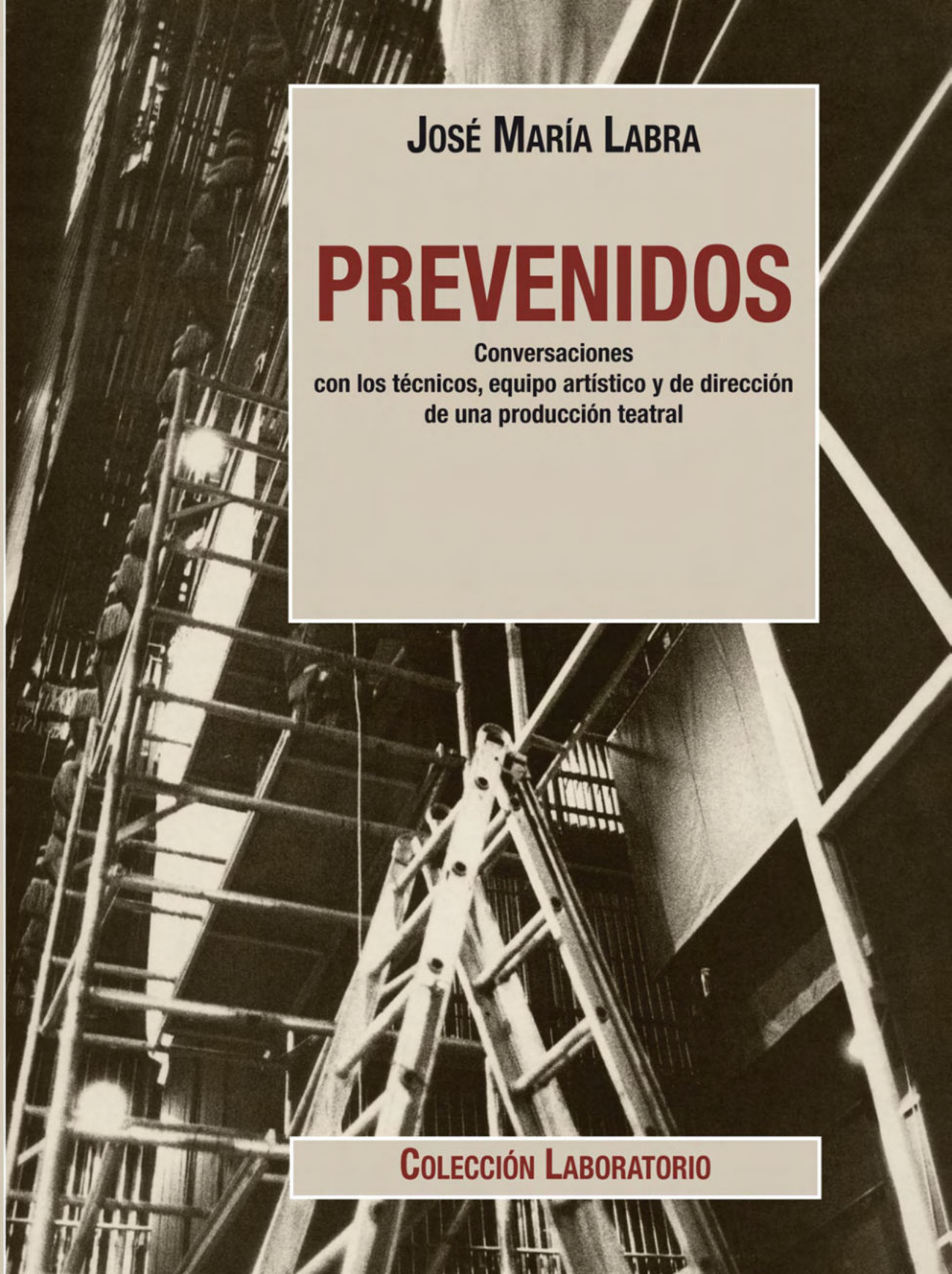


José María Labra

PREVENIDOS

Conversaciones
con los técnicos, equipo artístico y de dirección
de una producción teatral

Colección Laboratorio

JOSÉ MARÍA LABRA
ha realizado su trabajo como regidor desde 1986 en el Centro Dramático Nacional, donde ha participado en más de 150 títulos bajo las direcciones de Lluís Pasqual, José Carlos Plaza, Isabel Navarro, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Gerardo Vera y Ernesto Caballero. A su extensa experiencia en el CDN hay que añadir sus muchos trabajos anteriores en la empresa privada y su participación en un importante número de espectáculos de todo tipo desde 1973, entre ellos los primeros grandes musicales que se hicieron en nuestro país. Desde 1993 ha impartido clases en el Centro de Tecnología del Espectáculo, en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) y en la Comunidad de Madrid, desde donde ha contribuido a la formación de muchos de los regidores que hoy en día realizan su trabajo por los mejores teatros de España.

PREVENIDOS

José María Labra en un palco del Teatro María Guerrero, 1989. (Foto: Ros Ribas).

José María Labra

PREVENIDOS

**Conversaciones
con los técnicos, equipo artístico y de dirección
de una producción teatral**

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

COLECCIÓN LABORATORIO

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
Dirección
Ernesto Caballero

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Primera edición: diciembre de 2014

© José María Labra

© *De la presente edición:*
Centro Dramático Nacional
Tamayo y Baus, 4
28004 Madrid

Coordinación editorial:
Departamento de Prensa y Publicaciones

Diseño, maquetación y preimpresión:
Vicente Alberto Serrano

Foto de cubierta:
Ros Ribas (Estructuras del escenario del Teatro María Guerrero, 1989)

ISBN: 978-84-9041-119-3

NIPO: 035-14-052-7

Depósito Legal: M-31692-2014

Imprime: Advantia, Comunicación Gráfica, SA

Índice

Introducción 11

Prevenidos 17

Primera parte 19

Acto I: Aspectos fundamentales y cualidades de los técnicos de cada una de las secciones que forman parte de la plantilla de un teatro 19
- Escena 1: Regiduría 19
- Escena 2: Maquinaria 36
- Escena 3: Electricidad 40
- Escena 4: Utilería 43
- Escena 5: Sastrería 52
- Escena 6: Audiovisuales 57
- Escena 7: Peluquería 62
- Escena 8: Maquillaje 65
- Escena 9: El apuntador 70

Acto II: Producción y dirección técnica 77
- Escena 1: Producción 77
- Escena 2: Dirección técnica 86

Acto III: El ayudante de dirección y los diseñadores artísticos (preparación de la obra teatral) 93

Segunda parte 123

Acto IV: Los ensayos y el montaje 123
Escena 1: Trabajo previo a los ensayos 123
Escena 2: Los primeros ensayos 130
Escena 3: El montaje 150
Escena 4: Los ensayos avanzados 153
Escena 5: Los ensayos finales 173

Acto V: Desarrollo de las representaciones 177
Escena 1: El estreno 177
Escena 2: La representación 180
Escena 3: Las representaciones en gira 192

Acto VI: Teatro público/teatro privado 197

Acto VII: Homenaje al actor. Agradecimiento al público 203

AGRADECIMIENTOS

A Ainhoa, Natalia, Luis, María José, Enrique, Juan Antonio, Rocío, Belén, Carlis, Félix, Sònia, Fernando, Javier, Víctor, Laura, Juan, Pedro, Sandra, Álvaro y Vanessa: gracias por vuestra desinteresada colaboración.

A Ernesto Caballero, por hacer posible este libro.

A Conchita, Aida, José, Laura, Rocío, José María, Susana y Adela, mi familia.

Y a mi madre, esté donde esté, orgullosa se sentirá de ver este libro publicado.

Introducción

Ernesto Caballero, actual director del Centro Dramático Nacional, me propuso escribir un libro sobre el trabajo que realizan los técnicos de teatro, supongo que se dirigió a mí, entre otras cosas, porque como regidor de escena soy la persona que más contacto tiene con ellos y el único que se relaciona con todas las secciones técnicas.

Cuando me lo propuso no lo dudé, enseguida le dije sí y me puse manos a la obra; no era una osadía por mi parte, ya que, aunque no soy escritor, tengo la experiencia de haber escrito un libro dedicado exclusivamente a la profesión de la regiduría. Tardé en encontrar la fórmula para estructurar el libro, después de muchos días decidí estructurarlo de un modo muy teatral, como si de un libreto de teatro se tratara, con sus actos, escenas, personajes, etcétera. Pero ¿quiénes podían ser estos personajes? Me decanté por técnicos especializados de cada una de las secciones técnicas que forman parte de la plantilla de un teatro público, todos ellos compañeros míos; estudié minuciosamente quiénes podían ser, decidí que fueran jefes de sección, más experimentados, ya que al ser jefes también fueron oficiales y esa experiencia me parece fundamental; también miré que fuera gente con ideas y formas de hacer actuales; busqué también la paridad, más o menos un mismo número de hombres que de mujeres, me puse en contacto con los elegidos y, tras explicarles que iba a escribir un libro, de qué trataba y la forma de estructurarlo, y tras preguntarles si podía contar con ellos, no tardaron nada en decirme que sí, que de acuerdo; solamente les pedí que me escribieran un par de folios sobre los aspectos fundamentales de sus respectivas profesiones y sobre el trabajo que normalmente realizan a lo largo de una producción teatral (primeros ensayos, ensayos avanzados y representaciones, ya sean en la

plaza de estreno o en cualquier plaza en gira), para después incluir sus palabras y ampliar esa información que me daban; de esos folios y de mi conocimiento sobre su trabajo surgirían preguntas y respuestas que ayudarían a la estructura final de este libro.

Cuando se empieza a escribir un libro enseguida se piensa en cuál puede ser el título: casi de inmediato surgió *Prevenidos*, todo un hallazgo, creo, que debo a Ainhoa Amestoy, compañera de trabajo que colaboró conmigo en la primera fase de preparación del libro. También había que buscar un subtítulo, ya que *Prevenidos* no aclaraba mucho de qué iba a tratar el libro. Costó más que el título: los tres que se ocurrieron fueron *Técnica teatral*, pero no me pareció adecuado, podía confundirse con la técnica que practican los actores para aprender y mejorar; *Manual de técnica teatral* y *Manual de técnica escénica* tampoco me convencieron, pues este libro no se puede calificar como un manual para los técnicos, o tal vez sí, pero vista la estructura me decanté finalmente por *Conversaciones con los técnicos*.

¿Por qué *Prevenidos*? Quizás porque es la palabra que más se repite a lo largo del día en un teatro, siempre que ese día haya una representación de una obra teatral o de cualquier otro tipo de espectáculo. Cada vez que el regidor se pone en contacto con alguno de los técnicos para comunicarles que se preparen para hacer algo, su contestación inmediata es «Prevenido» o «Prevenidos». Imaginad, a lo largo de una representación, la de veces que se pueden decir estas palabras: si la función es complicada, muchísimas veces.

Aunque este libro se concibió con la idea de dar a conocer el trabajo de los técnicos sobre la marcha, se me ocurrió ampliar esa información y dar a conocer el trabajo que se realiza antes de que los técnicos empiecen a actuar, trabajo poco conocido: yo llevo más de treinta años en el Centro Dramático Nacional y más de cuarenta como profesional de la regiduría y lo desconozco en gran medida. Me puse en contacto con quienes me podían dar esta información... y quiénes mejor que el director de Producción del CDN, Fernando Delgado, y el director técnico del Teatro María Guerrero, Javier Ruiz de Alegría, respectivamente. Igualmente, ningún problema, dispuestos a participar. Por último, para ampliar la información me puse en contacto con un buen ayudante de dirección artística y también director, Víctor Velasco, para que me aportase información sobre cómo se prepara la dirección de una obra teatral y lo que se hace en los

primeros ensayos, antes de la incorporación del técnico: todo facilidades por su parte.

Con estas nuevas incorporaciones en la estructura del libro el título principal me seguía valiendo, pero el subtítulo... nada ya me surgirá –pensé– y mejor no haber perdido el tiempo pensando en ese subtítulo, porque de inmediato quise contar con más gente y me dije: «me falta un diseñador artístico, bueno, mejor dos»… y de inmediato me lancé a por ellos. Juan Gómez-Cornejo fue uno de los elegidos, amigo, grandísimo iluminador y Premio Nacional de Teatro 2011, todo un lujo contar con él; Laura Ordás fue la otra elegida, todo un hallazgo, sobre todo por su amplísima cultura teatral, principalmente en cuanto a la escenografía, la utilería y el vestuario se refiere. De nuevo, por parte de ambos, un sí inmediato, pero no se quedó ahí la cosa. Juan me dijo: «¿por qué no te pones en contacto con más gente, con más diseñadores? Creo que podrías incluir también la videoescena, disciplina en pleno crecimiento y muy utilizada actualmente, además tú conoces a mucha gente que estoy seguro que querrán colaborar contigo si te pones en contacto con ellos». La idea, claro, me pareció estupenda, pero me dije: «no voy a acabar nunca el libro si sigo incorporando gente; bueno, adelante...» y me puse en contacto con Pedro Moreno, uno de los grandes del diseño de vestuario español; con Álvaro Luna, el más importante en el campo de la videoescena, y con mi amiga y excompañera Sandra Vicente, sin duda el futuro del diseño de sonido, por su entrega y profesionalidad. Por supuesto la respuesta inmediata de Pedro, Álvaro y Sandra fue: «sí, lo que necesites», «lo que quieras», «me pongo con ello de inmediato». En fin, me sentí muy querido y halagado con sus respuestas.

¿Me falta alguien?, me pregunté. Sí, claro, me faltaba un actor o una actriz, el elemento quizás más importante para mí de una producción teatral; alguien que reuniese las condiciones que yo necesitaba, no quería alguien conocido a quien no le faltase trabajo, quería alguien que fuese un ejemplo de lucha por conseguir algo en el dificilísimo mundo de la interpretación. Encontré de inmediato a ese alguien, la actriz Vanessa Vega, con la misma pregunta, si quería colaborar, y su respuesta: «encantada, ¿pero estás seguro de que quieres que sea yo, que no soy nadie en este mundillo?»; «claro que eres alguien y eres la persona adecuada para lo que quiero hacer», le respondí. Bueno, ¡ahora sí, estamos todos! Algunos pensarán ¿y por qué no un director artístico? Lo pensé, pero con Víctor me

bastaba: viendo toda la información que sobre el director me daba el gran grupo de colaboradores artísticos, ya tenía suficiente.

Y a volver a pensar en el título, fue mucho más sencillo, me valió el primero que había tomado fuerza: *Prevenidos (Conversaciones con los técnicos)*, pero ampliado a *Prevenidos (Conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral)*. Bien, lo tenía y me gustaba.

Para terminar esta introducción, quiero decir que el objetivo de este libro es dar a conocer el trabajo que realizan prácticamente todos los miembros que forman parte de una producción teatral como producción, dirección técnica, ayudante de dirección, diseñadores artísticos, técnicos...

Se va a tomar como referencia un teatro público, teatro dependiente del Ministerio de Educación y Cultura y que forma parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), teatros como el María Guerrero o el Valle-Inclán, sedes del Centro Dramático Nacional (CDN); también se podía haber tomado como referencia la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) o el Teatro de la Zarzuela, con funcionamiento similar al CDN y parecido organigrama, todos estos organismos se rigen por el Convenio Único de la Administración, convenio que no me parece en absoluto válido para el trabajo que se realiza en el mundo del espectáculo.

Para ampliar la información se hará referencia también al teatro privado en alguno de los actos que forman parte de la estructura de este libro, y por último, he de decir que otros organismos dependientes del INAEM son el Ballet Nacional, la Compañía Nacional de Danza, la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta y Coro Nacionales de España, el Auditorio Nacional de Música, el Centro de Documentación Teatral, el Centro de Documentación de Música y Danza, el Museo Nacional del Teatro y el Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE). Quiero destacar a éste último por lo que tiene que ver con este libro, dedicado a la formación de técnicos de todas las secciones que forman parte de un teatro… excepto la Regiduría, algo que no se entiende muy bien, que yo no entiendo en absoluto.

Prevenidos

Primera parte

Reparto *(por orden de intervención)*

El autor: José María Labra
La regidora: Natalia Castro
El regidor: Luis Sánchez
La regidora musical: María José Hernández
El maquinista: Enrique Martínez
El eléctrico: Juan Antonio Mejías
La utilera: Rocío Barreto
La sastra: Belén Monroy
El sonidista: Carlis Flores
El peluquero: Félix Domingo
La maquilladora: Sònia Bosch
El director de producción: Fernando Delgado
El director técnico: Javier Ruiz de Alegría
El ayudante de dirección: Víctor Velasco
La diseñadora de escenografía: Laura Ordás
El diseñador de iluminación: Juan Gómez-Cornejo
El diseñador de vestuario: Pedro Moreno
La diseñadora de sonido: Sandra Vicente
El videoescenista: Álvaro Luna
La actriz: Vanessa Vega

PRIMERA PARTE

ACTO I

ASPECTOS FUNDAMENTALES Y CUALIDADES DE LOS TÉCNICOS DE CADA UNA DE LAS SECCIONES QUE FORMAN PARTE DE LA PLANTILLA DE UN TEATRO

EL AUTOR.– Van a ir apareciendo poco a poco, uno a uno, los representantes de las secciones técnicas de un teatro. En las palabras de cada uno de ellos, en las mías y en las respuestas a las preguntas que me surjan se destacarán prioritariamente los aspectos fundamentales de los técnicos de cada una de dichas secciones y las cualidades a destacar en cada uno de ellos, detallando también las del jefe de la sección.

ESCENA 1: REGIDURÍA

LA REGIDORA.– El regidor es el responsable técnico de cualquier obra teatral en cuanto que será el encargado de coordinar a los técnicos y darles los avisos tanto en ensayos como en representaciones para que ejecuten la parte técnica de dicha obra teatral, parte técnica marcada por el director artístico y a veces por los diseñadores artísticos, siempre con el visto bueno del director. También será responsable artístico en cuanto que tendrá que estar pendiente de los actores y de las actrices y cuidar para que estén siempre preparados para sus entradas a escena y por supuesto para que entren en el momento y el sitio marcado por el director. Si tienen que entrar con algunos objetos de utilería o accesorios de vestuario fundamentales para el desarrollo de la representación se vigilará que los lleven.

El regidor.– En otros tipos de espectáculos teatrales, por ejemplo en los musicales, habrá que estar pendientes también de los cantantes solistas, coro, *ballet*, orquesta... en danza, de los bailarines, músicos si los hubiera...

El autor.– ¿Qué cualidades debe tener un regidor?

El regidor.– Muchas y muy importantes, creo, yo destacaría capacidad organizativa y de concentración, responsabilidad, seguridad y tranquilidad, o al menos transmitirla, dichas cualidades le ayudarán considerablemente a desarrollar su trabajo.

La regidora.– Yo añadiría que en ciertos casos y ante ciertas situaciones el regidor deberá tener capacidad y cierta rapidez para la improvisación, creatividad, sensibilidad y mucha psicología, debe ser autoritario para poder mantener el orden y la disciplina en el escenario; algo a destacar sería saber sacar el máximo partido de cada uno de los técnicos, el regidor los conoce muy bien a todos y esto es primordial para conseguirlo.

El regidor.– Además deberá tener, y esto lo considero muy importante, unos conocimientos mínimos técnicos de cada una de las secciones, sobre todo de las que desarrollan la mayor parte de su trabajo en el escenario y en las cabinas, digamos por ejemplo que el regidor no tiene por qué saber cómo funciona o se maneja una mesa de iluminación pero sí las posibilidades que tiene.

El autor.– En la sección de Regiduría no hay jefes de sección, todos por naturaleza lo sois. ¿Eso es bueno o malo? ¿No surge la famosa frase: «demasiados gallos en un mismo corral»? ¿Cómo se organiza eso?

La regidora.– No es ni bueno ni malo y se organiza primordialmente llevándose bien, dialogando mucho y actuando con absoluta normalidad, yo me dejo de alguna manera organizar por el más veterano del grupo, que actitudes y experiencia tiene para ello y muy bien todo.

El regidor.– Totalmente de acuerdo.

El autor.– Los regidores son importantes dentro del organigrama de un teatro, sois jefes pero también tendréis gente por encima de vosotros de quien dependáis, ¿quien, por decirlo de alguna manera, os manda?

La regidora.– Estaremos a las órdenes del director artístico durante el montaje y los ensayos de la función y del director técnico siempre, durante ese periodo al que he hecho mención y fuera de las horas de la representación pero a lo largo de esas horas el regidor será la máxima autoridad del escenario.

El autor.– ¿Sólo sois máxima autoridad del escenario durante la representación?

La regidora.– Pues la verdad es que no es algo que me preocupe mucho ni que tenga muy claro.

El autor.– Os voy a hacer una serie de comentarios sobre esto último que hemos hablado y sobre otras cosas. Una minoría de técnicos –minoría, eh, cada vez menos–, dicen y piensan lo siguiente: los regidores sólo son la máxima autoridad del escenario durante las representaciones, como has comentado *(a la Regidora)*, pero el convenio por el que os regís dice que sois esa autoridad y no especifica horarios, con lo cual yo os considero los jefes de escenario desde que empieza hasta que acaba el día, si acaso el director técnico podría estar por encima de vosotros, vamos de hecho creo que lo está. Añado a título de información que el similar al regidor español es el *stage manager* en Estados Unidos e Inglaterra, el *direttore di scena* en Italia y el *regisseur de scène* en Francia, países donde no existe duda sobre la jefatura total y absoluta del escenario por parte de los que ocupan esos puestos. *(Breve pausa)* También –y cambiando de tema– algunos dicen que el regidor no es un técnico, que no monta, que no desmonta, incluso que cómo va a ser un técnico alguien que no se mancha las manos, sí, esas cosas se dicen y otras de este tipo, posiblemente quienes piensan así es porque nunca han trabajado en la empresa

privada, donde los regidores sí hacen labores de montaje y desmontaje, incluso otras como carga y descarga y al final lavarse las manos es algo inevitable *(breve pausa)*, pero –¡fijaros!– nunca les oigo decir que sois los que más horas dedicáis al servicio de los ensayos y representaciones, siempre en vuestro lugar de trabajo, en vuestro rinconcito, sin abandonarlo. Salvo en raras excepciones, y esto es un comentario mío, no sé cómo, cuando se entró en el Convenio Único, quienes discutieran o negociaran esa entrada no reconocieron vuestra enorme responsabilidad y fuisteis incorporados en el mismo grupo que cualquier oficial técnico, bueno, con un plus mínimo de jefatura pero con otro plus menos remunerado que los citados oficiales. Regiduría perdió bastante poder adquisitivo en dicha negociación, a lo mejor por no «mancharos» lo suficiente al trabajar. ¿Se entiende esto? ¿No? Pues es así. ¿Qué opináis de todo lo que os he comentado?

LA REGIDORA.– A mí, la verdad, esto de quién manda o deja de mandar me da exactamente igual, lo importante es que todos nos llevemos bien, que seamos buenos compañeros, todos tenemos el mismo camino que recorrer y, terminado ese recorrido, lo importante es que lo que haya que sacar adelante se saque, eso sí, con la participación de todos, con trabajo en equipo.

EL REGIDOR.– Respecto a lo segundo, difícilmente alguien que ejerce la labor de jefe de los técnicos en ensayos y representaciones puede no ser considerado como un técnico más, pero te contesto como mi compañera, me da igual, yo me considero un técnico, y como tú dices, que echen un vistazo a la empresa privada.

