utilizar música clásica o música rock en una representación de un texto dramático de Calderón de la Barca (siglo XVII) nos dará significados y nos causará efectos totalmente diferentes.

Una presentación en las Artes escénicas, generalmente comprende un evento en el que un artista o grupo de artistas se comportan de una manera particular para otro grupo de personas, llamado audiencia. El canto coral y el ballet son algunos ejemplos. Por lo general, los artistas participan en ensayos para su preparación. Después de una actuación los miembros del público a menudo aplauden y a veces ocurre una medición de desempeño, proceso mediante el cual se recolecta, analiza y reporta información sobre la actuación de un individuo, grupo, organización, sistema o componente. Las maneras de expresar la apreciación de la audiencia pueden variar de acuerdo con la cultura. Los artistas chinos, por ejemplo, aplaudirán al final de la presentación; estos aplausos simbolizan un "gracias" para la audiencia. En Japón, las presentaciones artísticas folklóricas, normalmente atraen a individuos que toman fotografías, a veces levantándose a la altura del escenario y a pulgadas de distancia de los rostros de los artistas.



A veces la línea divisora entre artistas y audiencia puede volverse borrosa, como en el ejemplo de "teatro participativo", donde algunos miembros de la audiencia son involucrados en la producción. Las presentaciones teatrales, pueden tener lugar diariamente o en algún otro intervalo de tiempo definido, así como en espacios designados (como teatros o salas de concierto), o en un lugar convencional, como alguna estación de metro, en la calle, o en la casa de alguna persona.