LA REGIDORA.– Y respecto a lo de incorporarnos en el mismo grupo que cualquier oficial, no me parece del todo mal, pero no me parece nada bien que no tengamos una compensación económica, principalmente por lo que tú has dicho, la responsabilidad que tenemos y las horas de dedicación, tanto en el teatro como incluso en nuestra casa cuando llegamos a ella después de trabajar, de esto ya te comentaré algo más adelante.

El autor.– Bien, lo dejamos para más adelante, por último, respecto a esas cosas que se dicen, que oyes y a las que no das crédito, no hace mucho escuché a alguien que ocupa un cargo importante dentro del organigrama de un teatro público y cercano al mundo de los técnicos, decir que el regidor no lo es, que es una especie de intermediario entre la empresa y no sé quién dijo, porque creo recordar que se quedó sin palabras y además dejé de escucharle cuando pronuncio la palabra «empresa»… ¿Qué os parece?

La regidora y El regidor.– *(Al unísono)* Sin comentarios...

El autor.– Sí, efectivamente, no merece más comentarios, o sí, pero vamos a dejarlo ahí. Aunque me pregunto quién es para este señor «la empresa»: ¿el jefe de personal, algún alto cargo del INAEM, el propio ministro? Que yo sepa no intermediáis entre ellos y nadie, también puede pensar que la empresa es el Ministerio en sí, como edificio, pero tampoco creo que vayáis mucho por allí y menos a intermediar.

La regidora.– Pues no.

El autor.– Y si se trata de definir al regidor incluyendo la palabra intermediario, podemos decir que lo es entre los diferentes equipos que ponen en escena una obra teatral o cualquier otro tipo de espectáculo. ¿Queréis añadir algo con respecto a lo último que he comentado?

La regidora.– ¡Mira! Me gusta el teatro, me gusta mi profesión y además disfruto con mi trabajo, eso es lo más importante para mí, lo de quién manda o deja de mandar, si somos técnicos o no lo somos, me parece... me parece que no merece más comentarios.

El autor.– Pienso lo mismo, pero ya que tengo la oportunidad a través de este libro de aclarar ciertas pequeñas y grandes confusiones que hay no sólo sobre vuestra sección sino sobre todas, pues lo hago.

La regidora.– Y haces muy bien, además creo que de alguna manera estás tratando de ensalzar a los regidores y te lo agradecemos.

STOP LABORATORIO ... hereje.
→ BAJAR CAMA al SUELO

LABORATORIO (6... 8 al colocar SECRETER + SILLA)* } Pues sí
MEM. 16.5

MEM. 17: Aparece cama.

FUERA CAÑON: ... de ella.

CAÑON (205) sobre TROYAS: Aparecen TROYAS.

STOP LABORATORIO } secreter + silla. CENTRADOS
MEM. 18

MEM. 19 } ... doña Perfecta
CAÑON (205) sobre R24
y FUERA CAÑON TROYAS

FUERA HIELLA

* COLOCAR CAMA
RECOGER SEÑS
COLOCAR SECRETER + SILLA
COLOCAR SILLA } girando.
RECOGER CAMA mirando.
→ LOGIR CAMA
→ COLOCAR MESA LOSER 1

CUT. 14 (GUITARRA) } del mundo.
* VIDEO 8 (TRANSICIÓN)

CUT. 15 (SIN GUITARRA) } ... de silla
* VIDEO 9 (TRANSICIÓN OUT) } Aparece cama.
* VIDEO 10 (TRANSICIÓN OUT) } Acercado sobre cama.

CUT. 15.5 (SIN GUITARRA) } Lejos mirando.

Discurso-Memoria sobre los Linajes de Orbajosa... He encontrado datos y noticias de gran valor. No hay que darle vueltas. En todas las épocas de nuestra historia, los orbajoseneses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento. Digamlo sino la conquista de Méjico, las guerras del Emperador, las de Felipe contra los herejes... ¿Pero se encuentra usted bien? Creo que sé por qué se encuentra así. Es porque aún no ha logrado congeniar con los valores que han conocido en el casino. Es normal, créame. Siempre que algún forastero se presenta, le cuesta sentido a poner en duda la superioridad de la patria del ajo. Rosario tiene Alonso González de Bustamante en su Floresta amena al decir que los habitantes de Orbajosa, se bastan por sí solos para dar grandeza y honor a un reino. ¿No lo cree así?

REY

Sí, señor, sin ningún dudar.

CAYETANO

Pues sí, teólogos eminentes, bravos guerreros, conquistadores, santos, doncellas, poetas, políticos, toda suerte de hombres esclarecidos florecieron en esta humilde tierra del ajo... Ni hay en la cristiandad pueblo más ilustre que el nuestro. Vamos, veo que lo que usted tiene es sueño. Buenas noches... Pues sí, no cambiaría la gloria de ser hijo de esta noble tierra por toda el oro del mundo. Augusta la llamaron los antiguos, augustísima la llamo yo ahora porque ahora, como entonces, la hidalguía, la generosidad, el valor, la nobleza son patrimonio de ellos... Con que buenas noches, querido Pepe. Salen REY y CAYET.

7

→ ESCENA VIII. En la quinta de ROSARIO. PERFECTA, ROSARIO, TROYAS y CAYETANO.

→ Aparece TROYAS en el zaguán.

TROYAS

Iban pasando días. Además del disgusto natural que las costumbres de la ciudad episcopal le producían, diversas causas todas desagradables empezaban a desarrollar en su ánimo honda tristeza, siendo de notar principalmente, entre aquellas causas, la turba de pleiteantes que cual enjambre voraz se arrojó sobre él. Entra REY por foro izq.

Llegó a sentirse tan fuera de su centro, llegó a verse tan extranjero, digámoslo así, en aquella tenebrosa ciudad de pleitos, de antiguallas, de envidia y de maledicencia, que hizo propósito de abandonarla sin dilación, insistiendo al mismo tiempo en el proyecto que a ella le condujera. Una mañana, encontrando ocasión a propósito, formuló su plan ante doña Perfecta.

Entra DOÑA PERFECTA por foro izq.

PERFECTA

Sobrino mío: no seas arrebatado, que pareces de fuego. Lo mismo era tu padre, un centella... Ya te he dicho que con muchísimo gusto te llamaré hijo mío. Aunque no tuvieras las buenas cualidades que te distinguen (salvo los defectillos, que también los hay); aunque no fueras un excelente joven, basta que esta unión haya sido propuesta por tu padre, a quien tanto debe mi hija y yo, para que la acepte. Rosario no se opondrá tampoco queriéndolo yo. ¿Qué falta, pues? Nada; no falta nada más que un poco de tiempo. No se puede hacer el casamiento con la precipitación que tú deseas, ya que daría lugar a habladurías. Vaya, que tú todo lo quieres hacer al galope. Espera, hombre, espera. ¿qué

Páginas del cuaderno de regiduría de *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós.
Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2012.

El autor.– Pues sí, no te quepa duda. ¿Por qué? Porque valoro profundamente tanto vuestro trabajo como el de todas las unidades que forman parte de la plantilla de un teatro, pero me indigna que unas pocas unidades de esa plantilla no os valoren como os merecéis, a vosotros y a otras secciones, a las que consideran menores. *(Pausa larga)* Bueno, voy a dejar este tema y pasar a otro, hablemos ahora de la relación que tenéis con todos los integrantes de un teatro. A la hora de trabajar, ¿con quiénes os relacionáis?

La regidora.– Pues eso depende mucho de la fase de trabajo en que nos encontremos, siempre y de forma continúa tendremos una relación muy estrecha con el director técnico, es nuestro jefe, con lo cual el contacto es constante con él y con los componentes de su oficina técnica; en la fase de primeros ensayos, que se realizan normalmente en una sala de ensayos, nos relacionaremos prioritariamente con el ayudante de dirección, también con el director artístico, con los diseñadores y con los técnicos que acudan a dicha fase de trabajo; en los ensayos avanzados, ya en el teatro donde se estrenará la obra teatral, con los anteriormente mencionados, con la totalidad de los técnicos, con sus jefes de sección, con el equipo de limpieza y yo diría que con todos los componentes que forman parte, digamos, del organigrama del teatro, como Gerencia, Producción, incluso Prensa y Comunicación, con quienes coordinaremos la grabación del vídeo y las fotos que hay que realizar para la promoción de la obra y ya en la fase de las representaciones organizaremos junto con los jefes de Sala o de acomodadores el comienzo de las funciones, según las costumbres del teatro. Yo soy partidaria, si hay opción para ello, de empezarlas con la mayor puntualidad posible. Por el contrario, con los diseñadores, una vez realizado el último ensayo y el posterior estreno, perderemos todo tipo de relación laboral, momentáneamente por lo menos, ya que dedicarán su tiempo a futuros proyectos teatrales o de otro tipo de trabajos, como por ejemplo dar clases en centros dedicados a la formación de creadores artísticos.

El autor.– O sea que sois, yo creo, de los pocos componentes del organigrama del que me has hablado que os relacionáis con el resto del teatro.

La regidora.– Con unos más que con otros pero yo diría que sí, en cuanto a la parte técnica se refiere, sin duda.

El autor.– Doy paso a lo siguiente: la verdad, cuando empecé a estructurar el libro no pensaba, ni se me pasó por la cabeza, contar con un regidor musical, regidora en este caso, prioritariamente dedicada a regir ópera y todo tipo de espectáculos en los que en vez de trabajar con un libreto lo hacen con una partitura, ya eso era suficientemente importante como para contar con ella. Se une al grupo de regidores y le formulo la primera pregunta: ¿en qué teatro trabajas?

La regidora musical.– Trabajo en el Teatro Real de Madrid desde el año 1997 pero mis principios en esta profesión fueron en el Teatro María Guerrero, año 1991, donde el maestro Labra me enseñó todos los pormenores de la profesión; por distintas circunstancias no veía mucho futuro allí y comencé a estudiar música a sabiendas de que el Teatro Real, en aquel tiempo en obras de remodelación, necesitaría regidores y, claro, que supiesen música, leer partituras. Mi periodo de formación inicial lo realicé en el Centro de Tecnología del Espectáculo (cte).

El regidor.– Yo también estuve en el cte, en un curso dedicado exclusivamente a la regiduría, lugar donde el regidor Labra me dio clase y me puso al día sobre lo que es esta interesante y para mí emocionante profesión. Finalizado aquel curso realicé unas prácticas que me hicieron pensar que mi futuro podría estar en la regiduría, y así ha sido y hoy soy compañero de trabajo de mi profesor, Labra, las vueltas que da la vida.

La regidora.– Mi caso es similar al de mi compañero regidor y al de mi compañera regidora musical: cte, Labra, prácticas... pero quiero añadir que la regiduría como realmente se aprende es practicándola, las clases que te den y las prácticas que hagas, que simplemente consisten en ver cómo un regidor hace su

trabajo, te aportan una información importantísima pero creo que no eres regidor hasta que haces la regiduría de cualquier espectáculo y que cuantas más hagas más experiencia tendrás y poco a poco esta difícil profesión se te irá haciendo más fácil, controlarás mejor todo, también es muy importante entrar en un teatro en el que trabaje un buen regidor, para que te ayude, te prepare, te explique, te ilustre, te enseñe el camino... para ser alguien en este difícil mundillo.

EL AUTOR.– Pues algo tendrá el CTE que ha dado tan buenos regidores, porque estáis en los mejores teatros de este país, dos en el Teatro María Guerreo, sede principal del Centro Dramático Nacional, y una en el Teatro Real, ahí es nada, y eso es por algo. Antes de entrar en las diferencias entre la regiduría de prosa o verso y la regiduría musical, pregunto a la regidora musical si quiere decir algo sobre los aspectos fundamentales o sobre las tareas de su profesión.

LA REGIDORA MUSICAL.– Pues sí, para empezar te diré que el regidor musical tendrá como tarea fundamental que la obra se haga técnicamente tal como la montó el director de escena, también tendrá la responsabilidad de estar pendiente de los artistas y de darles incluso la entrada a escena a más de uno de ellos en el momento marcado; por último, cuidará de que haya disciplina y orden en el escenario durante el espectáculo, todo esto es similar a la regiduría de prosa y supongo que los regidores ya te lo habrán dicho.

EL AUTOR.– Sí, me lo han dicho y más o menos con esas mismas palabras.

LA REGIDORA MUSICAL.– También creo, cambiando un poco de tema, que el trabajo del regidor en la ópera es más lucido, en el sentido de que el volumen de trabajo es mayor, aunque es cierto que en mi época en el CDN tuve la suerte de participar en montajes de gran dificultad, con gran cantidad de actores, de decorados, de efectos de todo tipo... muy lucidos también. En el teatro sabemos que el trabajo del regidor depende del volumen de trabajo al que acabo de hacer referencia, me gusta poner el

ejemplo, un poco pretencioso, del director de orquesta, pero es muy gráfico, un cuarteto o un quinteto de cuerda normalmente no necesitan un director de orquesta para entrar todos a tiempo, porque mirándose en el pequeño espacio que ocupan se coordinan, pero una orquesta grande sí lo necesita, el regidor es para mí una especie de director de orquesta de la parte técnica y artística.

El autor.– No me parece nada pretencioso porque es la pura verdad, te lo parece a ti porque posiblemente no valoras tu trabajo como deberías hacerlo, la regiduría es muy difícil y complicada, exige tener muchas cualidades que ya se han comentado, y dirigir la *orquesta* de los técnicos, sobre todo cuando está formada por muchas unidades, es algo digno de apreciar. Pero vayamos por partes, continúa…

La regidora musical.– Si quieres podemos pasar a las diferencias entre el regidor de prosa y el musical.

El autor.– Vamos a ello.

La regidora musical.– Las diferencias fundamentales y evidentes son la música y la cantidad de intérpretes. Con respecto a lo primero te diré que para ser regidor de ópera primero tienes que saber música, pues ésta es la que manda y es el tiempo, los sentimientos, los personajes, etcétera, todo está escrito en la música, trabajamos con una partitura de canto y piano, que encuadernamos a una página, para poder escribir las anotaciones tanto artísticas como técnicas. Con respecto a lo segundo, los intérpretes son muchos más, se trabaja con colectivos muy grandes como orquesta, bandas internas, coro, escolanías, bailarines, figuración... ensayar con estos colectivos significa coordinar a muchas personas para que puedan trabajar juntas y cada una con sus peculiaridades, como convenios y horarios distintos, se necesita saber qué necesidades tiene cada colectivo y hacer posible que convivan todos y que puedan ensayar juntos en un mismo espacio. Al mismo tiempo, el regidor musical y sobre todo el jefe de la sección tiene mucho que ver en todo esto, en cuanto a la coordinación se

refiere. Éstas pueden ser las diferencias más significativas, hay otras en cuanto al trabajo a realizar en la preparación de la futura ópera a estrenar, en los tipos de ensayos que hay y en el trabajo durante las representaciones, de lo que supongo que querrás que hablemos.

EL AUTOR.– Sí, pero lo vamos a dejar para cuando pasemos a esos procesos de trabajo, pero sí, hablaremos de ello, claro. ¿Algo más que puedas destacar de tu trabajo que pueda ser distinto del trabajo del regidor de prosa?

LA REGIDORA MUSICAL.– El regidor en un teatro de ópera funciona casi como un ayudante de dirección, yo entiendo que es un tema de comodidad, pero también es cierto que los ayudantes que forman parte de los equipos de dirección de escena en ocasiones no saben a quién dirigirse para conseguir lo que necesitan y ahí estamos nosotros para ayudarles, para hacerles las cosas más fáciles; añado que normalmente se trabaja con cantantes, diseñadores, directores de escena y orquesta extranjeros, es muy importante dominar idiomas, fundamentalmente el inglés e incluso el italiano, ya que este último es la lengua de la ópera: y por último, en una ópera, durante los ensayos, se tienen dos jefes, el director musical y el artístico, que se reparten el poder al cincuenta por ciento, lo cual a veces crea ciertos climas de tensión entre ambos que se resuelven porque ambos conocen perfectamente sus límites y a los dos les interesa ponerse de acuerdo más pronto que tarde para que el trabajo fluya mejor.

EL AUTOR.– Me llama la atención lo de los dos jefes, los dos directores, ante una falta de acuerdo total, que seguro se producirá a veces ¿quién se suele salirse con la suya?

LA REGIDORA MUSICAL.– La ópera es música a fin de cuentas y es el director musical quien suele salir más airoso en esa posible falta de acuerdo.

EL AUTOR.– Cuando hay más de un jefe, malo, en los musicales o en zarzuela por ejemplo, que es en los espectáculos donde también suele haber dos directores, prevalece siempre o casi siem-

pre lo que decida el director artístico… Pero sigamos con algún otro asunto: antes de trabajar como regidora musical, desarrollaste tu trabajo como regidora de prosa. ¿Para ti es importante para esto último saber música?

La regidora musical.– El saber no ocupa lugar y, aunque no es imprescindible, si sabes leer una partitura, mejor que mejor, no sería el primer caso en el que al hacer tu trabajo con un libreto algún pie de ejecución fuera musical y costaba más trabajo cuadrar la ejecución pero a base de ensayos y escuchando la música muchas veces se conseguía, sin ningún problema.

La regidora.– Efectivamente, a veces tenemos que buscarnos alguna referencia o poner un cronómetro en marcha para tratar de dar la orden de ejecución lo mejor posible.

El regidor.– Yo recuerdo una ocasión, trabajando con una orquesta, en la que había muchos momentos en los que destacaban solistas y la luz se centraba en cada uno de ellos. Para que la luz entrase bien, quedamos en que cada vez que fueran a tocar de una forma destacada con respecto al resto del grupo de músicos me harían una seña, que significaría que cinco segundos después aproximadamente tendrían que tener su luz especial, todo muy bien, pero desde luego no es el sistema ideal para hacer esto. En los teatros dependientes del INAEM se organizan gran cantidad de cursos, creo que uno de ellos debería estar dedicado a que el regidor tuviese las nociones mínimas sobre esto, se ha solicitado en alguna ocasión, pero de momento nada de nada y estaríamos encantados.

El autor.– En los teatros públicos, como sabrás *(me dirijo a la regidora musical)* no hay jefes de sección en Regiduría, todos lo son; sin embargo, en la regiduría lírica, como me has comentado antes, sí lo hay. ¿Cuál es su misión?

La regidora musical.– Coordinar todo, recoger información y trasmitírnosla, nada fácil llevar la jefatura en una sección tan complicada como la nuestra, produce auténticos quebraderos de cabeza y mucho tiempo de dedicación; sin ese jefe, jefa en mi

caso, que coordine y que coordine bien sería imposible llevar a buen fin una producción de ópera.

El autor.– Una cosa que he comentado con los regidores de prosa y que te pregunto a ti: ¿consideras al regidor un técnico?

La regidora musical.– La función quizás más importante del regidor musical es coordinar fundamentalmente la parte técnica, lo que debería conllevar un profundo conocimiento de todas las secciones; pero también es importante la coordinación de la parte artística; pasamos mucho tiempo con ambas áreas, trabajamos con «deportistas de élite» del teatro, el regidor es una figura integradora de las dos áreas y eso es una de las cosas que hace que nuestra profesión sea muy especial. Pero para contestar de alguna manera a tu pregunta, como te he dicho el regidor coordina a los técnicos, con decir esto creo que está todo dicho, no creo que sea importante declarar si el regidor es o no un técnico más.

El autor.– Para terminar, de momento, ¿quieres aportar algo más, no sólo sobre la regiduría de la que eres especialista, sino de la regiduría en general?

La regidora musical.– Pues sí, creo que sería necesario que en España las escuelas de teatro o las universidades se planteen hacer un plan de estudios de Regiduría en serio, como existe en el resto de Europa o en Estados Unidos desde hace años. El Centro de Tecnología del Espectáculo (CTE) no cumple con esas expectativas, ya que hay cursos de producción y de todas las secciones técnicas pero de Regiduría nada, quizás alguna breve información o minicursillo de un par de horas, ¡fíjate! Explicar en ese escaso tiempo lo que es mi profesión, nuestra profesión, bueno, antes has hablado de los buenos regidores que han salido del CTE, lo cual es verdad, por eso se entiende poco o nada que ese Centro haya abandonado la escasa formación que tenía sobre esta profesión.

El autor.– Bueno, que se plantee o proyecte un plan de estudios para Regiduría es algo que veo tan lejano que... ya me gustaría, no

voy a entrar en ello, pero el CTE, dependiente de Ministerio de Educación y Cultura, al que conozco algo, si podía dedicarle ese plan del que hablabas, porque efectivamente no cumple en absoluto con las expectativas a las que has hecho mención con respecto a Regiduría y no sé por qué el cambio, ahora un minicursillo, antes, no hace mucho, dentro del curso de Producción había por lo menos un par de semanas, o lo que es lo mismo, unas cuarenta horas dedicadas a la profesión a la que estamos haciendo referencia, y gracias a esas pocas horas se formaron gran cantidad de regidores y regidoras que hoy viven de esa apasionante profesión; escasa formación esas pocas horas, pero algo era, aparte existían cursos de pago de veinte o treinta horas por los que se interesaban gran cantidad de gente, que ahora, hace mucho, tampoco los hay, nada más. Si acaso, me gustaría decirle a la dirección del CTE o a quien corresponda que REGIDURÍA EXISTE. *(Breve pausa)* Para terminar con este asunto, quiero decir que critico esto porque me toca muy directamente, pero siempre he sido un defensor del ya muy citado Centro, pero ya que hemos empezado a hablar del CTE y no todo van a ser críticas, quiero destacar lo importante que ese Centro es y ha sido y espero que será para la incorporación de la mujer al mundo de los técnicos, hace unos años sólo había sastras, peluqueras y alguna maquilladora, era impensable que otras secciones pudieran cubrir sus necesidades de personal con mujeres, esto está ya superado y creo que se lo tenemos que agradecer, en gran parte, a algunos de los profesores o coordinadores de dicho Centro, que han intentado y conseguido que cada curso se iniciara con igual o casi igual número de hombres que de mujeres.

La regidora musical.– Totalmente de acuerdo, vaya una cosa por la otra... ¿Te puedo yo hacer una pregunta?

El autor.– Claro.

La regidora musical.– ¿A quién consideras mejor técnico, al hombre o a la mujer?

El autor.– Difícil pregunta, difícil respuesta.

DE PASADA

MEM. 206 (c/ [illegible])

- TELÓN NEGRO V-O ABAJO EN SALO (1")

½ JALO

RECORDATORIO MÓVIL

LAZ JAW DO MIO.

TOP 201

ME. ↑ SOBRE TELÓN NEGRO V-O VELMAX.

BLE MEM. 208 (1")

AL ABRIR AMPLIFICACIÓN BANDA INTERNA.

- ENCENDER TV BOCA Y PROSCENIO

PREVENIDOS EN ESCENA

(Sobre, arena)

- 2 FIGAS (en parte alta limbaje)
- 1 FIG. JT en Tenazas bar. (MARIO)

BAR.
ADINA

ROM STRIP SOBRE (LUZ, SOSTENDE, TRANSPARENCIA)

TENDAL ROMPE ENCONDIDO

¡ATT! DESCONECTAR NEVERAS!

(ATT) INTERNO BANDA LADO ?

UTIL:

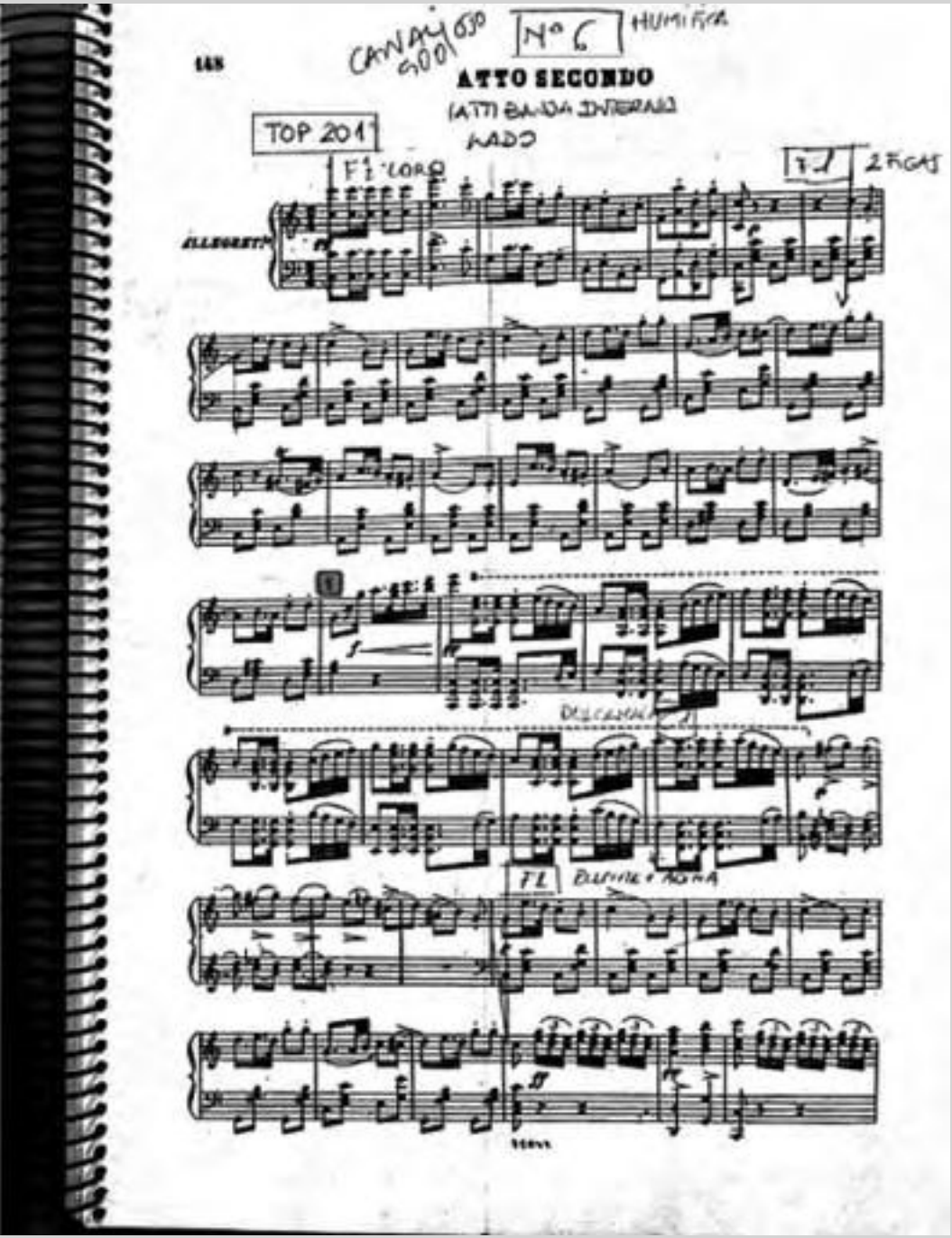
DINERO TARJETA

JFCO (CAMERA)

CAJITA ROJA CON ANILLO

RIÑONERA: DROGAS VENDA DINERO MÓVIL

F2	2 FIGAS (ARCHE, MARÍA)
F½	F2 GIMETTA + ARCHE + MARÍA CORO
F1	ADINA BELCORE
C1	DULCAMARA



Partitura de regiduría musical (ópera).
Teatro Real.

La regidora musical.– Mójate un poco.

El autor.– La mujer, creo, es más meticulosa, tiene más sensibilidad, quizás más esmero, y el hombre más fuerza física, muy necesaria para realizar ciertos trabajos en un escenario, pero esto no quiere decir nada, estas cualidades, si no se tienen, pueden ser sustituidas con entrega y con ganas de hacer las cosas bien, de todo hay, no sé, para unas secciones considero mejor al hombre que a la mujer, y viceversa, incluso un mixto en alguna de las secciones por no decir en casi todas, no estaría mal.

La regidora musical.– No te has mojado nada, hazlo por lo menos con Regiduría.

El autor.– Sí, sí me he mojado, revisa al detalle mi respuesta, en cuanto a Regiduría te voy a dar un dato, hace poco salieron seis plazas para cubrir las necesidades de personal de los teatros públicos, cinco fueron ganadas por mujeres y la otra la ganó un hombre. ¿Contestada la pregunta?

La regidora musical.– Ésta sí… y revisaré tu respuesta a mi anterior pregunta sobre los técnicos.

El autor.– Volviendo a lo nuestro, creo que hemos profundizado bastante en lo que a la Regiduría se refiere y lo seguiré haciendo. Me despido del grupo de regidores hasta futuros Actos y doy paso a los representantes de todas las demás secciones técnicas para que nos hablen de lo que da título a este Acto: «Aspectos fundamentales y cualidades de los técnicos de cada una de las secciones que forman parte de la plantilla de un teatro».

Escena 2: Maquinaria

El maquinista.– La parte técnica que se encarga del *allestimento scenografico* es maquinaria, sección que se ocupa de montar (construir, preparar, habilitar...) la escenografía en un teatro o en cualquier espacio escénico, espacio que los actores habitarán durante las representaciones, dando vida a la realidad má-

gica que se crea cuando un maquinista sube el telón y comienza la fantasía del espectáculo. *(Breve pausa)* El maquinista es el hacedor responsable que se encarga de todos los movimientos escénicos que se llevan a cabo durante ensayos y representaciones y deberá estar siempre preparado en los decorados que tenga asignados para manejarlos y para –por si surge algún imprevisto– mover un decorado determinado, aunque en ese momento no toque, para subsanar el imprevisto, siempre, claro, que el regidor le dé la orden para hacerlo. Siempre debe haber al menos un maquinista prevenido y de guardia en el telón de boca, pues a lo largo de una representación pueden surgir situaciones que hagan necesario, de forma inesperada, bajar el telón e interrumpir la representación, momentánea o definitivamente, hay que ser previsores, nunca pasa nada... hasta que pasa. *(Breve pausa)* Un aspecto, para mí, especialmente fundamental sería cuidar hasta el mínimo detalle nuestro trabajo, desde el inicio del montaje y hasta el final de la última representación para que esa ficticia realidad sea coherente y creíble.

El autor.– Y el posterior desmontaje, ¿no?

El maquinista.– Sí, sí, claro.

El autor.– ¿Qué cualidades debe tener el maquinista?

El maquinista.– Creo, para empezar, que debe tener pasión por el teatro: en todo trabajo vocacional debe existir la pasión, con esta característica el trabajo se hace con más ganas e ilusión y el resultado final siempre será mejor; también debe sentirse involucrado en el equipo técnico-realizador de la gran obra creativa que es la puesta en escena de una obra teatral, suma del trabajo de las tantas secciones y compañeros que permiten que la obra de teatro llegue a su estreno con un buen resultado final. *(Breve pausa)* Gran parte del trabajo de un maquinista no se podría llevar a cabo sin uno o varios compañeros, por eso otra de las cualidades, muy importante para mí, es la capacidad de trabajo en equipo, así como una buena comunica-

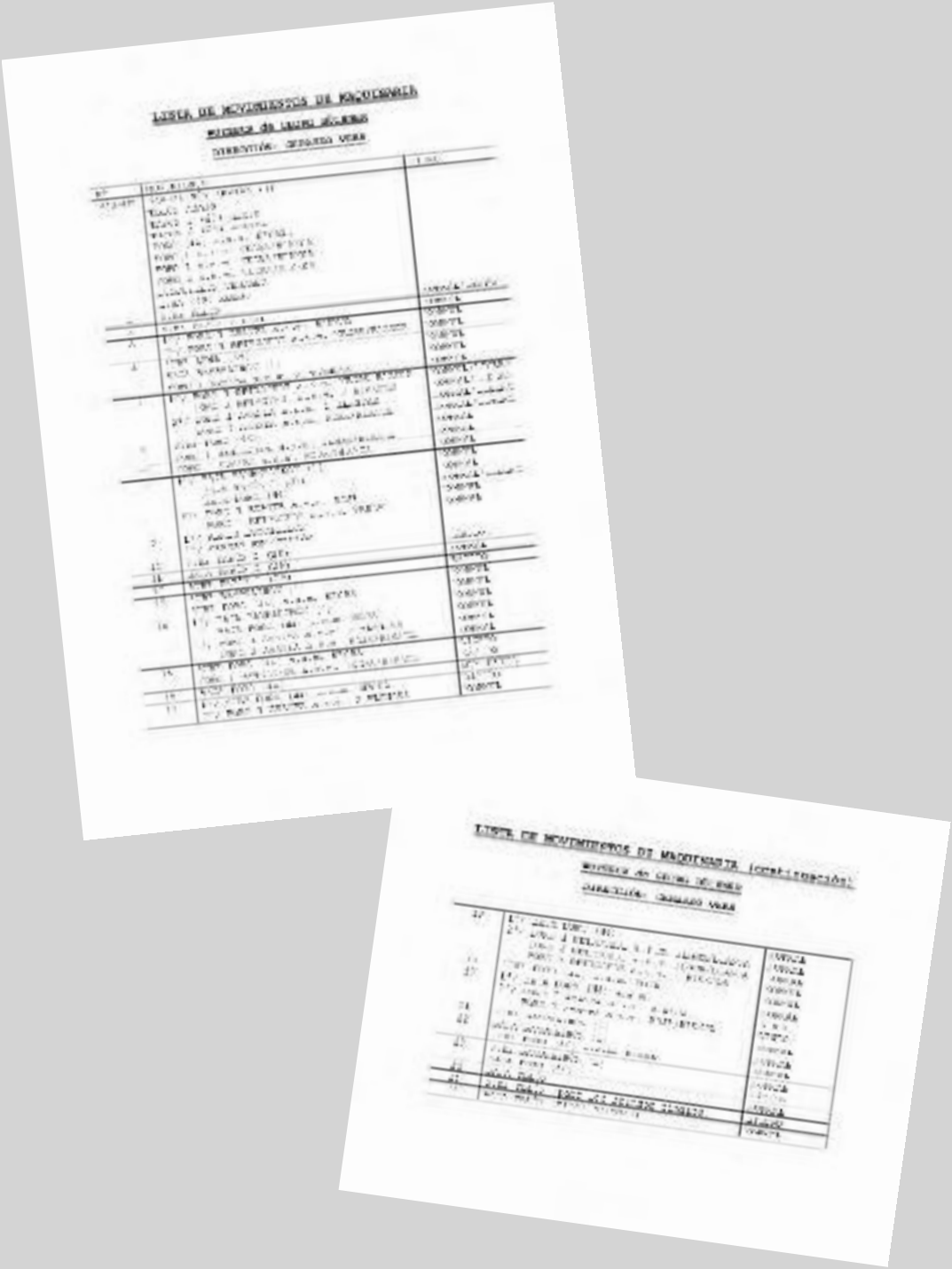
ción entre los compañeros para generar entusiasmo y satisfacción por el trabajo que se realiza. Es importante que sepamos escuchar y aceptar la opinión de los demás compañeros a la hora de encontrar soluciones para resolver un problema técnico. En este aspecto, quiero decir también que el escenario es un espacio que se comparte con todas las secciones que intervienen en la puesta en escena de la obra y por ello es importante la atención para no molestar a nadie y que nadie te moleste a ti, es decir, saber trabajar en equipo no sólo con tus compañeros de sección sino con los compañeros de todas las secciones del teatro. Para terminar, añado otras cualidades, como capacidad para la improvisación, resolución y creatividad, sin olvidar que debemos tener reflejos, agilidad, habilidad manual y perfecto conocimiento de todas las herramientas con las que se trabaje. No viene mal ser reflexivos, pacientes y tranquilos, de ese modo se evita que los nervios afloren más de la cuenta.

EL AUTOR.– ¿Qué actitudes destacarías en el jefe de sección, por ejemplo en tu caso?

EL MAQUINISTA.– El jefe tiene prioritariamente, como actitud, saber ser jefe, saber mandar, ser abierto al diálogo y, sobre todo, creo, saber sacar el máximo partido de cada uno de sus oficiales, aunque a veces, lamentablemente, hay que mostrar cierta autoridad, si no se te puede ir la sección de las manos.

EL AUTOR.– Para terminar, y esta pregunta sólo te la voy a hacer a ti, en cierto modo como representante de todas las secciones técnicas, porque creo que todas me contestarían lo mismo, quizás con algún pequeño matiz: entre los miembros del organigrama de un teatro, ¿con quiénes te relacionas más y quién es tu jefe directo?

EL MAQUINISTA.– Pues continuamente con el director técnico en todas las fases de trabajo, él es nuestro jefe directo y naturalmente con los miembros de su Oficina Técnica. En los primeros ensayos, si acudimos a ellos (no siempre lo hacemos), posible-



Lista de movimientos de maquinaria de *Woyzeck*, de Georg Büchner.
Dirección: Gerardo Vera. Teatro María Guerrero, 2011.

mente con el regidor y con el ayudante de dirección. Si pasamos a la fase del montaje y de ensayos avanzados, la relación será prácticamente con todos los técnicos, especialmente, claro, con los de mi misma sección y una muy estrecha relación con el diseñador de quien dependamos, en nuestro caso con el escenógrafo y a partir del estreno principalmente con el regidor, que pasa a ser nuestro jefe directo durante las representaciones: nada deberíamos hacer durante una representación sin consultarle, indicándole, por ejemplo, antes de cada función, qué personas van a dar servicio a esa función y van a estar disponibles para lo que él necesite. Con el resto del organigrama del que has hablado, una relación muy aislada, pero posibles contactos de vez en cuando.

ESCENA 3: ELECTRICIDAD

EL ELÉCTRICO.– Los técnicos de iluminación tenemos como misión esencial atender y cubrir las necesidades de luz que tengan que ver con la función que se esté ensayando o representando, ya sea en la sala de ensayos o en el teatro, en el escenario o fuera de él, así como instalar luces de seguridad o guardias en las zonas del escenario que lo requieran, también instalaremos los puntos de luz necesarios en los costados y fondo del escenario para atender las necesidades de los técnicos y de los actores, habitualmente suele haber un camerino de transformación en el escenario o en sus cercanías que tendrá que tener la luz necesaria para que los actores se puedan cambiar de vestuario, ayudados por las sastras o sastres, estos camerinos también suelen ser utilizados por las secciones de peluquería y maquillaje, lugar donde retocan o cambian la caracterización del actor, en tales casos instalaremos en ese camerino la necesaria luz para que trabajen cómodamente.

EL AUTOR.– Un teatro es muy grande, enorme, supongo que de vosotros no dependerá lo que suceda fuera del escenario y que no tenga que ver con los ensayos y las representaciones.

Colocación de focos para el montaje de *Comedia sin título* de Federico García Lorca. Director: Lluís Pasqual. Teatro María Guerrero, 1989. (Foto: Ros Ribas).

El eléctrico.– No, para eso existe un equipo de mantenimiento que se encarga de ello, puede ser, en algún caso, que si hay que solucionar un problema y este equipo no puede en ese momento, echemos una mano, somos equipos distintos pero compañeros.

El autor.– ¡Vale! Sigamos con lo que para ti son aspectos fundamentales de vuestra sección.

El eléctrico.– Sigamos, debemos conocer perfectamente todo el equipo que tenemos, así como montarlo, hacerlo funcionar y cuidar de su mantenimiento, el manejo de los sistemas de iluminación se lleva a cabo desde una mesa de iluminación, que todos los componentes de la sección tendremos que saber manejar.

El autor.– ¿Y todos la saben manejar?

El eléctrico.– Sí, todos. Unos mejor que otros, no todos somos iguales y en todas las profesiones, en cualquier tipo de trabajo, hay especialistas, a lo mejor quienes mejor manejan la mesa manejan peor otras cosas y viceversa.

El autor.– Aparte de los focos y de la mesa de luces, ¿qué otros aparatos pueden formar parte de vuestra sección y que por lo tanto tenéis que montar, hacer funcionar y manejar?

El eléctrico.– Pues, por ejemplo, las máquinas de efectos de humo, que las hay de niebla, de humo alto y de humo bajo, los cañones o seguidores...

El autor.– ¿Alguna cosa más que debáis conocer o saber hacer?

El eléctrico.– Pues sí, tenemos que saber contrapesar varas, pues todas las que llevan focos o aparatos que dependan de nuestra sección las montaremos y manejaremos nosotros, los eléctricos, y por último estar siempre al día de las nuevas tecnologías que vayan saliendo.

El autor.– Pasemos al siguiente apartado, dime alguna de las cualidades esenciales que deben tener lo técnicos de electricidad o de iluminación y destácame algunas otras del jefe de sección.

El eléctrico.– Es primordial –y sobre esto creo que todas las secciones a las que se lo preguntes te contestarán lo mismo–, saber trabajar en equipo, tener capacidad de reacción ante un problema que surja, si este problema surge durante las representaciones, debemos dejar al regidor que tome las decisiones, no podemos cada vez que pase algo empezar todos los técnicos a ir por libre, se produciría el caos, también creo que tenemos que ser participativos, colaboradores, intentar ayudar... y para terminar, ser pacientes, atentos e intentar siempre estar muy concentrados con todo lo que estamos haciendo. En cuanto al jefe de sección, como mínimo debe saber tanto o más que el que más sepa de sus oficiales, o por lo menos intentarlo, debe saber coordinar a su gente y saber colocarla en base a las necesidades del espectáculo y a sus conocimientos (como ya comenté antes, no todos somos iguales).

Escena 4: Utilería

La utilera.– Utilero o atrecista, me gusta esta palabra...

El autor.– Palabra que define muy bien vuestra profesión, ¿sabes que antes de llamaros utileros, hace ya tiempo, se os denominaba guardarropas? No me preguntes el porqué de esa nomenclatura, que mucho no tiene que ver con vuestro trabajo, pero cuando yo empecé en este mundillo los utileros eran los guardarropas.

La utilera.– Pues lo de guardarropas no lo sabía.

El autor.– Eres muy joven, continuemos con el principio de tu primera intervención.

La utilera.– Pues es el utilero o el atrecista o el antiguo guardarropa es el técnico que tiene a su cargo los objetos y enseres que aparecen en el escenario durante una representación teatral, su trabajo consiste, entre otras cosas, en asistir a los actores y actrices; trata de facilitarles al máximo su trabajo durante los ensayos y las representaciones, de forma que el objeto con el que tengan que entrar al escenario siempre se encuentre en per-

fecto estado y en la posición marcada. Es muy normal –y así debe ser– que allí por donde vaya a entrar un actor a escena, si tiene que entrar con algo de utilería, un técnico de esa sección lo tenga preparado para entregárselo y luego recogérselo cuando haga mutis; también, después de la última representación, ya sea en la plaza de estreno o en gira, tendrá que encargarse del almacenamiento del material, todo se guarda, todo algún día puede hacer falta.

EL AUTOR.– Detállame en qué consisten esos objetos o enseres.

LA UTILERA.– Son prioritariamente los utensilios utilizados por los personajes durante una representación teatral. Hay distintos tipos de utilería, te los desgloso a continuación:

– Utilería de personaje o de mano: son los objetos manipulados por los actores en escena, como un paraguas, un bastón, un periódico, una pitillera, una cartera...

– Utilería de escena: son aquellos que permanecen en escena durante toda la representación o que aparecen y desaparecen del escenario mediante un cambio de utilería, por ejemplo un cuadro colgado en una pared, una alfombra, un teléfono fijo o un televisor sobre un mueble.

- Utilería enfática: reagrupa los objetos que resultan indispensables para el desarrollo de la acción y la comprensión de la trama, por ejemplo la copa de vino envenenado que provocará la muerte de un personaje, las espadas que dos actores utilizarán para ver quién sale airoso de una determinada situación o el reloj de pared que queda parado marcando la hora de un acontecimiento clave.

EL AUTOR.– ¿Y los muebles?

LA UTILERA.– ¡Es verdad! En ninguno de los ejemplos que te he dado he incluido el mobiliario, o lo que es lo mismo, el mueble o conjunto de muebles necesarios para una representación, que pertenecerían al apartado de utilería de escena.

EL AUTOR.– Una pistola cargada, por supuesto con una bala de fogueo, cuyo disparo acabase con la vida de un personaje, pertenece a la utilería enfática ¿no?

La utilera.– Si.

El autor.– ¿Y si falla?

La utilera.– Si falla tenemos un problema, un problema no, un problemón, hace no mucho el fallo de una pistola provocó que una función acabase de forma distinta a como tenía que hacerlo. ¿Te lo relato?

El autor.– Sí, sí, me gusta saber, cuando surge un problemón durante una representación, cómo se soluciona, las anécdotas forman parte de la historia del teatro y lo que me cuentes, creo, puede ser muy atrayente y el momento vivido ciertamente apasionante.

La utilera.– ¿Apasionante? ¡No lo he pasado peor en mi vida! Te cuento, una actriz entra al escenario con su pistola «cargada» para matar a su amante, llega el momento y la pistola no dispara, lo primero que se me ocurre es ir a por otra pistola, cargarla deprisa y corriendo y subirla al escenario, no sé exactamente para qué, pero de alguna manera fue la solución, mientras en escena la actriz, desesperada, intenta acabar con la vida del amante estrangulándolo, el amante terminó saliendo del escenario, recogió la pistola que había subido de utilería y disparó, bien, murió el que tenía que morir, pero ¿por qué cambió el final de la función? La última frase dicha por un personaje era: «todos habréis visto que ha sido un suicidio»… ese día fue así, pero el final real es que esa frase la mencionaba para hacer llegar a todos los personajes que en ese momento estaban en escena que habría que encubrir a quien realmente tenía que haber disparado y matado a su amante, la más que nunca desesperada actriz, que yo creo que fue quien peor lo pasó.

El autor.– Hoy en día, creo, nos confiamos demasiado, somos –y me incluyo– poco previsores ante casos como éste, es esencial que no se produzca el fallo de un elemento importantísimo de la función, recuerdo, ya hace tiempo, no mucho, en un momento como el que has relatado, la actriz entraba al escenario con su

pistola, un utilero o incluso el regidor tenía otra para disparar por si la de la actriz fallaba, por si acaso se tenía además un petardo preparado para hacerlo explosionar si la segunda pistola también fallaba, un petardo cuyo sonido al explotar podía ser similar al de un disparo, no exagero, eso lo he vivido y algún compañero tuyo te lo podrá corroborar, hago entonces desde aquí un llamamiento a la previsión por parte de todos.

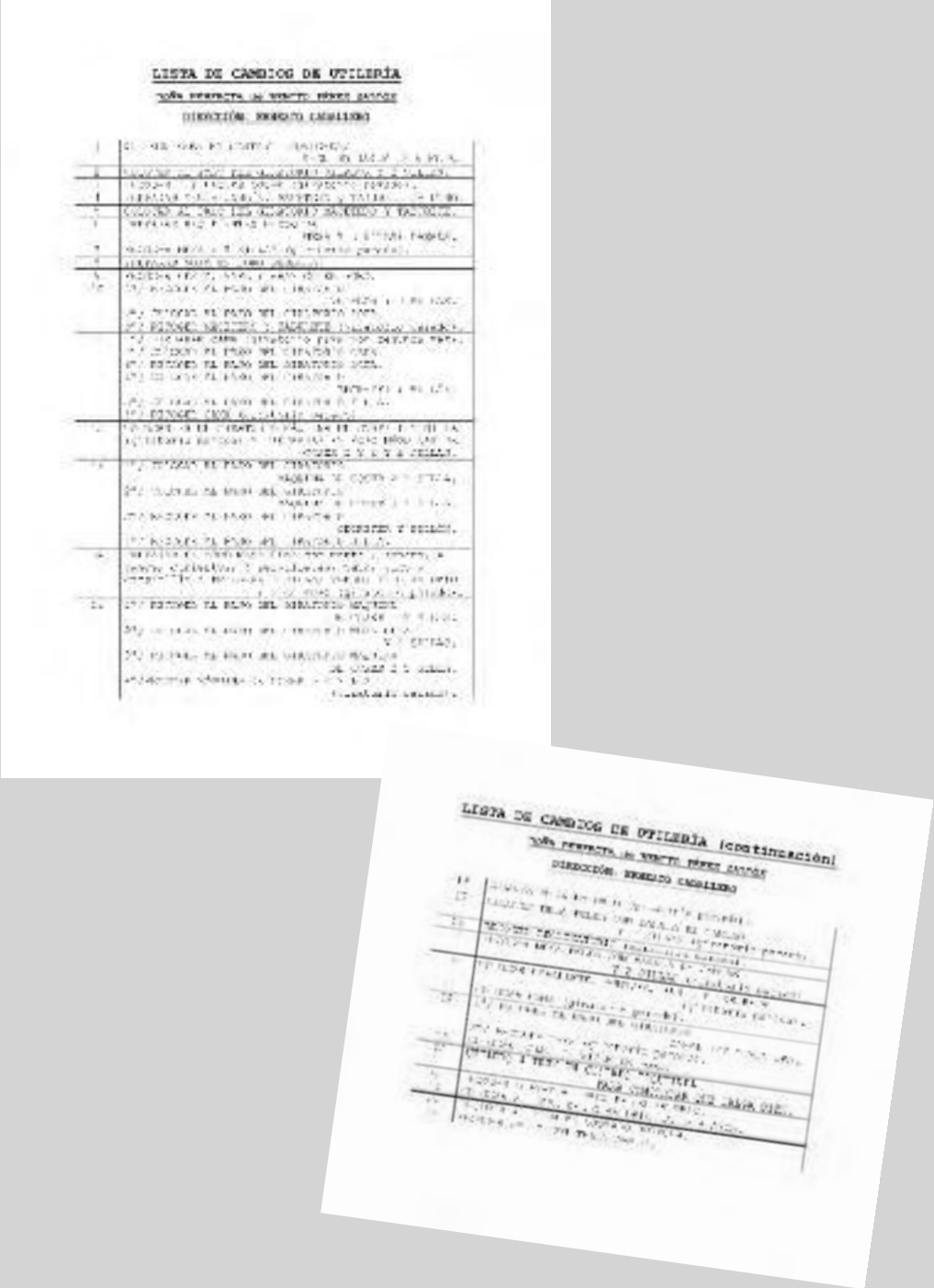
LA UTILERA.– Te creo, no hace falta que nadie me lo corrobore, y sí, deberíamos, en situaciones como ésta, todos, ser más previsores.

EL AUTOR.– Dime ahora qué cualidades, en tu opinión, tiene que tener un buen utilero.

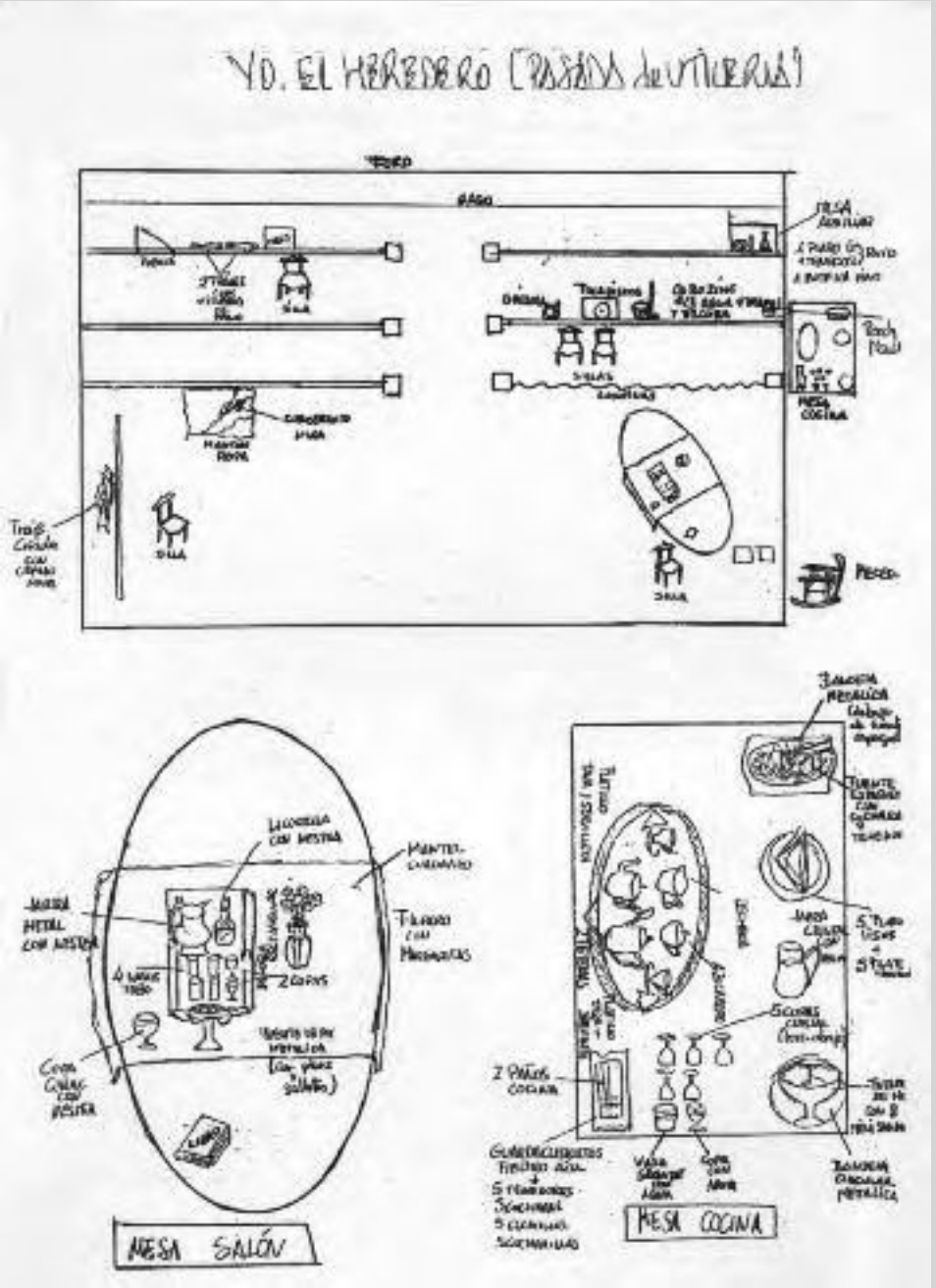
LA UTILERA.– Para empezar te diré que un buen utilero tiene que ser muy previsor. *(Sonrisa de ambos)* Además, la mayor parte de nuestro trabajo la realizamos en el escenario, manipulando gran cantidad de objetos, que trasladamos de un lugar a otro, que retiramos para que no molesten, una vez ya utilizados, en un escenario y durante la representación cualquier ruido por mínimo que sea parece un auténtico escándalo, tenemos que tener mucho cuidado con eso y si por ejemplo cogemos dos vasos evitar que choquen entre sí y hagan ruido; así evitamos que de inmediato aparezca el regidor para decirnos que tengamos cuidado. Por lo tanto, sigilo y discreción en esto, y añadiría a esto concentración y atención continua, así como mucho orden y disciplina, paciencia y mucha tranquilidad, dejando los nervios para otros momentos. Por último, un utilero debe tener conocimientos de los materiales y herramientas que más utiliza, manipulamos armas de fogueo, de esto ya hemos hablado algo, mecanismos motorizados, instalaciones de agua, etcétera, por eso la concentración y la atención que ya he mencionado antes son primordiales.

EL AUTOR.– Hablemos ahora un poco del jefe de sección.

LA UTILERA.– Un jefe de utilería o de cualquier otra sección técnica ha de saber cubrir las necesidades del espectáculo en todo momento con el personal adecuado y en el lugar preciso. Esto re-



Lista de cambios de utilería de *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós.
Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2012.



Páginas de pasada de utilería de *Yo, el heredero* de Eduardo De Filippo.
Director: Francesco Saponaro. Teatro María Guerrero, 2011.

ESCENARIO

5 SILLAS (en sus marcas)
1 MONÚN DE ROPA (con un cucharillo para la niña zapato con la cuerda)
1 TOCADISCOS (con la tapa bajada)
1 ORINAL
1 CUBO DE ZINC con 1/3 de agua y un tapo dentro + ESCOBA

MESA SALÓN: con mantel cuadrado en el centro
1 bandeja plateada rectangular con 4 vasos de tubo, 2 copas, 1 licorera con Nestea, 1 jarra metal con Nestea.
Plateado con margaritas
1 copa de coñac con Nestea
1 libro
1 Fuente de pie con pices y galletitas

MESA COCINA:
- Fuente de espaguetis con cuchara y tenedor
- Bandeja metálica rectangular (debajo de la fuente de espaguetis)
- 5 platos lisos, + 5 platos hondos encima + 5 servilletas 4 medianas y 1 grande encima
- Bandeja de Te: 2 tazas
  1 Lechera
  1 Azucarero
  2 platillo con su taza y su servilletita
- 1 bandeja metálica redonda y encima fuente de cristal con 8 mini sandwiches
- 5 copas de vino boca abajo
- 1 vaso grande de plástico con agua 1/2
- 1 copa con agua 1/2
- Cuenta cubiertos (de fiestbox azul): 5 tenedores
  5 cucharas
  5 cuchillos
  5 cuchillitos
- 2 pares de zapatos sobre el juego de cubiertos
- 1 PERCHA y un MANTEL DOBLADO (se colgada en bastidor pado a la mesa de la cocina)

MESA AUXILIAR
1 plato + 1 tenedor (para nido)
1 botella de vino (con mosto)

COSTADO IZQUIERDO

1 HATILLO AZUL CON REPITA VARIADA

1 PAQUETE DE REGALO - Envuelto en papel azul y atado con una cuerdecita

1 FACTURA (va colocada en el paquete de regalo)

1 CARPETA DE FIELTRO
- dentro
  - Un sobre con dinero
  - 1 carta de Ludovico

2 REVISTAS "EL CAVALLO ITALIANO"

1 TRAJE (envuelto en tela blanca)

1 MALETA DE CUERO

1 PETATE

1 SOMBRERERA —
(Ordenada de abajo a arriba)
- 1 trapo de rayas blanco y rojo
- 1 cuaderno negro con goma
- 1 funda de guitar azul con un trozo de cuero dentro
- 1 folio con cordón napolitano doblado en 4
- 1 carta "Prospero mío ..."
- 1 Factura broche con brillantes
- 1 Factura anillo de oro
- 1 carta "querido Don Prospero"
- 1 pistola (envuelta en un pañuelo blanco, y colocada a un lado
- 1 cuadernito marrón con goma y 1 factura dentro

1 bolsa de papel con apio dentro

quiere en primer lugar el conocimiento del espectáculo así como de las cualidades del personal del que dispone, tendrá también que tener capacidad organizativa y dar ejemplo, el jefe lo tiene que dar siempre, para que cuando llame la atención a alguien, ese alguien nunca le pueda contestar «pues tu también en alguna ocasión...»

El autor.– Buena contestación sobre el conocimiento que el jefe de sección tiene que tener de las personas de las que dispone. Eso en teoría haría posible que en cada sitio donde haya un trabajo que hacer estén los mejores que lo puedan realizar, eso que algunos dicen, que «todos somos iguales», no lo creo, lo hemos comentado anteriormente el representante de electricidad y yo, todos no son iguales, como en cualquier profesión, ya sea dentro del teatro o fuera de él hay profesionales muy buenos, buenos, regulares y, por qué no decirlo, mediocres, pero no por ello hay que cargar el trabajo sobre los mejores, sería injusto. Lo que hay que hacer, como tú dices, es conocer a tu personal y al mediocre no impedirle que trabaje, sino que trabaje lo mismo que los demás pero en el sitio en el que más airoso pueda salir. Todo esto lo digo yo, no tú, que nadie te achaque mis palabras, me ha surgido decir esto en base a tu respuesta, que para mí es acertada.

Ejemplo práctico sobre lo dicho: el trabajador 1 sabe hacer A y sabe hacer B, el trabajador 2 no sabe hacer A pero haciendo B se defiende. ¿Por qué poner al trabajador 2 a hacer A? Creo que el ejemplo está claro, pues esto pasa. ¿Por qué? No lo sé del todo, pero se puede evitar. ¿Cómo? Tomando medidas, bien por parte del director técnico o bien por parte del regidor como jefe de escenario y máximo responsable de que las representaciones salgan bien técnicamente; pero creo que es mejor que las tome el jefe de la sección que, estoy seguro, sabe cómo hacerlo.

La utilera.– ...

El autor.– Los utileros podéis modificar, pintar, envejecer... los objetos que tenéis en vuestros almacenes con el fin de que sirvan

en los ensayos y posteriores representaciones, pero actualmente no construís, lo cual me parece bien porque no tenéis por qué hacerlo, pero se ha perdido el trabajo artesano que muchos antiguos compañeros tuyos realizaban, daba gusto verles trabajar, manejando todo tipo de materiales como madera, piel, látex, metal, papel, barro... nada, no hace falta que me contestes, sólo quiero decir ¡qué pena que eso se esté perdiendo, se haya perdido!

Escena 5: Sastrería

La sastra.– El vestuario es el conjunto de trajes, prendas, complementos como zapatos, sombreros, bisutería... utilizados en un montaje teatral para definir y caracterizar al personaje, la sastrería es el departamento del que depende todo lo enumerado, ése, creo yo, es el aspecto más fundamental de la sección, después está el trabajo de taller, que incluye los pequeños y grandes arreglos, roturas, descosidos y mejoras o transformaciones que pueden surgir durante los ensayos y las representaciones; otro cometido importante a destacar es el trabajo de mantenimiento para que todo lo que dependa de la sección esté en perfecto estado, haciendo labores de lavado, planchado, limpieza de zapatos, etcétera. Por otro lado está el trabajo que se realiza dentro y en los alrededores de la caja escénica, que empieza durante los ensayos, organizando junto con el diseñador de vestuario o su ayudante, muchas veces sin ellos, los cambios de vestuario de cada uno de los actores.

El autor.– Por lo que has dicho, consideras el vestuario como parte de la caracterización de los actores.

La sastra.– Claro.

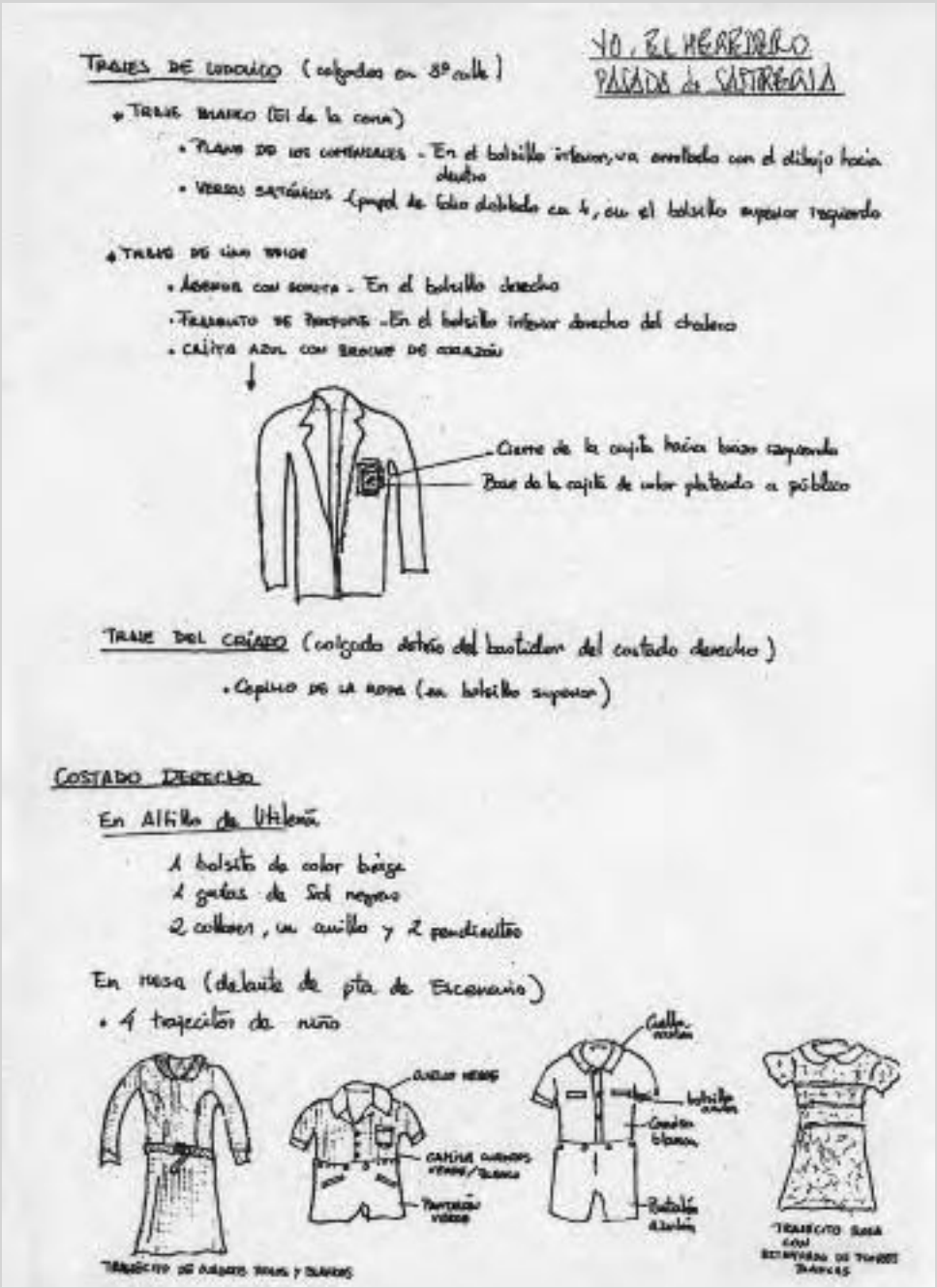
El autor.– Yo no tengo ninguna duda de ello, pero –y de aquí mi pregunta– siempre que se habla de la caracterización de los personajes, enseguida se piensa en peluquería y maquillaje, es como si os hicieran de menos en este apartado ¿te molesta esto?

La sastra.– En absoluto y no creo que nos hagan de menos por eso, en ningún caso, es puro desconocimiento, pero es verdad que hay cierta confusión en este apartado y te agradezco que lo plantees, a ver si de una vez queda claro. Recojo unas palabras que un día leí y apunté, son éstas: «el vestuario, en las artes escénicas, es el conjunto de prendas, complementos y accesorios utilizados en un espectáculo para caracterizar a un personaje». El director y actor ruso Alexander Yákovlevich Taírov definía al vestuario como la segunda piel del actor.

El autor.– Destaquemos las cualidades que para ti debe tener una sastra o un sastre y las que debe tener el jefe de la sección.

La sastra.– Yo destacaría el poder de resolución tanto en el trabajo de taller como en el de escenario, no sería la primera vez ni será la última que en el transcurso de una representación alguna prenda del vestuario o alguno de sus accesorios sufre un enganchón y se produce la rotura en la prenda, tendremos que actuar con prontitud y rapidez para hacer algo que disimule el percance o arreglarlo de la mejor forma posible para que se pueda salir adelante del percance. Ya terminada la representación o al día siguiente, en el taller, dejaremos la prenda como si nada hubiera pasado, con lo cual, por todo lo dicho, no nos vendría nada mal ser creativos. Por otra parte, debemos tener capacidad de trabajo en equipo pero también para hacerlo en solitario, responsabilidad, atención, capacidad de concentración y predisposición, mucha predisposición, y añado que no es imprescindible un amplio conocimiento en confección de ropa, aunque sí es deseable, en cuanto al jefe o jefa de sección destacaría que debe poseer capacidad organizativa, conocimiento del talento y limitaciones de cada uno de los miembros del equipo y mucha mano izquierda, tanto con sus compañeros directos como con personal de otras secciones.

El autor.– Como sastra y mujer que eres he esperado que llegase tu turno para comentarte algo: las sastras fuisteis las precursoras, hace ya muchos años, de la incorporación de la mujer al grupo de técnicos que formaban parte de cualquier empresa teatral,



YO, EL HEREDERO
PASADA de SASTRERÍA

TRAJES DE LUDOVICO (colgados en 8ª calle)

• TRAJE BLANCO (El de la cena)
  • PLANO DE LOS CONTENEDORES - En el bolsillo interior, va envuelto con el dibujo hacia dentro
  • VERSOS SATÁNICOS (papel de folio doblado en 4, en el bolsillo superior izquierdo

• TRAJE DE LINO BEIGE
  • ACEITUNA CON SONDA - En el bolsillo derecho
  • TERRONCITO DE PARMESANO - En el bolsillo interior derecho del chaleco
  • CAJITA AZUL CON BROCHE DE CORAZÓN

Cierre de la cajita hacia bajo izquierda
Base de la cajita de color plateado a público

TRAJE DEL CRIADO (colgado detrás del bastidor del costado derecho)
• Capullo de la rosa (en bolsillo superior)

COSTADO DERECHO

En Alfiler de Utilería

1 bolsito de color beige
1 gafas de Sol negras
2 collares, un anillo y 2 pendientes

En mesa (delante de pta de Escenario)
• 4 trajecitos de niño

TRAJECITO DE ALGODÓN BLANCO Y BLANCO

CAMISA CUADROS VERDE/BLANCO

PANTALÓN VERDE

Cuello

bolsillo

Cordón blanco

Botón

TRAJECITO BLANCO CON ESTAMPADO DE TOMATES BLANCOS

Páginas de pasada y cambio de sastrería de *Yo, el heredero* de Eduardo De Filippo.
Director: Francesco Saponaro. Teatro María Guerrero, 2011.

CARLOTA (CAMBIO de SASTRERIA) — HOMBRES 120.

0.15 min antes función, ALFONSO en camerino ayuda corbata y pasa por camerino PEDRO a ver si necesita también.

ANTES EMPEZAR: CARMEN, estola piel poner
PILAR: va buscar si necesita ayuda para terminar vestir

→ COMIENZO FUNCIÓN

2ª CAJA: → ALFONSO: quita SOMB + GUANTES, a estantería, y aprovechar a poner abrigo a PEDRO en UTILERÍA.
→ ALBERTO: Quita bombín + guantes, llevar a H.D.
* Ir preparando cambio de ALBERTO en silla 1ª caja.

FORO: → JORGE: entre dos quita ~~poli~~ guardia

1ª CAJA: → ALBERTO: entre dos quita abrigo asesino + chaq + chaleco (llevar luego a H.D.) y poner JERSEY + Abrigo llegada.
mientras, NATALIA sola pone CARMEN, ALFONSO va da abrigo, no juega nada

2ª CAJA: → PILAR: pone delantal, después va da abrigo Natalia llevar a H.D. y quedarse allí en cambio CARMEN KIMONO.
- En algún momento PILAR quite delantal.

GALENA: → CARLOS: en silla, ~~pone~~ quita todo, pone pijama + abrigo + bombín. Deja en silla camisa negra + pantalón (dobladas bajos) + chaleco + pañuelo cuello.

- PEDRO: poner abrigo
- CARLOS: vestir sin chaleco ni abrigo
PILAR: pone delantal, sale escena vuelve y se lo quita.

FORO: → JORGE: una quita abrigo funeral (NO QUITAR POLAINAS) poner ~~poli~~ guardia, llevar abrigo + chistera a H.D. (no llevar papel

2ª CAJA: → PILAR: una quita abrigo funeral + SOMB. grande (luego, llevar a H.D) se quita venda y poner abrigo terciopelo + SOMB. pequeño.

FORO: → JORGE: quita ~~poli~~ guardia, poner zapatos

2ª CAJA: → PILAR: sacar abrigo, ponerselo.

(MUY SEGUIDO, CAMBIO MUY RAPIDO TODAS)

FORO: → JORGE: pone guardia (entre dos) muy rápido
– llevar a H.D. zapato + abrigo + boina.

→ JORGE: una quita guardia

2ª CAJA → PILAR: quita abrigo tirando puñ + SOMB.
pone delantal rápido

— ESCENA CHRISTIE —

2ª CAJA: → PILAR: quita delantal cuando hace mutis con bandeja
→ MUTIS CON SILLAS
→ PILAR: mutis con chap Carmen, llevar a H.D.
→ ir a preparar cambio vestido rojo NATALIA.
→ PILAR: pone delantal cuando entra Natalia a escena.

FORO: → JORGE: una pone guardia + calzas. llevar zap. FEED a H

2ª CAJA: → PILAR: una, rápido, quita delantal, pone abrigo terciopelo + SOMB. pequeño. ir a cambio rojo..

↓

UTILERIA → NATALIA: pone VEST. rojo + collar y pendientes + zap. ay
– recoger: guante encaje en bolso terciopelo, joyas en bolsa guantes

— RATO —

2ª PATA → PILAR quita abrigo + SOMB.

FIN

ALBERTO: quita abrigo + bombín + guante

NATALIA: subir a camerino ropa + albornoz, ayudar a quitar vestido rojo.

hablando con la sección de Regiduría ha salido el tema del Centro de Tecnología de Espectáculo (CTE), que hemos criticado un poco pero también hemos alabado por lo que te comento ahora, lo importante que ese Centro es y ha sido para la integración definitiva de la mujer en cualquiera de las secciones técnicas, hasta hace no mucho tiempo algo impensable. ¿Qué te parece a ti?

La sastra.– Pues me parece lo mismo que a ti, que era impensable pero desde que se creó este Centro en todos los cursos de las secciones técnicas se incluyeron mujeres y en un número bastante importante, y al salir del Centro, después de terminado el curso y de realizar algunas prácticas, fueron abriéndose camino en este difícil mundo del teatro para la mujer, algo por no decir bastante machista, hasta que se acostumbraron a ver a una mujer tirando de la cuerda de un decorado, dirigiendo un foco o manejando la mesa de sonido. El CTE cuidó mucho que los cursos de las citadas secciones tuvieran el mayor número de mujeres posible, me alegré mucho en su momento y me alegro ahora, sobre todo porque esto ha posibilitado tener más compañeras en otras secciones, no sólo compañeros.

El autor.– Yo también me alegro, entre otras cosas porque la mujer tiene unas cualidades innatas muy necesarias en ciertos trabajos a realizar en el teatro y no me refiero sólo a las secciones de caracterización, con las que siempre se ha relacionado a la mujer.

Escena 6: Audiovisuales

El sonidista.– El técnico de sonido en teatro, actualmente llamado «técnico de audiovisuales», se dedica a cubrir las necesidades del sonido y de la imagen allí donde se requiera (salas de ensayos, teatros, teatros en gira...), tanto para el público asistente como para cubrir las necesidades de otros colectivos (técnicos, actores, diseñadores...), los técnicos de sonido preparamos, montamos y manejamos el equipo que se decida poner en fun-

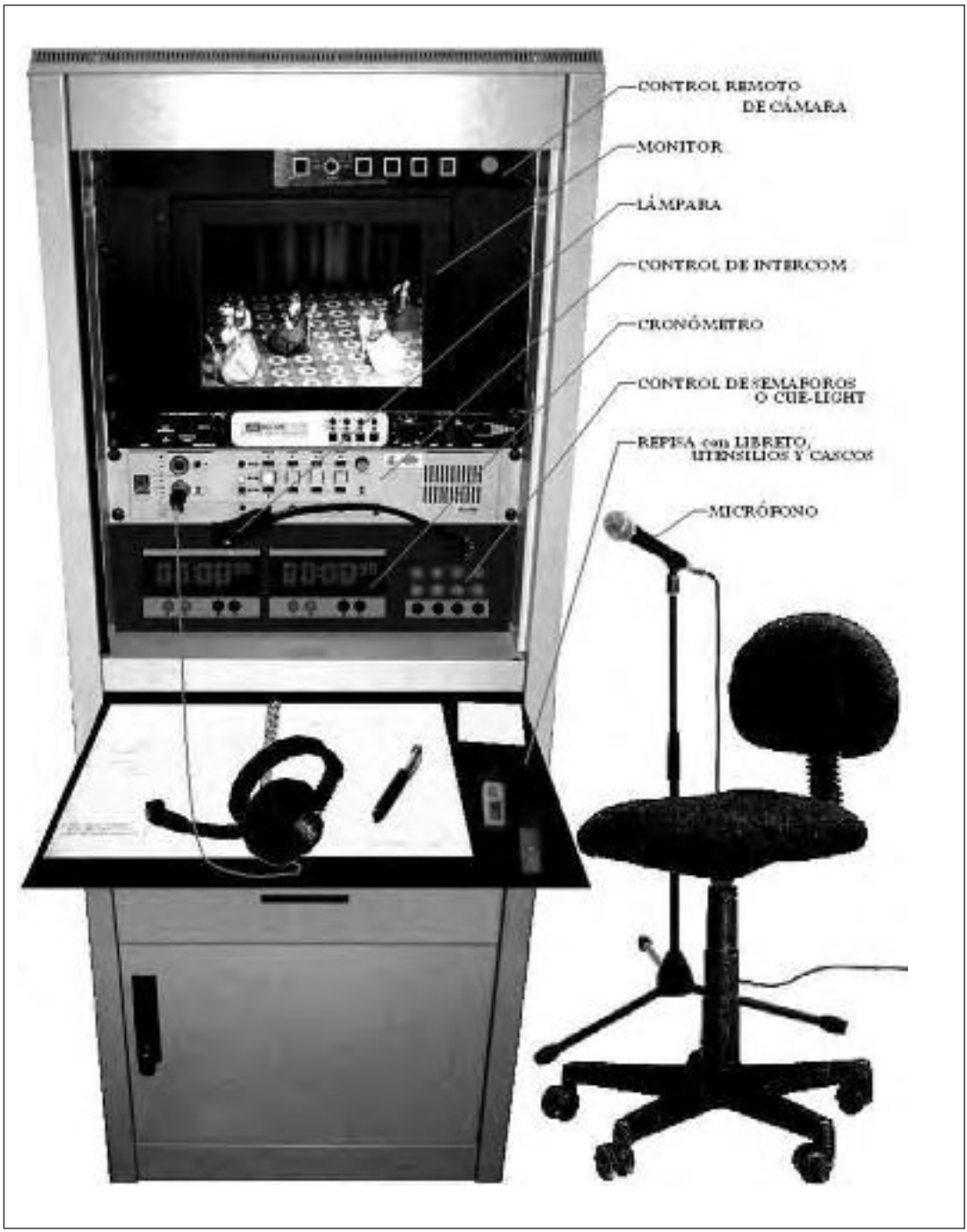
cionamiento, no siempre será el mismo, todo dependerá de las necesidades a cubrir, por supuesto todo técnico deberá conocer los equipos que se tienen y es muy importante saber manejarlos, en algunos espectáculos habrá también que montar micrófonos fijos o inalámbricos, o ambos a la vez, los inalámbricos se los colocaremos a los actores o a quienes vayan a llevarlos y antes de cada actuación serán probados, tanto estos como los fijos y se buscará la ecualización perfecta. Añado que debemos cuidar del mantenimiento de todos nuestros elementos de sonido y vídeo.

EL AUTOR.– ¿Cuando hablamos de manejar, hablamos de ejecutar los efectos marcados por el diseñador de sonido o por la dirección artística?

EL SONIDISTA.– Cuando hablamos de manejar hablamos de ejecutar y de conocer el equipo, de saber las posibilidades que tiene y sobre todo de sacarle el mejor partido posible, también decir que por nuestra vinculación con la tecnología audiovisual, hemos de estar siempre al tanto de las últimas innovaciones, que en el caso de audiovisuales son continuas.

EL AUTOR.– Quizás no sea el momento de hablar de esto, pero ya que de alguna manera has sacado el tema y en algún momento quería tocarlo, me gustaría que me contases cómo han cambiado los registros de sonido desde el momento que tengas conocimiento de ello.

EL SONIDISTA.– Si nos situamos desde la década de 1970 hasta nuestros días, los dispositivos que se han usado en las diferentes producciones escénicas para reproducir sonido son: magnetofón de bobina abierta, altamente profesional para la época y que procedía de los estudios de grabación; normalmente se usaba el formato de cinta de ½ pulgada con dos canales de audio, posibilidad de edición y grabación; como inconveniente se podría mencionar el ruido de fondo inherente a las grabaciones analógicas, se llegaron a usar magnetofones multipistas de 4, 8 y 16 canales, incluso merece especial atención el *cassette* compacto, con capacidad de dos pistas por lado, lo que le per-



Mesa de regiduría.

mitió salir airoso en innumerables producciones en cualquier parte del mundo. *(Pausa)* Ya en la década de 1980 se comenzó a hablar del audio digital e irrumpieron de innumerables formatos como Laserdisc, DAT, CD, capaces de conseguir una calidad en estéreo insuperable hasta esos días y sin deterioro de la calidad. *(Breve pausa)* Rápidamente se impuso el CD, aunque en los noventa destacó un formato de 8 pistas digitales en una cinta de VHS denominado el ADAT, pero el verdaderamente revolucionario para aquel entonces en los teatros fue el Mini-Disc, un disco magnetoóptico capaz de grabar y editar dos pistas ilimitadamente, incluso con la novedad de poder editar el nombre de los *tracks* en la pantalla del reproductor. *(Breve pausa)* Poco tiempo después, con la irrupción de la informática y su rápido desarrollo, se comenzó a grabar y reproducir sobre discos duros, aunque no se encontraba un *software* apropiado para las exigencias que requerían las producciones escénicas del momento, como capacidad de reproducir diferentes formatos de audio, grabación, edición, multipistas... en esos años irrumpió con mucha fuerza la proyección de vídeo en los espectáculos escénicos, que por supuesto sigue en boga y que cada vez es más utilizado y ya en 2007 irrumpe un *software* denominado QLab, rápidamente reconocido a escala mundial como la herramienta más completa para reproducir diferentes formatos multimedia en directo.

EL AUTOR.– El QLab es lo que actualmente se está utilizando más, ¿no?

EL SONIDISTA.– Sí, en efecto, pero tal y como avanza la tecnología audiovisual es posible que cuando se edite la segunda edición de este libro sea otro sistema el que se esté utilizando de forma más habitual; y ya que he tocado el tema del libro, en el que me siento muy orgulloso de colaborar, te diré que espero que se venda mucho por su riqueza informativa y por la configuración tan interesante que tiene, no creo que haya nada parecido en el mercado y necesitados estamos de libros que enriquezcan nuestros conocimientos sobre todos y cada uno de los trabajadores que intervienen en una producción teatral.

El autor.– Ojalá se cumpla lo que has dicho y sea acogido con la misma ilusión con la que se ha escrito, pero pasemos al tema con el que estábamos; hemos hablado de los aspectos fundamentales que debe tener un técnico de audiovisuales y de alguna otra cosa, enumérame ahora las cualidades en las que debe destacar dicho técnico y añade algunas más para el jefe de la sección.

El sonidista.– Un técnico de sonido, para empezar, debe tener buen oído, capacidad de concentración y de reacción ante cualquier problema que sobre la marcha pudiera surgir, saber trabajar en equipo e individualmente, tener creatividad, sensibilidad, precisión y ser muy consciente de la responsabilidad que supone trabajar para el público.

El autor.– Me gusta mucho lo último que has dicho, mucho, me agrada que el técnico valore al público, nuestro gran valedor, quien con su asistencia mantiene los teatros abiertos y permite a los que nos gusta trabajar en el escenario poder seguir disfrutando de ello. No hay que olvidar que el teatro es un trabajo vocacional –o debería serlo– y trabajando en él deberíamos de alguna manera sentirnos unos privilegiados... y no te olvides de la responsabilidad de trabajar con los actores, cualquier fallo técnico repercute directamente en ellos.

El sonidista.– En absoluto, máximo respeto y admiración hacia los actores y su trabajo, ya lo creo.

El autor.– Sigamos.

El sonidista.– Sí, en cuanto a las cualidades del jefe de la sección, debe ser una persona que sepa coordinar el trabajo de los técnicos a su cargo, responder a las necesidades de la dirección técnica, entender y dar el mejor servicio posible a las necesidades de la dirección artística, contando con los recursos humanos y técnicos disponibles.

ESCENA 7: PELUQUERÍA

EL PELUQUERO.– El peluquero de teatro es quien adapta y peina los diseños elaborados para una producción teatral. Este trabajo tiene ciertas características técnicas, como que casi siempre se trabaja con pelucas de pelo natural, delicado material que hay que cuidar, limpiar, cepillar y preparar a diario, últimamente la calidad del material con el que se hacen las pelucas ha bajado bastante, se fabrican también con material sintético o con un mixto entre el natural y el sintético, por otra parte los integrantes de nuestra sección realizarán peinados de todo tipo, por lo que se deberán conocer los estilos de peinar de todas las épocas. Creo además que sería necesario tener una buena base profesional y conocer cómo se trabaja en las actuales peluquerías comerciales.

EL AUTOR.– ¿No hay otros tipos de postizos de los materiales que has citado?

EL PELUQUERO.– Sí, aparte de las pelucas hay barbas, perillas, bigotes, patillas y otros componentes de ese tipo necesarios para la caracterización de los personajes, no he hablado de ello porque desde que se creó la sección de maquillaje la manipulación y colocación de esos elementos de posticería citados ha pasado a ser uno de los cometidos de esa sección aunque en otros teatros, tanto públicos como esencialmente privados, forman parte de las obligaciones de los peluqueros.

EL AUTOR.– Bueno, hablemos un poco de las pelucas, de las que creo hay varios tipos, cuéntame algo de las más utilizadas.

EL PELUQUERO.– La más utilizada es la peluca propiamente dicha, de pelo más o menos largo y que cubre la cabeza del actor; también el peluquín, de menor tamaño, generalmente de caballero, que se utiliza para tapar la zona de la cabeza que carece de pelo, y por último el bisoñé, que sólo cubre la parte delantera de la cabeza. También hay otros elementos de posticería que dependen de nosotros, por ejemplo un moño o las extensiones de pelo.

Trabajos de peluquería y maquillaje para *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós. Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2012.

El autor.– Trabajas mucho con y para los actores, eso exigirá unas cualidades muy especiales, dinos cuáles son y otras que debe tener un peluquero teatral, así como también las del jefe de peluquería.

El peluquero.– Sí, esto es complicado y hay que manejar ciertas dotes de psicología para tratar ese material tan sensible que son los actores, actrices principalmente, esta psicología la intentaremos utilizar para no perder los nervios durante los ensayos, el estreno y para darles confianza de cara a las futuras representaciones, a veces hay artistas a los que es difícil hacerles entender que nosotros peinamos en base a lo diseñado o en función de lo que el director artístico nos pide y no a su gusto, con lo cual la paciencia, la tranquilidad, son, creo, nuestras más importantes cualidades sin olvidarnos de la creatividad y la capacidad de improvisación ante cualquier situación adversa. En cuanto al jefe de peluquería destacaría la previsión y la capacidad de coordinar y distribuir a su equipo, aunque si son oficiales competentes la coordinación es mínima, saben perfectamente lo que tienen que hacer.

El autor.– Sí, hay que saber delegar un poco, ¿no?

El peluquero.– Sí, creo que sí.

El autor.– ¿Hay mucho divismo por parte del grupo actoral?

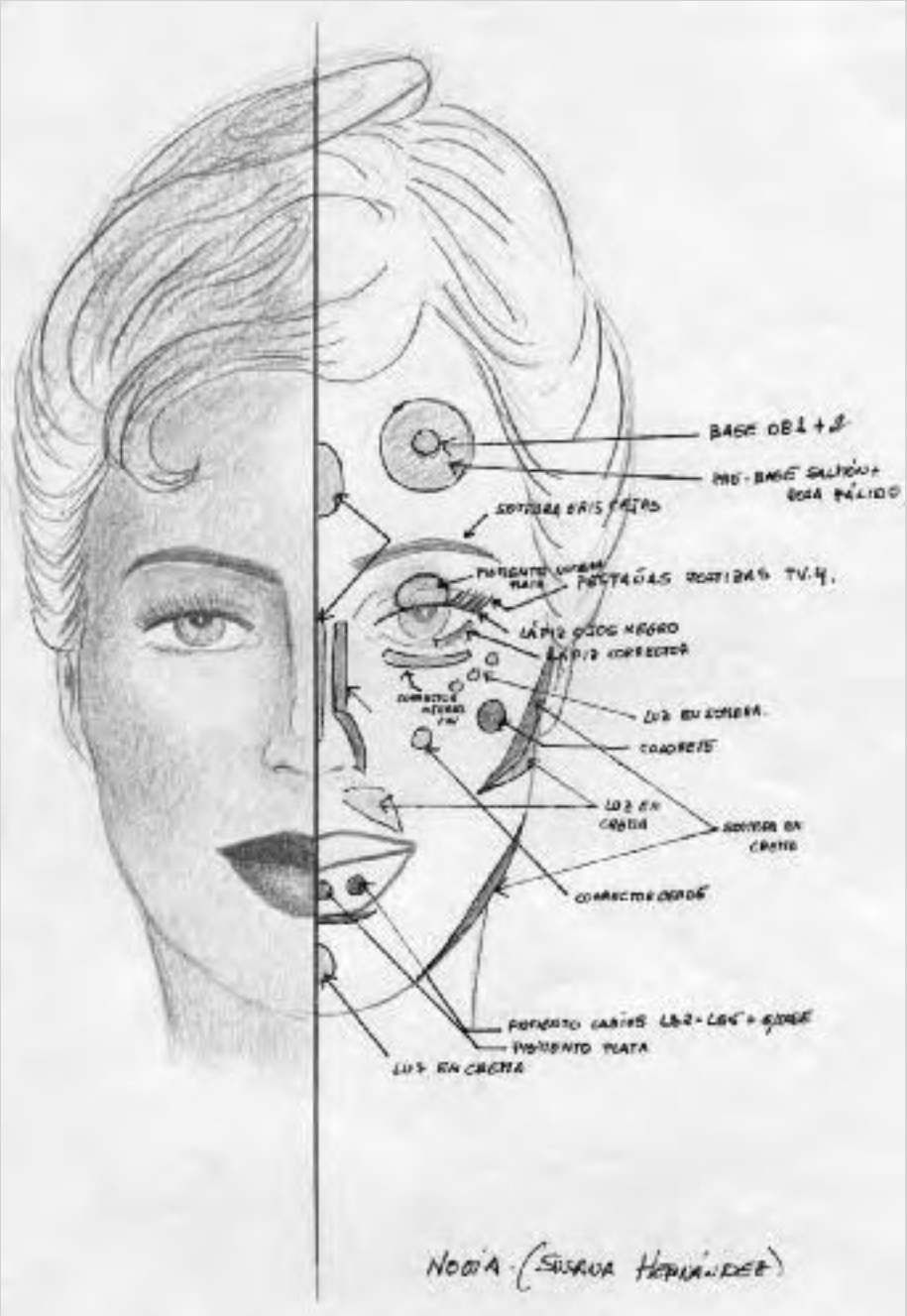
El peluquero.– No y cada vez menos, pero a veces nosotros, e incluyo a todas las secciones de caracterización, que somos las que más contacto tenemos con esos divos y divas que aún quedan por los escenarios, tenemos que sobrellevar como podemos algunas situaciones que no nos gustan.

Escena 8: Maquillaje

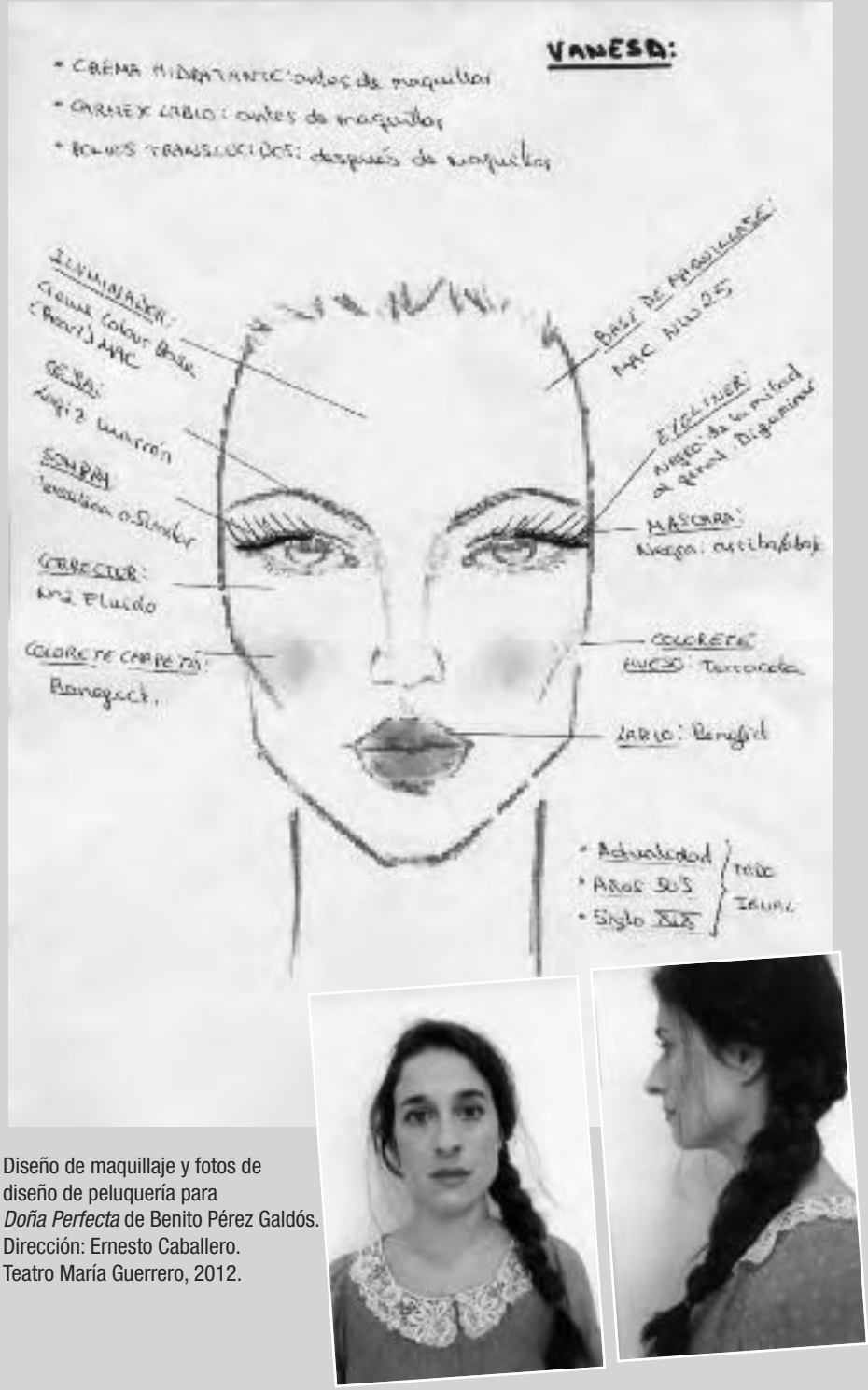
La maquilladora.– Yo creo que el aspecto fundamental de la sección de maquillaje es hacer efectivo todo aquello que nos hayan encargado que hagamos y de la forma más profesional posible. ¿Quién nos lo encarga? Directamente el diseñador del que dependemos y posiblemente del director artístico, si éste ha marcado unas pautas al diseñador. ¿Qué nos pueden encargar? Como aspecto primero y primordial, respetar el diseño que ayuda a crear el personaje y que contribuye a su caracterización exterior adecuado a las exigencias del texto. ¿Qué podemos llegar a hacer para caracterizar al actor? Cambiar sus rasgos, cambiar completamente su rostro, que puede ir desde un leve rejuvenecimiento hasta un gran envejecimiento, colocarle un cicatriz inexistente, también convertirle en un monstruo, en un personaje de ficción o en cualquier otro tipo de personaje.

El autor.– Con el representante de peluquería he hablado de dos temas que atañen a vuestra sección: el primero, la relación con los actores, que puede llegar a ser un poco delicada con respecto a algunos de ellos; el segundo, la posticería, que antes pertenecía a la sección de peluquería y ahora a la vuestra, háblame algo sobre esto.

La maquilladora.– Con respecto a lo primero, sí, a veces con una minoría de ellos puede llegar a ser delicada y tenemos que hacer el trabajo extra de conseguir que confíen y crean en el trabajo de nuestro equipo, cosa que casi siempre, por no decir siempre, se consigue; a veces hay que dejarles muy claro que el maquillaje teatral no embellece al personaje sino que lo caracteriza; y con respecto a lo segundo, cierta posticería pasó a ser un cometido de mi sección desde su no muy lejana incorporación a los teatros públicos, aunque esto último no puede generalizarse como trabajo correspondiente a maquillaje, ya que pudiera ser cometido de los peluqueros en otros centros de trabajo y sobre todo en la empresa privada, donde es muy raro que contraten personal de maquillaje.



Diseños de maquillaje para *Las visitas deberían estar prohibidas por el código penal,* sobre textos de Miguel Mihura. Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2007.



Diseño de maquillaje y fotos de diseño de peluquería para *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós. Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2012.

EL AUTOR.– Cambiando totalmente de tema, creo –y he oído hablar de ello– que para vuestra sección es muy importante la luz diseñada para la obra teatral en la que estéis trabajando. ¿Me puedes decir algo sobre este asunto de la iluminación?

LA MAQUILLADORA.– Para nuestra sección, pero sobre todo para la encargada de hacer el diseño de maquillaje, te cuento de forma resumida, los tonos de la piel de los actores pueden cambiar según los filtros y la dirección de la luz, esto puede afectar a dar un tipo de personaje distinto al deseado, la iluminación puede mejorar o arruinar un maquillaje; en las reuniones que los diseñadores tienen para la preparación de la obra teatral y a lo largo de los ensayos, tanto el diseñador de iluminación como el de maquillaje deberían hablar sobre este tema, lo normal es que el maquillaje quede supeditado a la luz, lo cual de alguna manera es normal, si una determinada escena requiere una luz fría no se puede poner una cálida para que el maquillaje quede bien.

EL AUTOR.– Una vez estrenada la obra, el diseñador desaparece, el director ve nada más que de vez en cuando una representación. Sin esos *vigilantes*, ¿llegáis a cambiar algo del diseño original?

LA MAQUILLADORA.– Normalmente no, aunque quizás levemente puede cambiar algo, no te digo que no, pero sin influir negativamente en el concepto original, cuando el diseñador deja ultimado un trabajo le hacemos fotos y cada día antes de empezar a maquillar revisamos esas fotos hasta que dominamos perfectamente cada uno de los maquillajes a realizar. ¿Con qué fin? Con el de maquillar según el diseño original todos los días. Por otra parte, sí nos queda un vigilante que ve las representaciones a diario, el ayudante de dirección, cuyo trabajo consiste, entre otras cosas, en que se respete todo lo marcado por el director y por los diseñadores.

EL AUTOR.– Bien, pasemos al siguiente tema, al de las cualidades, las condiciones esenciales que para ti debe tener un maquillador y el jefe de la sección.

LA MAQUILLADORA.– Un técnico de maquillaje en primer lugar tiene

que tener profesionalidad, conocimiento de su trabajo, conocer materiales, formas de empleo y algo muy importante, no se puede anclar en lo que conoció cuando estudió, ya que los materiales evolucionan y mejoran a pasos agigantados, otras cualidades a destacar son creatividad, agilidad, resolución, rapidez, contención y discreción, durante el proceso de maquillaje en el taller para la posterior representación se dicen y se oyen muchas cosas: ante eso, ciega, sorda y muda. Por último, en cuanto a quien lleve la jefatura de la sección, creo que debe saber transmitir, organizar, controlar, mandar... mandar bien y conocer mucho, perfectamente, al personal del que dispone.

El autor.– Con la maquilladora terminamos...

La maquilladora.– ¿Podría añadir algo?

El autor.– Todo lo que sea añadir, aportar, informar... bienvenido sea.

La maquilladora.– Me gustaría destacar, porque así lo creo, que el maquillaje es un arte y que no todo el mundo puede llegar a conseguirlo, hay que tener unas cualidades y aptitudes que son innatas.

El autor.– Estoy totalmente de acuerdo contigo, el maquillaje es un arte, también con diferencias y algunos matices puede ser muy artístico el trabajo que realizan las secciones de peluquería y sastrería. ¿Sabes que hay quienes piensan, cada vez menos, que las secciones de caracterización sois secciones menores?

La maquilladora.– Por supuesto que lo sé.

El autor.– Yo considero a todas las secciones igual de importantes, eso sí, en unos momentos determinados destacan unas, en otros otras, quizás en más momentos destaquen unas secciones que otras, pero todas son necesarias. Y ahora sí, con la maquilladora termino mis conversaciones iniciales con los colaboradores técnicos de cada una de las secciones de un teatro, pero antes de entrar en la última escena de este Acto quiero reseñar algo en base a las contestaciones dadas por los representantes de las distintas secciones con respecto a las cualida-

des de los técnicos, cuáles han destacado y nombrado más veces: para ellos, un oficial debe, prioritariamente, saber trabajar en equipo y tener capacidad de concentración y resolución, responsabilidad, creatividad, atención, tranquilidad y conocer los materiales y herramientas con las que trabaja; y en el jefe de sección destacan la capacidad de organización y el conocimiento del personal que tiene a su mando para, sobre todo, saber sacar el máximo partido de cada uno de ellos. Me ha faltado la palabra «profesionalidad», sólo nombrada una vez, supongo que dan por sentado que un técnico debe tener esa cualidad.

ESCENA 9: EL APUNTADOR

EL AUTOR.– No quiero dejar de mencionar y dedicar unas cuantas líneas al apuntador: crucial y esencial su trabajo durante siglos, ya que habría que remontarse al teatro griego para encontrarnos con la figura del consueta, hoy llamado apuntador, profesión destinada a su absoluta desaparición. El consueta, sentado en un lugar estratégico, seguía el curso de los ensayos y las representaciones, interviniendo lo necesario ante los fallos de memoria de los actores, entonces las horas dedicadas a los ensayos no eran muchas, y si a eso añadimos la larga duración de las obras en aquellos tiempos, los actores llegaban al estreno y posteriores representaciones con el texto no del todo memorizado y allí se encontraban entonces con el consueta, que intentaba solucionar esos problemas que los actores pudiesen tener con el texto; el consueta era el único técnico (sobre esto comento que así como con el actual regidor no tengo duda de calificarlo como tal, ya se ha hablado de ello bastante, con el actual apuntador tengo serias dudas de que pudiera ser calificado de esta manera, como un técnico), pero sigamos, era el único personaje que tenía algún cometido aparte de los artistas, estos se preparaban absolutamente todo, vestuario, máscaras, armas, etcétera, todo cuanto fuera necesario, lo que sí había eran personas que se dedicaban a bullir entre los actores,

bailarines, cantantes, músicos... que cuidaban de las primeras figuras, ayudándolas a vestirse, a prepararles para sus entradas a escena, incluso hacerles algún recado que otro, quizás ellos fueron los precursores de sastres, peluqueros y maquilladores. También hay que decir que existían decorados y útiles para hacer algún tipo de efectos, entre los recursos de tramoya estaban las *periaktas*, que eran pequeñas pirámides decoradas que giraban sobre un eje, primitivos sistemas de grúa para hacer descender y ascender a los dioses, plataformas de madera móviles para transportar decorados, telones pintados para crear diferentes fondos de escenario, estatuas de atrezo, máquinas de truenos y juegos de antorchas para simular rayos y otros fenómenos, todo lo cual se ocultaba normalmente en las alas de la *skené*. ¿Quiénes manejaban todos estos artilugios? Quizás los precursores de los actuales maquinistas y utileros. Fue en el teatro italiano del siglo XVIII cuando los técnicos empezaron a tener un gran protagonismo, que se expandió por todos los países europeos donde el teatro era y es una importante base cultural. *(Pausa)* En tiempos más modernos, finales de los años treinta y principio de los cuarenta del siglo XX al consueta se le empezó a llamar primer apunte, y al hoy regidor, que empezó a abrirse un hueco en el escenario, segundo apunte, y era lógico lo de primero y segundo, ya que el trabajo de uno se consideraba muchísimo más importante que el del otro, aunque este último en los años venideros, poco a poco, fue creciendo en sus cometidos y su categoría fue subiendo, comenzó en estos años una vida paralela entre estos dos profesionales del teatro. *(Breve pausa)* Dado el gran número de obras teatrales que llevaban de repertorio muchas compañías de teatro, entre veinte y treinta o más y el continuo cambio de obra, a veces casi a diario, hacía imposible que los actores tuvieran en su memoria el texto completo de dicho repertorio, esto convertía al primer apunte en el *divo* del escenario desde su imprescindible presencia en la concha, que era una trampilla situada en el centro del escenario, entre el telón de boca y el público, y que comunicaba con el foso; sobre el hueco,

para que no se viese la cabeza del primer apunte, se le colocaba una especie de cajón de forma circular, cuyo interior habitualmente se insonorizaba con corcho.

Añado un ejemplo de la importancia del apuntador: en una obra teatral recientemente estrenada, *Estampas del teatro en los cuarenta*, de Blanca Baltés, hay una frase que de inmediato me llamó poderosamente la atención, la decía la intérprete que desarrollaba el papel de la conocida actriz de aquella época Lola Membrives: «... apenas he llegado a Madrid y mañana ya comenzamos ensayos para estrenar esta misma semana», imaginaros, mañana podía ser lunes, el estreno, era muy usual hacerlo el sábado, cinco días sólo para aprenderse un papel protagonista de la obra, imposible, ¿quién iba a conseguir que la famosa actriz saliera airosa el día del estreno? El apuntador, sin duda. Bueno, pues el caso es que a pesar de la eficiencia de este auténtico protagonista de la escena, recibía broncas por todas partes, del público y de los actores prioritariamente. Nos lo cuenta Alfredo Marquerie en su libro *El teatro que yo he visto* (1969, Ed. Bruguera), con estas palabras:

> «... Cuando la voz del apuntador se levanta demasiado para hacer llegar el texto al oído de los actores surgían palabras de protesta en la sala como ¡Que se calle el apuntador! ¡Que se te oye mucho! ¡A ver ese apuntador! El publico ignora que este profesional del teatro cumple siempre bien, esforzada y heroicamente su humilde, oscuro y utilísimo oficio y que cuando se le oye es porque los cómicos no se saben la obra... también por regla general el apuntador es una víctima propiciatoria de los fallos y errores de los intérpretes, una persona más a la que cargar el muerto de la equivocación y del fracaso propio que nunca quieren reconocer y pronunciando frases como ¡Me ha hecho un lío! ¡No le he entendido ni una palabra! ¡Con este apuntador estamos vendidos! ¡No se le oye! O las más típica cuando el actor se queda en blanco en los ensayos y el apuntador le lanza la frase que tiene que decir: ¡cállate, que me lo sé! Sin mirar a otro sitio que no

fuera al libreto, el apuntador espera la continuación del ensayo, continúa éste y el actor que realmente no se sabe el texto, inmediatamente pide letra».

Pero perdón, casi nunca, mucho divismo en aquellos tiempos había, aunque algunos de estos divos y otros actores de reparto cada vez que iban a comenzar una representación en la que del texto poco sabían, al apuntador le decían, entre otras cosas, según lo que nos cuenta Marqueríe: «écheme una manita, en usted confío». Añado que hoy un actor sería incapaz de tratar de la manera que he comentado a cualquiera que le estuviera ayudando, también era el primer apunte, pulsando un timbre (pulsador), quien daba la orden de levantar el telón de boca, pero a la hora de hacerlo, dada su posición, sin vista de lo que ocurría detrás del telón, una vez preparada la escena, preparados los actores y apagada la luz de sala, el segundo apunte se adelantaba al centro del escenario, pegado al telón y le indicaba con voz baja que se podía empezar, el primer apunte contestaba con esa misma voz y, hecho esto, el segundo abandonaba la escena, el primer apunte calculaba que ya se había ido y daba la orden de subir el telón, y de inmediato se ponía a dar letra sin cesar.

Añado que el primer apunte, con dos timbres más, ejecutaba todos los sonidos de puerta y teléfono, no grabados, que pudieran sonar durante la representación. *(Pausa)* El segundo apunte tenía como misión, antes de cada representación, dar los avisos pertinentes para que actores y técnicos supiesen lo que faltaba para comenzar la citada representación, y después, una vez levantado el telón, tenía que estar muy pendiente de todos actores, previniéndoles para sus entradas a escena, dándoles la orden para que lo hicieran e indicándoles la primera frase que tenían que decir para que ligase con las siguientes, que ya se las daba el primer apunte.

En aquella época otro de los cometidos del segundo apunte era el manejo de diversas máquinas manuales que simulaban el viento, el trueno y otros sonidos. Sobre esto, Marqueríe en

el libro reseñado, decía: «el segundo apunte era Neptuno, ya que a su cargo corrían todos los efectos de agua del tubo agujereado o de la regadera para imitar que estaba lloviendo. Júpiter, encargado de desencadenar la tempestad moviendo el latón que finge el trueno o manejando el aparato eléctrico que copia los relámpagos. Némesis, la figura vengadora porque es el disparo de su pistola o el golpe de una tabla contra el suelo del escenario el que hace caer a la victima sobre el tablado, ya que el revólver que empuña el actor no tira nunca de verdad». *(Breve pausa)* Y así fueron transcurriendo los años, con este sistema de trabajo, hasta que en la década de 1950 se oficializaron las definiciones de *apuntador* y *regidor* por parte de la Ordenanza Laboral de Locales de Espectáculos y fue casualmente también en aquellos años cuando la labor del regidor fue creciendo con la incorporación de los equipos de sonido. Al principio podía ser un simple tocadiscos o un magnetofón, para después ampliarse con un amplificador y alguna columna de sonido, que empezó a manejar, los timbres de puerta y teléfono citados pasaron a ser otro de sus cometidos, junto a otras obligaciones que fueron surgiendo. También fue en aquellos años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX cuando las compañías de repertorio comenzaron a desaparecer y esto significó el principio del fin de los apuntadores, ya no eran tan necesarios, y aunque se luchó mucho por mantener ese puesto de trabajo por parte de todos los trabajadores del teatro y especialmente por parte del colectivo de actores, la profesión del apuntador fue decayendo a pasos agigantados. Poco a poco fue dejando de contratarles la empresa privada y sólo siguieron manteniendo su trabajo quienes tenían ganada su plaza en los teatros públicos, algunos apuntadores quedan en dichos teatros. Cuando se jubilen, extinción total de esta profesión. *(Pausa)* En cuanto a en qué consiste el trabajo del apuntador, añado que debe ir siguiendo el texto de la obra teatral tanto en ensayos como en representaciones… y debe estar muy pendiente de los actores por si se les va la letra, se olvidan del

texto... inmediatamente el apuntador debe intervenir para indicarles la palabra o frase que sigue y que deben decir, para lo cual deberá tener todo el texto corregido, tal cual se dice, suprimiendo todo aquel texto que no se diga e insertando todo aquel que se haya ido incorporando a lo largo de los ensayos, también deberá tener en dicho texto anotaciones que pueda necesitar, tales como pies de entradas y salidas de los actores, zona por la que entran, pausas (breves, medias, largas...), incluso matices… y destacaría como cualidades, concentración, atención y por supuesto una buenísima dicción, su trabajo lo realizará normalmente desde uno de los costados del escenario, la concha es pura historia desde hace muchos años. *(Breve pausa)* Para terminar este primer Acto, he de decir que pienso que habrá quien pueda opinar que he dedicado demasiadas líneas a una profesión en absoluta extinción, como es la del apuntador, pero estoy seguro de que gran parte de los profesionales del teatro de cierta edad, actores y actrices principalmente, pensarán que muchas más le podía haber dedicado a este auténtico protagonista del teatro de todos los tiempos. También he creído conveniente gastar un poco las teclas del ordenador para contar de una forma muy breve la historia de este profesional en la que me ha sido inevitable incluir entre otras cosas al regidor, por la estrecha relación entre ambos durante mucho tiempo. Más páginas me hubiera gustado dedicar a esa historia, por su interés. *(Breve pausa)* Por otra parte, he destinado varias páginas a la regiduría, más que a otras secciones, pero es mucho lo que aportan los integrantes de esa sección, auténticos protagonistas de muchas fases de trabajo en el escenario, y las conversaciones que con los regidores he mantenido nos han permitido profundizar en algunos temas.

Escenario del Teatro María Guerrero, 1989. (Foto: Ros Ribas).

ACTO II

PRODUCCIÓN Y DIRECCIÓN TÉCNICA

Escena 1: Producción

El autor.– Es mucha la información que nos puede dar el director de Producción de un teatro público, para los técnicos, para los actores, para mí y espero que para los lectores de este libro, información muy interesante, sobre todo porque desconocemos en gran medida lo que es en sí su trabajo y lo que hace a lo largo del proceso de una producción teatral, empezamos preguntándole por ese proceso.

El director de Producción.– Para empezar, hay que decir que desde el punto de vista artístico la decisión final de los espectáculos programados es del director del teatro, que también tiene un Consejo Asesor, a través del cual se hace un primer filtro de proyectos recibidos; su análisis es compartido con el director para tomar las decisiones artísticas. A la hora de programar en una institución pública son muchos los criterios a tener en cuenta, el Centro Dramático Nacional, por ejemplo, tiene como fines la preservación, revisión y difusión en España y en el extranjero del patrimonio intangible del teatro español contemporáneo en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado, la divulgación del repertorio dramático universal y el impulso y desarrollo de los lenguajes escénicos actuales, todo ello bajo los principios de excelencia artística, profesionalidad, transparencia, legalidad, imparcialidad, calidad del servicio a la ciudadanía y uso eficiente de los recursos. Añado que otros organismos dependientes del INAEM tienen otros cometidos, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) divulgará nuestro teatro clásico con autores como Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega y autores más desconocidos para el público, mientras que el Teatro de la Zarzuela divulgará la danza, los conciertos y principalmente nuestras joyas del género chico, entre otras cosas.

Pausa.

Una vez que el director del teatro elige un proyecto, desde la dirección de producción se hace una valoración presupuestaria, teniendo en cuenta siempre el resto de montajes de la temporada; si económicamente es viable se procede a ejecutar el proyecto a través de la fórmula elegida, se asigna una partida económica y comienza el proceso de contratación. En el caso de producciones propias se gestiona la contratación de todo el personal artístico (director, diseñadores, actores...) así como de las empresas que intervienen en el proceso (talleres, proveedores...), si bien desde Producción se asignan los recursos económicos para cada partida. Una vez hecho, es el director técnico quien se encarga de ejecutar todo lo que luego se plasma sobre el escenario. Por simplificarlo, hasta la fecha del estreno Producción se encargará prioritariamente de la parte artística y Oficina Técnica, con el director técnico al frente, de toda la parte técnica. *(Breve pausa)* Una vez que el espectáculo se ha estrenado, el principal responsable pasa a ser el regidor, que se convierte en el jefe de la función, con la vista atenta del ayudante de dirección, que verá la función todos los días; ambos cuidarán de que tanto la parte artística como técnica respeten lo marcado por el director artístico. *(Breve pausa)* Podemos hablar por lo tanto de tres fases con sus respectivos responsables durante el proceso, Producción siempre trabaja con mucha antelación por el tiempo que llevan los procesos en la Administración pública, se trabaja siempre con varios meses de adelanto, las producciones tienen sus presupuestos asignados con más de un año de antelación y el trabajo de preproducción puede empezar con más de seis meses de margen sobre la fecha de estreno. Una vez estrenada la producción, el trabajo principal estará prácticamente terminado. *(Pausa)* En coproducciones ejecutadas fuera de nuestras sedes o en compañías invitadas el director de Producción negocia la aportación que se hace al proyecto y, una vez cerradas las condiciones, se pasa a contratar el espectáculo, que tiene que

llegar a nuestros escenarios completamente terminado para su exhibición. En estos casos, la contraparte debe dejar durante la exhibición en sede al menos una persona que se haga responsable técnico/artístico del proyecto.

El autor.– Hay una cosa que me gustaría comentar, sobre todo con respecto a las empresas privadas potentes que forman parte de una coproducción o que vienen como invitadas a los teatros públicos y que llegan a generar bastante dinero: no entiendo por qué cuando entran en el teatro –y terminado el montaje– prescinden temporalmente de sus técnicos para después, terminadas las representaciones, volverlos a rescatar. ¿No podrían mantenerlos, ya que recursos tienen para ello?

El director de Producción.– Por lo que se refiere a prescindir temporalmente de sus técnicos, es algo que no me corresponde a mí valorar, aunque opinión tengo sobre ello: el contrato que se hace con esas empresas deja claro que pueden hacerlo y saben que dejan el espectáculo en buenas manos, en las nuestras, en las de nuestro equipo técnico, muy eficaz y capaz de sacar adelante cualquier tipo de espectáculo por complicado que sea.

El autor.– Por lo último que has comentado en mi primera pregunta intuyo que puede haber distintas formas de producción. ¿Cuáles son?

El director de Producción.– Son varias. Veamos:

Producciones propias: ejecutadas al 100% en el teatro, que se hace cargo de la producción ejecutiva y de todos los costes de producción, exhibición y contratación de todo el personal. El principal destino es la exhibición en nuestra sede o sedes y en ocasiones salir de gira, siempre con personal y recursos propios.

Coproducciones: pueden ser con otras instituciones públicas o empresas privadas. Esta fórmula de producción garantiza la gira de los espectáculos y que tengan vida más allá del paso por nuestros escenarios. En las coproducciones encontramos dos posibilidades, a saber:

a) Producción ejecutiva a nuestro cargo: se convierte, en cuanto a su forma de trabajo, en un proceso similar a las producciones propias; el proceso de producción lo gestionamos nosotros (ensayos, asistencia del personal en esos ensayos, construcción de decorados y otras construcciones, contratación de diseñadores artísticos y actores, etcétera). La institución o empresa coproductora hace una aportación económica al proyecto y después de su paso por nuestros teatros (en uno de los cuales se estrena) se hace cargo de la gira con todos los costes que ello supone.

b) Producción ejecutiva a cargo de otra institución o empresa: la producción ejecutiva de todo el proceso se hace fuera de nuestras sedes por cuenta de la parte coproductora, aunque podemos cederles una sala de ensayo o alguna ayuda del tipo que sea; en este caso nosotros hacemos una aportación económica como coproductor y ellos se encargan de los costes de exhibición cuando el montaje viene a nuestros teatros. En esta fórmula de coproducción no siempre se estrena en nuestras sedes.

Compañías invitadas: espectáculos ejecutados al 100% fuera de nuestras sedes. Nuestra aportación es el caché de exhibición pactado con la compañía durante la temporada que hacen en nuestros teatros.

EL AUTOR.– Supongo que cuando se hace una coproducción con la producción ejecutiva a cargo de otra institución o empresa se hará un seguimiento para ver si dicha producción tiene la calidad suficiente para que en un futuro pueda formar parte de la muy cuidada programación de los teatros donde trabajas.

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– Claro, desde el primer momento, aunque la producción ejecutiva se haga fuera, se hace un seguimiento artístico de todo el proceso hasta su estreno, entre otras cosas para ver que nuestra aportación económica, nuestro dinero, se esté invirtiendo bien.

El autor.– En cuanto a las compañías invitadas, antes de contratarlas, ¿irá alguien a ver si cumple los requisitos mínimos para que sea representada en vuestras sedes?

El director de Producción.– Sí, por supuesto, no se programa a ciegas.

El autor.– Yo conozco o creo conocer los teatros públicos desde hace muchos años y te comento que producciones propias, por supuesto, siempre se hicieron, y las compañías invitadas también formaron parte de la programación, pero las coproducciones, salvo raras excepciones, se empezaron a hacer no hace mucho. ¿Por qué este cambio?

El director de Producción.– En general en los teatros públicos dependientes del INAEM pocas coproducciones hay, pero sí en el Centro Dramático Nacional (CDN). Esto ha cambiado bastante, una de las líneas marcadas por la dirección del Centro es establecer coproducciones con instituciones públicas y privadas propiciando su exhibición en otros teatros o festivales nacionales e internacionales, razón fundamental para que la coproducción sea una fórmula cada vez más válida. En los últimos años el presupuesto para producción artística del CDN se ha reducido aproximadamente en un 60%, lo cual obliga a optimizar al máximo los recursos de los que disponemos: tener menos presupuesto supone que sea muy complicado hacer giras, casi imposible, por el alto coste que tienen; si se destinan partidas importantes del presupuesto para girar, la programación en sede se ve inevitablemente afectada, por eso la coproducción se convierte en una buena fórmula para que algunos de los espectáculos del CDN puedan exhibirse en varios lugares de España y del mundo. Una vez terminadas las representaciones en nuestras sedes es la empresa coproductora quien asume la gira, todo esto hace que las producciones tengan una vida más prolongada; por otra parte, la situación del panorama teatral actual, la crisis económica mundial y especialmente la española, la enorme subida del IVA, el descenso de espectadores... todo ello ha provocado que tanto para la empresa privada

como para las instituciones públicas sea cada vez más complicado afrontar la producción de grandes proyectos, si se unen esfuerzos es más fácil para todos.

EL AUTOR.– Imagino que, aunque la empresa coproductora asuma la gira y ya que en la propaganda, carteles y programas figurarán las siglas del CDN, éste hará un seguimiento de la gira, cuidando que los espectáculos se presenten en las distintas plazas con la misma calidad que cuando se estrenaron en vuestros escenarios.

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– Por supuesto que se cuida, y mucho.

EL AUTOR.– ¿Crees que con el paso del tiempo las formas de producción volverán a ser como cuando se crearon estas compañías dependientes del Ministerio, en concreto el CDN, ya que se ha decantado por incorporar las coproducciones en su programación?

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– Como te decía, el presupuesto es un alto condicionante en este sentido, seguro que cuando la crisis pase y si los teatros públicos vuelven a tener los recursos de hace años volverán a hacerse más producciones propias y esas producciones giraran más, aunque yo creo, como te he dicho, que la coproducción es una buena fórmula y pienso que habrá que seguirla utilizando.

EL AUTOR.– Soy un fiel defensor de las giras, sobre todo porque, ya que todos los españoles pagan sus impuestos para mantener los teatros públicos abiertos, todos ellos tienen que tener la posibilidad de ver los espectáculos que con su dinero se representan. Por otra parte, yo también creo que es una buena fórmula la coproducción y que se podrá utilizar cuando todo, espero, vuelva a ser como antes y se recupere ese 60% perdido, pero en algún momento, cuando todo se vuelva a estabilizar, se podría hacer, digamos, por ejemplo un *mixto*, es decir, producción completamente propia que gire y coproducción que también lo haga; así se conseguiría que dos espectáculos se exhibieran por casi todas las ciudades de España y quizás, por

qué no, por el resto del mundo. Todo esto propiciaría, entre otras cosas, la creación de puestos de trabajo para actores y técnicos principalmente e ingresos para determinadas empresas dependientes de las giras, como la de transportes de material por ejemplo, que a su vez también crearían trabajo, sin olvidar que se contrataría gente en los teatros a los que se vaya. ¿Qué te parece?

El director de Producción.– Que también podría ser una buenísima formula y efectivamente se crearía trabajo, algo muy necesario en este país.

El autor.– Una información para mí muy interesante por su complejidad –imagino– es la siguiente: ¿qué gestiones hay que hacer para llevar a cabo una gira de una producción propia?

El director de Producción.– Lo primero es la búsqueda de plazas interesadas y el cierre de las condiciones económicas. Una vez hecho esto, el siguiente paso es la firma del contrato, que siempre intentamos que sea lo más completo, preciso y con la máxima cantidad de información posible. Una vez firmado el contrato, el siguiente paso es organizar la logística, firma de contratos con colaboradores, actores, viajes, hoteles, dietas, transportes de los materiales técnicos, horarios... en caso de que se viaje a Canarias o al extranjero habrá que encargarse también de todos los trámites aduaneros necesarios. Añado como información que un representante del equipo de producción estará en cada una de las plazas a donde se vaya desde el primer día y hasta el último: llegará con la primera parte del equipo y se irá con los últimos, estará siempre presente.

El autor.– Cuando se cierra una gira, su continuidad tendrá que estar muy bien organizada, es decir, por poner un ejemplo, que esta semana estemos en tal sitio, la siguiente en otro y no estar esta semana aquí, esperar dos o tres semanas para ir a la siguiente plaza por no haber encontrado plazas intermedias para girar.

El director de Producción.– Sí, sí, claro, no podemos organizar una gira de diez o doce semanas, en las que sólo trabajemos cuatro

o cinco, sería inviable y carísimo porque los contratos con los actores son de continuidad y no podemos tenerlos contratados tanto tiempo para que sólo trabajen la mitad de ese periodo más o menos. Cuando te he hablado de confección de una gira, lo he hecho de una forma muy resumida, pero claro, hay que tener muy en cuenta la continuidad y esto no sabes el trabajo que da y la cantidad de gestiones que hay que hacer para que todo cuadre, te podría decir que para conseguirlo hay que realizar cientos y cientos de llamadas telefónicas y redactar un montón de correos electrónicos.

EL AUTOR.– Quiero preguntarte ahora: ¿con qué personal dispone el equipo de producción de un teatro público? ¿Es suficiente para todo el trabajo, mucho a veces, que hay que hacer?

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– El equipo de producción de un teatro público, según su volumen de trabajo, tiene aproximadamente una estructura formada por el director o jefe de producción, uno o dos adjuntos y tres o cuatro ayudantes; creo que es personal suficiente para afrontar el trabajo que normalmente se tiene y que se debe atender (talleres, ensayos, funciones, giras...), con menos equipo sería complicado, pero sin duda es personal suficiente para afrontar el trabajo diario.

EL AUTOR.– ¿Me podrías indicar de forma resumida el cometido de los miembros del equipo de producción?

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– Producción debe ser el eje de cualquier proyecto, es el departamento que se encuentra en contacto con todos los demás y por el que pasan gran parte de las decisiones durante un proceso de trabajo. A la hora de arrancar una producción soy yo, como jefe de producción, quien decide el presupuesto con el que será ejecutada, así como su distribución en las diferentes partidas. Una vez que se hace este primer diseño de producción, normalmente es uno de los adjuntos quien pasa a ejecutar la producción hasta el momento de su estreno. *(Pausa)* Producción se encarga en primer lugar de la contratación de todo el equipo artístico del proyecto; una vez

hechos todos los contratos se puede arrancar la producción; durante el periodo de ensayos un ayudante hará el seguimiento diario de los ensayos, convirtiéndose así en nexo entre director, ayudante de dirección, actores, actrices, personal del teatro..., allí donde haya algún tipo de actividad, Producción siempre estará presente, Producción también se encarga de todo lo que tenga que ver con la gestión de derechos de autor referidos a cada espectáculo (texto, música...) en contacto con los autores o con la sociedad de gestión correspondiente como puede ser la Sociedad General Autores (SGAE). Por otro lado, todo lo que tenga que ver con aspectos más técnicos será controlado por la Oficina Técnica y su director, en contacto siempre con el departamento de Producción.

El autor.– ¿Me puedes desglosar las tareas de producción más importantes, más relevantes?

El director de Producción.– Sí, por ejemplo:

– Realizar contratos artísticos y negociar cachés de los diseñadores, actores, etcétera.

– Realizar contratos con compañías invitadas, coproducciones, etcétera.

– Control de gastos, actualizaciones de presupuesto y recepción de facturas.

– Elaboración y actualización del plan de producción.

– Atender a las compañías propias e invitadas.

– Prevención de riesgos laborales, permiso de fuego, permiso de utilización de la vía pública...

– Organizar calendarios.

– Distribución de camerinos.

– Contratar servicios de traductores.

– Contratar servicios semovientes (animales).

– Organizar y coordinar *castings* y talleres.

– Acompañar a la mutua de accidentes de trabajo al personal artístico que pudiera necesitarlo.

– En giras de producciones propias (relación con la plaza y contratación, búsqueda de alojamientos para el personal técnico, organización de los viajes y traslados del personal técnico y artístico, elaboración de plan de dietas...

– Control cesiones de material.

– Alquiler de espacios… y muchos etcéteras.

EL AUTOR.– Y con esto termino la relación, de momento, con el director de Producción; volveremos a hablar con él en el acto VI de este libro. No me ha importado nada (todo lo contrario), dedicar varias páginas a este apartado, me parece todo interesantísimo y desconocido para la mayor parte de la gente que nos dedicamos al teatro.

ESCENA 2: DIRECCIÓN TÉCNICA

EL AUTOR.– Otro gran aportador de información es el director técnico. ¿Qué sabemos de él? Que coordina a los técnicos, que coordina su Oficina Técnica, formada por un adjunto y tres o cuatro ayudantes técnicos, que es el responsable de los montajes... poco más, por eso creo importantísimo su testimonio en este Acto y en casi todos los restantes. Comienzo preguntándole por su trabajo, por su labor.

EL DIRECTOR TÉCNICO.– La labor global de un director técnico en una unidad de producción, es decir, en un teatro que genera sus propios espectáculos, consiste en acompañar técnicamente a todos los integrantes del proyecto (artistas, técnicos, proveedores, equipo de producción, etcétera) para estructurar los plazos y viabilidad del proyecto, para optimizar los recursos humanos, técnicos y materiales que participan en él y para, en definitiva, poder ofrecer a los responsables artísticos el mejor resultado posible sin descuidar por otra parte todos los condicionantes necesarios para que los trabajos se desarrollen con arreglo a la normativa vigente en aspectos como la prevención de riesgos laborales, el reglamento interno de recursos humanos y personal, etcétera.

El autor.– Háblanos del seguimiento que el director técnico debe hacer en el proceso de producción de una obra teatral y de los primeros trabajos que tienes que realizar.

El director técnico.– El seguimiento por parte de la Dirección Técnica debe abarcar todos los periodos de trabajo que se dan en una producción. ¿Qué periodos son estos? Preproducción, ejecución, ensayos, estreno, exhibición, gira, almacenaje y conservación. Por otra parte, la Dirección Técnica debe evaluar la posible viabilidad de un proyecto de producción propia desde el nacimiento de la propuesta artística, trabajando mano a mano con el director artístico, el jefe de Producción y el equipo artístico del proyecto, evaluando, a priori, las necesidades técnicas de la puesta en escena, ensayos, construcción, estreno, exhibición, logística, coordinación con las secciones técnicas, etcétera.

El autor.– Me hablas del trabajo mano a mano con el equipo artístico. ¿Cuándo empiezas a comunicarte con ellos?

El director técnico.– Pues bastante tiempo antes del comienzo de los ensayos, posiblemente en ese momento todavía no esté ni siquiera ultimado el reparto de la obra que se va a estrenar. La comunicación con el equipo artístico en su conjunto, por medio del ayudante de dirección, será básica a partir de este momento y hasta el final del proceso, esta comunicación será la clave para entender las necesidades artísticas del equipo, para poder dar prioridad a unos aspectos sobre otros en la configuración de los presupuestos dependiendo de la propuesta artística, y en definitiva para poder optimizar todos los recursos en la dirección correcta. Cabe señalar que todas las áreas técnicas que es preciso desarrollar, como escenografía, iluminación, audiovisuales, utilería, caracterización... deben ser analizadas con el mismo grado de atención, en un primer momento, para después priorizar en función de las necesidades artísticas y determinar cuáles serán en ese proyecto las que más esfuerzo, anticipación y recursos necesitan.

EL AUTOR.– ¿Cuál será el siguiente paso a dar?

EL DIRECTOR TÉCNICO.– Una vez decidido y consensuado lo anterior, se pondrá en marcha el trabajo de preproducción, realización de presupuestos, implantaciones previas, preparación de calendarios, previsión de personal necesario, etcétera. En esta fase del proyecto la Oficina Técnica, el equipo más cercano al director técnico, y los proveedores más importantes, normalmente talleres de construcción escenográficos y de vestuario, empiezan a trabajar y a analizar las distintas opciones de trabajo, incluyendo materiales, planos de implantación, dinámica y lugar de ensayos. Es en este momento cuando se exige a los diseñadores que concreten sus diseños, entreguen los planos, figurines, previsiones escenotécnicas, posibles efectos especiales, etcétera. Los plazos de entrega de estos materiales por parte de los diseñadores dependen de la cuantía de las partidas que hay que ejecutar; la media para un procedimiento público suele ser de unos seis meses de anticipación en las partidas más importantes y en torno a dos meses en el resto de las partidas.

EL AUTOR.– ¿Con tanto tiempo? Quieres decir que ya estás trabajando en el próximo proyecto importante, que se estrenará dentro de cinco meses.

EL DIRECTOR TÉCNICO.– Sí, claro, y desde hace tiempo.

EL AUTOR.– Sigamos con lo que me estabas diciendo.

EL DIRECTOR TÉCNICO.– Pues algo muy importante, las decisiones que se tomen en esta fase son generales y estructurales, por lo que una vez puestas en marcha habrá muchas partes de la propuesta que estarán condicionadas por ellas, se marcarán, pues, las directrices básicas del proyecto, y éstas serán definitivas a partir de ahora, ya que conllevan inversiones económicas de importancia que no deben gastarse a la ligera. *(Breve pausa)* Paralelamente a estas valoraciones con proveedores y equipo artístico, el director técnico tiene que comenzar a informar del proyecto a los jefes de las secciones técnicas implicadas, de

esta forma es posible anticiparse y consensuar posibles necesidades de fases posteriores, como son los ensayos, montaje en el teatro, exhibición, etcétera. Es conveniente consensuar con los jefes de las distintas áreas las decisiones técnicas que se empiezan a tomar en esta fase, ya que ellos son los que finalmente ejecutarán toda la operativa sobre el terreno; atender sus propuestas y necesidades y añadir su sensibilidad a las soluciones finales es de gran importancia para que todo el equipo se coordine a la perfección. *(Breve pausa)* Del mismo modo, en esta fase es básico realizar el seguimiento de los trabajos de los proveedores, aportar soluciones a los detalles necesarios e involucrar a los colaboradores externos en el proceso artístico y técnico; al igual que con los diseñadores, el trabajo con los proveedores externos debe realizarse con mucha anticipación, los talleres de escenografía suelen comenzar a presupuestar seis meses antes del estreno mientras que los talleres de confección de vestuario lo hacen con aproximadamente cuatro meses de antelación. *(Pausa)* En definitiva, la dirección técnica debe ser un puente entre creativos, constructores-colaboradores y equipo técnico. El objetivo de todo este proceso es que la dirección técnica lidere el proceso de elaboración, construcción, logística y ejecución, pero que finalmente delegue toda la operativa en su equipo para que funcione de forma automática. Si el director técnico es imprescindible en las fases siguientes a ésta, significa que no delega bien en sus colaboradores, significa que algo no está haciendo bien.

El autor.– Al principio de esta escena he comentado que la Oficina Técnica está compuesta por un adjunto y tres o cuatro ayudantes técnicos. ¿Es personal suficiente para sacar adelante todo el trabajo que conlleva una producción?

El director técnico.– Para sacar adelante el trabajo de una producción sí, de sobra, pero es que a veces se juntan varias producciones a la vez, y claro, en este caso estamos muy ajustados de personal, además hay que atender no sólo a las salas de exhibición, sino también las de ensayos y a veces a alguna función

que esté haciendo una gira, en la que siempre hay un representante de la oficina y a veces mi adjunto o yo tenemos que ir ante cualquier problema que pueda surgir.

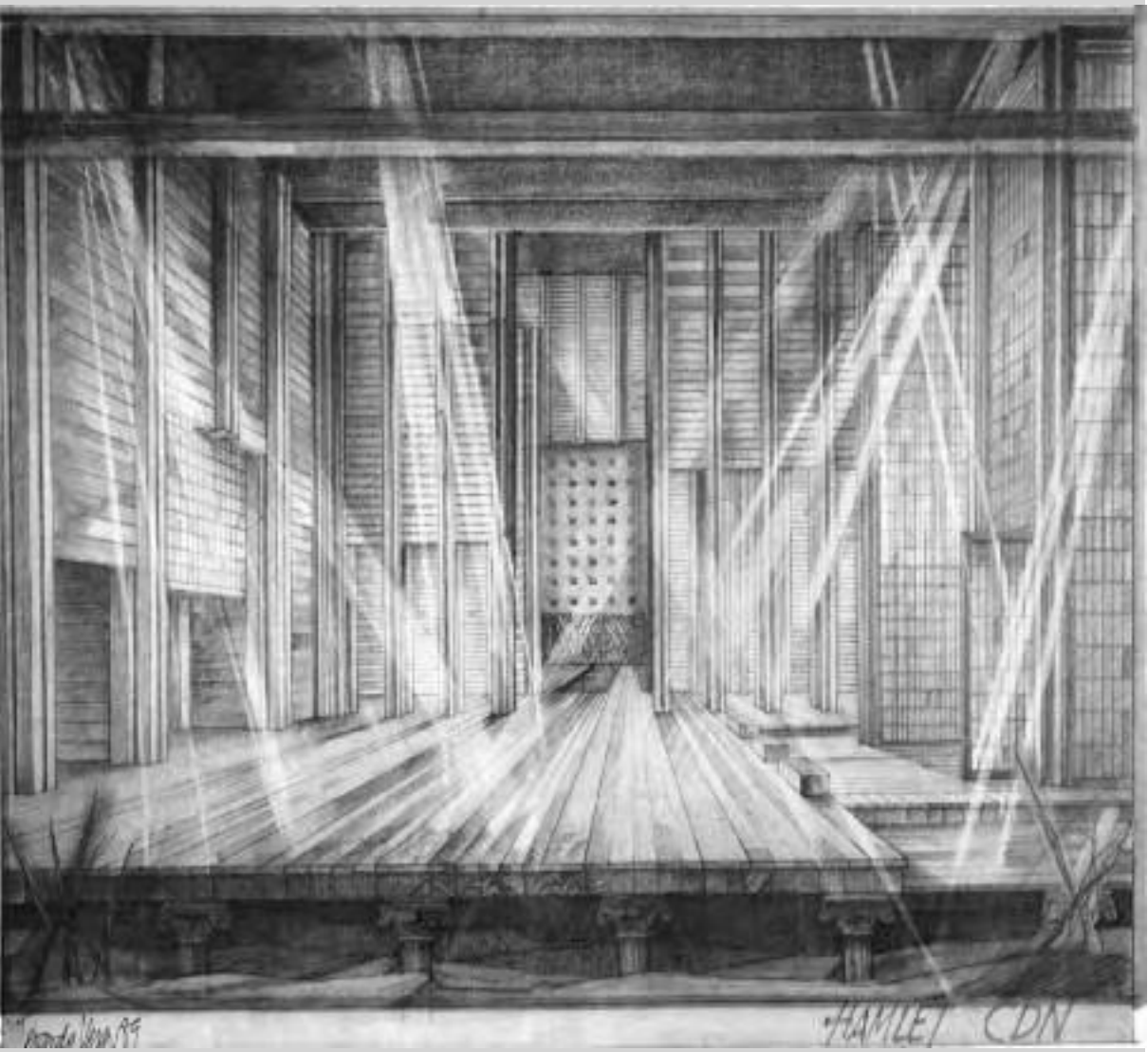
EL AUTOR.– Aparte de la labor que tiene que hacer la Oficina Técnica a lo largo de una producción (de esto ya has hablado algo), ¿puedes desglosar sus tareas más relevantes?

EL DIRECTOR TÉCNICO.– Hay mucho trabajo que hacer de la Oficina propiamente dicha, por ejemplo la confección cuatrimestral de los calendarios laborales; la confección de la tablilla semanal de los técnicos, que se confecciona junto con los jefes de sección de la unidad; llevar un control de los días adeudados y *moscosos* que se les deben a los componentes del equipo técnico; enviar a Administración los extras realizados por el personal y con tiempo suficiente para que puedan ser cobrados en el momento estipulado; hablar con los proveedores, *dossieres* informativos de todo tipo, planos, hacer fotos a los actores con el vestuario, la peluquería y el maquillaje que llevan en cada una de la funciones... también mucho trabajo fuera del teatro, como atender las salas de ensayos, la nave de almacenamiento de decorados, material eléctrico y de audiovisuales, utilería... A todo esto hay que añadir la carga y descarga de materiales, el transporte de dichos materiales, compras de todo tipo, especialmente necesarias para cada una de las representaciones y para nuestra Oficina como tal, en fin, un montón de pequeñas y grandes cosas, y bueno, hacer un seguimiento diario de la obra u obras que se estén representando. Para esto último se requiere la relación directa con los regidores, que al final de cada una de las representaciones nos indicarán cómo han ido, principalmente en lo que se refiere a su parte técnica; si ha surgido un problema técnico, inmediatamente nos ponemos manos a la obra para solucionarlo. Por último –nada deseable que ocurra–, acompañar a la mutua de accidentes de trabajo al personal técnico que pueda necesitarlo.

EL AUTOR.– Todo este trabajo y otros que posiblemente no hayas comentado, porque supongo que serán muchos ¿se sacan adelante?

El director técnico.– Hay que sacarlos adelante.

El autor.– Aprecio la labor que hace tu Oficina Técnica, pero tu trabajo, especialmente, me parece muy poco valorado, quizás porque se desconoce en gran medida, debe de ser que la gente se piensa que las cosas se hacen prácticamente solas y que cuando aparece, por ejemplo, una gran escenografía montada en un escenario, su consecución es algo sencillo, que tú no has tenido mucho que ver en ello y que no te ha supuesto un excesivo trabajo. Yo lo valoro mucho y añado que como conocedor de gran parte de tu trabajo y del que se hace dentro de un teatro, especialmente en cuanto a la parte técnica se refiere desde hace muchísimos años, te digo que sería incapaz de llevar a buen fin toda esa labor que haces. Volveremos a hablar en varios de los siguientes actos, en los que tu intervención en todo el proceso del que estoy hablando será tan necesaria como imprescindible.



Boceto de escenografía de Gerardo Vera para *Hamlet* de William Shakespeare.
Dirección: José Carlos Plaza. Teatro María Guerrero, 1989.

ACTO III

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN Y LOS DISEÑADORES ARTÍSTICOS (PREPARACIÓN DE LA OBRA TEATRAL)

EL AUTOR.– Hay una serie de integrantes de cualquier producción teatral que mucho tiempo antes del inicio de los ensayos comenzarán a trabajar para y por la futura obra de teatro. En primer lugar me voy a dirigir al ayudante de dirección, la persona más cercana al director artístico y la de su máxima confianza, para que cuente el trabajo de concepción de la obra teatral.

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– El trabajo de concepción de una obra teatral es mucho más importante de lo que podría parecer, en él se eligen los colaboradores artísticos y el reparto, y se establecen las líneas generales de lo que será la producción. Suele comenzar con un título, es decir, con la idea del montaje de un texto o un proyecto determinado. A partir de esa primera decisión, otras se irán sucediendo, a veces a una velocidad vertiginosa, sin parar hasta el día del estreno, a veces incluso hasta después. Este trabajo se hace conjuntamente con el departamento de Producción, pues es indispensable conocer la infraestructura con la que se cuenta para valorar las diferentes opciones artísticas. Ya has hablado con el director de Producción y seguro que algo te habrá contado sobre todo esto, si no, te lo añado como información del proceso.

EL AUTOR.– Sí, me ha contado algo, bueno, algo no, mucho, pero también me interesa lo que tú me puedas aportar sobre este apartado, toda la información añadida es buena, sigamos.

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Se suele empezar estableciendo un primer calendario de plazos (entrega de escenografía, de vestuario, calendario de ensayos, de funciones, etcétera), no definitivo del todo. Es importante que el primer paso sea el calendario, para que cuando se llame al equipo artístico y al reparto se les

puedan concretar las fechas. Después de establecer el calendario, y muy a menudo, antes de tener el reparto al completo, se empiezan a suceder reuniones con los diferentes colaboradores que el director haya elegido (escenografía, iluminación, vestuario, música, sonido, audiovisuales, movimiento escénico, etcétera). Cuando el director ha compartido sus ideas con las de los colaboradores la totalidad del equipo empieza a desarrollar su labor creativa, primero por separado y luego en común, con reuniones a las que asisten todos los responsables artísticos, el director y yo. *(Breve pausa)* Mientras tanto, es de esperar que el reparto se haya ido cerrando, porque con frecuencia no es tan sencillo como parece, los actores a veces tienen otros compromisos, o les cuesta compaginar ciertas fechas o «se caen» del reparto por la negociación del salario, el problema de que algunos actores se «caigan» es que eso afecta a otros, pues el director se imagina un reparto en su globalidad, y si, por ejemplo, un actor con el que cuenta finalmente se desmarca del proyecto, todo empieza a no cuadrar, por eso el reparto final se suele cerrar después de muchas gestiones. Cerrado el reparto, se crea un calendario de ensayos más pormenorizado y prácticamente definitivo, donde también aparecerán las fechas de entrega de la escenografía, el vestuario, etcétera. En estas últimas reuniones, sobre todo en las que se deciden fechas de entrega, la presencia del director técnico será más que necesaria.

EL AUTOR.– Cuando «se cae» un actor del reparto supongo que será más problemático si es un protagonista que un actor secundario.

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Normalmente sí, claro, pero no te creas, a veces en el conjunto del reparto hay actores que forman un grupo coral en el que, si uno de ellos abandona el proyecto, su sustitución puede ser complicada.

EL AUTOR.– Después de ver a grandes rasgos lo que pasa o puede pasar, con mucha antelación al primer ensayo, según las palabras del ayudante de dirección, voy a dirigirme a algunos de los dise-

ñadores, que tal como se ha comentado comienzan su trabajo con mucha anticipación al comienzo de los ensayos, algo que yo desconocía. Me dirijo a la diseñadora de escenografía, a partir de ahora la escenógrafa. ¿Cuándo empieza tu trabajo en una producción teatral?

La escenógrafa.– Bastante tiempo antes de que el elenco esté cerrado el director artístico ya se empieza a reunir con el equipo artístico elegido. En estos primeros encuentros, que al principio se suelen realizar con cada diseñador por separado, se produce básicamente un intercambio de ideas, algo parecido a lo que los angloparlantes llaman *brainstorming* («lluvia de ideas»), es una etapa importante porque es en ella donde cada creador se impregna de los sabores y olores a los que aspira el director, suelen ser momentos de imprecisión, de intercambio de sensaciones y vaguedades, discusiones conceptuales sobre cómo debieran y no debieran ser las cosas. En realidad en estos primeros encuentros, además de barajar varias propuestas posibles, se descartarán las imposibles, lo cual es bueno porque se empiezan a acotar las posibilidades y se apunta hacia una única solución, que posiblemente será definitiva, en particular el escenógrafo ha de crear el espacio donde pueda tener lugar el acto teatral que se está gestando, ha de materializar los conceptos, ha de entender la intención del director artístico y del dramaturgo a través del director, porque los textos dramáticos están llenos de pistas sobre las cualidades del espacio que habitan los personajes y la historia que cuentan, decidiendo un código, que puede ir del naturalismo más puro a la más pura abstracción plástica, pero siempre pendiente de crear las atmósferas necesarias para el desarrollo de la acción, atento a dar forma poética a la materia; al mismo tiempo, el espacio diseñado debe estar constituido por elementos que se puedan construir, transportar, montar y desmontar de la manera más fácil y efectiva posible, facilitando además a los actores y a los técnicos un espacio útil y posible en cuanto a funcionamiento, que puedan trabajar cómodos, con espacio.

El autor.– ¿Quieres decir con esto último que también tendrás en cuenta, a la hora de diseñar una escenografía, el espacio que tendrán actores y técnicos en los costados y el fondo del escenario?

La escenógrafa.– Pues sí, yo creo que hay que tenerlo muy en cuenta para que estos trabajadores del escenario no tengan por qué estar apiñados y sin espacio, hay que intentar que puedan moverse con relativa comodidad.

El autor.– Pues muchas veces sucede que se trabaja muy incómodo en el escenario por el escaso espacio para moverse que hay. Apunto otra cosa como muy importante: siempre se debería dejar espacio para pasar de un lado al otro por el fondo del escenario, eso facilitaría mucho el trabajo y el movimiento de todos y la resolución de cualquier imprevisto con rapidez.

La escenógrafa.– Totalmente de acuerdo, yo lo procuro, pero a veces (y esto no es una crítica hacia los iluminadores, es simplemente un comentario) dejas ese espacio y ellos lo utilizan para llenar el suelo de cuarzos por ejemplo, que evitan ese tránsito importante, quizás la posible crítica fuera hacia mí misma y tendría que preguntar al iluminador en esas reuniones que tenemos: «¿pondrás focos en suelo en la parte del foro?». Sí, no... valorar en base a su respuesta cómo puedo hacer posible el tránsito por la zona de la que estamos hablando, claro que el iluminador tendría que tener muy claro mi idea sobre la futura escenografía, bueno, para eso nos reunimos, para concretar todo.

El autor.– Me alegro de que pienses, a la hora de diseñar tu escenografía, en que los que trabajan en el escenario, tanto actores como técnicos, tengan el espacio adecuado para trabajar con cierto desahogo, no todos lo hacen. Bien, hablemos de la escenografía.

La escenógrafa.– Sí, sigamos... La escenografía debe adaptarse al espacio teatral que la contenga y su capacidad técnica, teniendo en ocasiones que ser pensada para «girar» por teatros de dis-

tintas dimensiones y dotaciones técnicas... ¡ahí es nada! Todo esto ha de tenerse en cuenta prácticamente desde el principio del proceso, este trabajo inicial suele empezar a materializarse a través de imágenes inspiradoras, primeros bocetos de atmósfera y alguna maqueta de trabajo. Una vez que hay un acuerdo definitivo con el director y se decide una propuesta concreta, se da paso al dibujo, a los primeros planos, y a partir de ahí el proyecto comienza a tomar forma definida, se dan las dimensiones de los elementos, su resolución constructiva, su ubicación exacta en el espacio teatral, teniendo en cuenta los movimientos, el material, las texturas... todo ello suele plasmarse en una maqueta definitiva.

El autor.– Llegados a este punto del proceso del diseño ¿no sería el momento de ir a hablar con el director técnico?

La escenógrafa.– Justo te iba a hablar de eso ahora mismo, sí, es el momento de pasar por la Oficina Técnica, maqueta y planos en mano, allí es donde el director técnico, junto con Producción, posibilitarán la realización de la propuesta, se hablará de la viabilidad técnica y económica e inevitablemente se producirán ajustes, descartando ideas por difíciles y readaptando el conjunto del proyecto escenográfico, se redibujan entonces los planos para que los talleres que se encargarán de la construcción tengan una guía de trabajo, cuanto más específicos sean estos planos a nivel técnico y definición de acabados más se facilita el trabajo de realización de lo que algunos todavía llaman decorados.

El autor.– «... de lo que algunos todavía llaman decorados», ahí me has pillado, yo me incluyo entre esos algunos ¿cómo se llaman ahora los decorados?

La escenógrafa.– Desde mi punto de vista, *decorado* es una palabra que no refleja la realidad teatral que se viene generando desde el siglo xx, el decorado es más cercano al concepto decimonónico que se tenía del teatro, telones, patas y bambalinas pintados, reproduciendo espacios «reales», dejando lugar al espacio

limitado por tres «paredes» y que pretendían emular un exterior o un interior. Appia y Craig, pero ya antes Wagner y otros, son los pioneros en cambiar este concepto, incluyen en escena el elemento tridimensional y el teatro también se libera de la reproducción lo más fiel posible de la realidad y comienza a jugar con conceptos más plásticos, simbólicos y abstractos. Si incorporamos a este cóctel el gran avance que se da en la iluminación eléctrica, que empiezan a utilizar focos y color, en escena se empieza a hablar de atmósferas o ambientes y no de decorados. Para terminar, he de añadir que no te puedo resumir en unas líneas la revolución que se produjo en el teatro europeo en aquellos tiempos, hay muchos buenos libros que nos dan una información más completa y precisa, lo que sí puedo decir es que hoy en día se prefiere hablar de *espacio escénico* y no de decorados.

EL AUTOR.– Creo comprender lo que me has querido decir, pero tú lo has dicho, en pocas líneas poco se puede profundizar en este asunto, pienso que, quizás, la información se sale bastante del contexto del libro, pero como me parece interesante, ahí queda. Háblame ahora de otro de los cometidos, que normalmente tiene el diseñador de escenografía, la utilería.

LA ESCENÓGRAFA.– Sí, otro de nuestros cometidos habituales es la elección de la utilería y a veces de su diseño. Por lo tanto, en paralelo a la escenografía, se piensa también en el conjunto de objetos con los que jugarán los actores en escena y en el conjunto de utilería de escena fija o movible. Algunos de estos objetos pueden llegar a tener grandes dimensiones.

EL AUTOR.– Por lo tanto, no sólo tendrás que pensar en los espacios que tendrán actores y técnicos en el escenario, sino también en dejar espacio para colocar esa utilería de ciertas dimensiones, si necesita ser ubicada en algún momento dentro del escenario *(sonrío recordando algo que pasó no hace mucho y se lo relato a la escenógrafa)*: hace poco trabajamos con un pedazo de escenografía que ni te cuento, espacio entre cajas y en el fondo, el justo, y de pronto aparece un pedazo de árbol de

Maqueta de la escenografía de Felype de Lima para *Carlota* de Miguel Mihura.
Dirección: Mariano de Paco. Teatro María Guerrero, 2013.

atrezo que no había forma de colocarlo por ningún sitio; además, difícil de manejar para los utileros; el director no lo dudó, prescindimos del árbol, con una jardinera y unas plantitas será suficiente, volvamos a lo de los espacios para ubicar cosas.

LA ESCENÓGRAFA.– Sí, esas cosas pasan, malos cálculos, hablemos de los espacios, no sólo hay que crear espacios para la utilería, también para el vestuario, para un camerino de transformación, sí, hay que pensar en muchas cosas, muchas y a veces algo se nos escapa, lo del árbol, por ejemplo *(sonríe la escenógrafa),* pero todo o casi todo tiene solución, forma parte de la magia del teatro, solucionar. Te sigo hablando de la utilería: normalmente, parte de ella se comprará o se alquilará, otra se rescatará de los almacenes del teatro para adaptarla al espectáculo y otra parte estará diseñada específicamente para la ocasión. En tal caso, hay que buscar talleres que la puedan construir.

EL AUTOR.– El volumen de trabajo que tenéis es enorme, tendréis algún ayudante, ¿no?

LA ESCENÓGRAFA.– Sí, siempre o casi siempre, en un espectáculo de cierta envergadura seguro que sí, de lo contrario no daríamos abasto.

EL AUTOR.– La escenografía, cuando se empieza a ensayar, está en proceso de construcción. ¿Qué se hace para que en los ensayos los actores tengan alguna referencia, principalmente en cuanto al espacio del futuro decorado… perdón, del futuro espacio escénico?

LA ESCENÓGRAFA.– ... Perdonado. *(Vuelve a sonreír la escenógrafa)* El proceso de construcción lleva su tiempo, así que sí, se hace necesaria una solución para que en el local de ensayos los actores tengan esa referencia de la que hablas. En los ensayos se dispondrá de una, digamos, preescenografía, que temporalmente haga las veces de la que será definitiva. También, a veces, será necesario construir estructuras, practicables, escaleras... y siempre se marcarán los afores y la situación de los telones, todo esto, naturalmente, si hay presupuesto para ello, si no se hará algo más módico que sirva para que los actores se vayan dando

cuenta del espacio real que van a tener. Con respecto a la utilería, se intentará también contar con el máximo número de objetos para el comienzo de los ensayos; como no es habitual tenerlos todos listos para entonces, utileros y escenógrafo se encargarán de buscar en los almacenes del teatro «sustitutos» que puedan hacer las veces de los objetos necesarios hasta que se pueda disponer de los definitivos.

El autor.– Ya que ha salido otra vez el tema de la utilería, voy a profundizar un poco en ella. Has comentado que primero se utilizan objetos «sustitutos» que puedan servir, pero en algún momento la selección de la utilería se tiene que hacer, aparte de lo seleccionado en los almacenes, algo se comprará, algo se alquilará, algo, como dijiste antes, se podrá llegar a diseñar. ¿Quién o quiénes compran? ¿Quién o quiénes van a esa casa de alquileres a hacer la elección? ¿Oficina Técnica en base a notas que le dé el diseñador de escenografía? ¿El diseñador o el ayudante... o todos? No sé, porque en lo diseñado tengo claro que el escenógrafo irá a los talleres de construcción con sus diseños y dibujos que clarifiquen lo que quiere.

La escenógrafa.– La selección definitiva se suele hacer a partir del primer día de ensayos, incluso antes. Te comento: en el mundo de la utilería las opciones suelen ser múltiples, pues los objetos suelen ser muchos y con muchos cambios, así que se dan todo tipo de situaciones, en general es el escenógrafo el que toma la última decisión sobre esos objetos, así que puede ser él mismo quien en primera instancia los localice, ya sea en comercios o tiendas de alquiler; en los casos en los que no pueda estar presente para la elección, el ayudante hace la localización en base a un diálogo previo con él, para tener claro el criterio del diseñador: cuando ha localizado, se lo muestra al escenógrafo, se suelen hacer fotos y el escenógrafo hace la selección de lo que se ajusta a la estética elegida para el espectáculo. En cuanto al alquiler en particular, siempre nos ha acompañado alguien de Oficina Técnica; otras veces, si la elección de los objetos no es complicada, lo hemos pedido directamente a alguien de la Ofi-

cina y nos los ha traído. Por otra parte, cuando se selecciona en el almacén puede pasar lo mismo, si los objetos están catalogados todo es mucho más fácil porque no hay que trasladarse, se piden y punto. Añado que en otras ocasiones escenógrafo y ayudante localizaban los objetos y alguien de Producción u Oficina Técnica los compraba. Como ves, no hay un protocolo estricto, pero lo más normal –y con esto termino– es que el grueso de las compras las haga el ayudante, previa autorización económica por parte de Oficina Técnica, pero también el escenógrafo, sobre todo en los momentos en que se acumula mucho trabajo, tiene que participar de forma efectiva en todas estas gestiones, no se puede estar a todo, hay que repartirse. Después es el director quien da el visto bueno a toda esa utilería.

EL AUTOR.– Y el transporte de la utilería al local de ensayos, ¿cómo se realiza?

LA ESCENÓGRAFA.– Si son objetos pequeños, según los vamos comprando o alquilando los vamos llevando nosotros mismos; los objetos, digamos, intermedios, los trasladamos en un taxi, y cuando son objetos de gran tamaño será Oficina Técnica la que se encargue del transporte mediante la empresa con la que trabaje habitualmente.

EL AUTOR.– Nos hemos metido de lleno en la utilería y no sé si querías decirme algo más sobre la escenografía.

LA ESCENÓGRAFA.– Pues poco más, de momento, quizás, para terminar, me parece importante señalar que la propuesta escenográfica nunca funcionará sin el complemento del resto de elementos estéticos que conforman el acto escénico, sobre todo destacaría la iluminación.

EL AUTOR.– Para terminar no, que más adelante me tendrás que informar de muchas cosas, sobre todo en el proceso de ensayos.

LA ESCENÓGRAFA.– Sí, sí, claro.

EL AUTOR.– La escenógrafa nos acaba de hablar de lo importante que es la iluminación para su espacio escénico, pues... siguiendo con el proceso de contactos con los diseñadores artísticos que

me he propuesto, busco la colaboración del diseñador de iluminación, a partir de ahora el iluminador, para hacerle una serie de preguntas.

El iluminador.– Antes de contestarte a lo que quieras, si no te importa, me gustaría definir brevemente lo que para mí es la iluminación en un espectáculo.

El autor.– Claro que no me importa, seguro que lo que vas a definir enriquecerá muchísimo la información sobre la luz, sobre la iluminación.

El iluminador.– Te voy a explicar de forma sencilla en qué consiste mi oficio, siempre recurro al símil de «la pintura», se trata de pintar un lienzo en blanco donde aparecerá una historia, aunque el lienzo en nuestro caso es un espacio tridimensional y la historia será animada y viva, así de simple y de complejo a la vez. Los pintores tienen unas herramientas sencillas, como pinturas, pinceles, etcétera, nuestra herramienta es un poco más compleja de manejar y manipular, diferentes tipos de luminarias y colores; además, necesitamos la participación de un equipo que colabore de forma estrecha con nosotros, el equipo de electricidad, de iluminación, hay una idea que siempre tengo presente y es lo que marca fundamentalmente mis objetivos al enfrentarme a cualquier trabajo, para mí se trata de crear «un clima y un ambiente adecuado» con la luz, de tal manera que una historia, que está sucediendo en el escenario, traspase la cuarta pared y llegue al público de la mejor manera posible, esto tiene muchos matices de los que hablar, pero en resumen esto es lo fundamental, ése es mi fin y lógicamente trato de hacerlo de la mejor manera posible, añadiendo composición, poesía visual y un cierto punto de vista que da carácter a tu trabajo. Por último, quiero señalar que está claro que el principal objetivo de la luz es «que se vea», pero se supone que los iluminadores pretendemos que «se vea de una forma especial» y ahí está el valor de nuestro trabajo, acentuamos situaciones y personajes, creamos atmósferas, valoramos los diferentes elementos de la propuesta, decorado, vestuario,

etcétera, dicho esto, que me parecía interesante, pregunta cuánto quieras.

El autor.– Quiero preguntarte por algo que has mencionado, la herramienta, que es un poco especial y compleja. ¿Puedes aclarar un poco esto y decirnos cómo es el camino para crear un clima especial con la herramienta que manejas?

El iluminador.– Sí, claro... cómo se puede trasformar una «escena de amor a la luz de la luna» en un contraluz HMI al 50%, con un recorte 15/30º de lateral sin tocar el suelo, con un filtro #009 dándole a la carita de la chica y una trama azulada ocultando al chico, que no nos interesa verle en esta escena, y todo ello entrando en 60 segundos, dado que venimos de una larga transición anterior, dicho así puede asustar y digamos que es la parte más ingrata del proceso, tirando de tus conocimientos sobre las propiedades controlables de la luz como cantidad, calidad, dirección, color... debes componer una planta con los aparatos adecuados para que todo lo que has imaginado sea posible, ésta es la herramienta compleja a la que me refería y sólo podemos mencionar que cuanto más controles esa herramienta más fácil te resultará conseguir con ella lo deseado. La iluminación es una disciplina relativamente joven y está a caballo entre la técnica y el arte, por lo complejo de la herramienta que se maneja. En este proceso de formalización haces uso de programas informáticos de dibujo y cada diseñador tiene sus preferidos, según la complejidad del proyecto recurres a planos en 2D-Acad, maquetas, programas de 3D, programas de diseño de luces en 3D-Wysiwyg, etcétera.

El autor.– Para continuar, me gustaría saber con cuánto tiempo de antelación al comienzo de los ensayos te hacen la propuesta de formar parte del equipo artístico de una determinada producción teatral.

El iluminador.– Por suerte el trabajo no me suele faltar y los directores que quieren contar conmigo de alguna manera lo saben, con lo cual suelen contactar con bastante tiempo de antelación, meses incluso. Una vez aceptada la propuesta, ¡ilusión a tope!

Me encanta mi trabajo y aunque llevo mucho tiempo en él conservo esa ilusión que se debe tener para trabajar en este apasionante mundo que es el teatro y que ayuda a que todo salga mejor. De inmediato me pongo a trabajar en ella, en la propuesta, lo primero que hago es leer la obra como un lector normal, después la releo, pero ahora tomando notas, época, clima, tiempo y lugar de cada escena, acotaciones del escritor, etcétera; leer, por ejemplo, a Valle-Inclán o a Paco Nieva es un placer porque ellos te cuentan la luz en sus maravillosas y meticulosas acotaciones.

El autor.– ¿Las reuniones del director con el equipo artístico te parecen importantes? ¿Qué me puedes decir sobre esto?

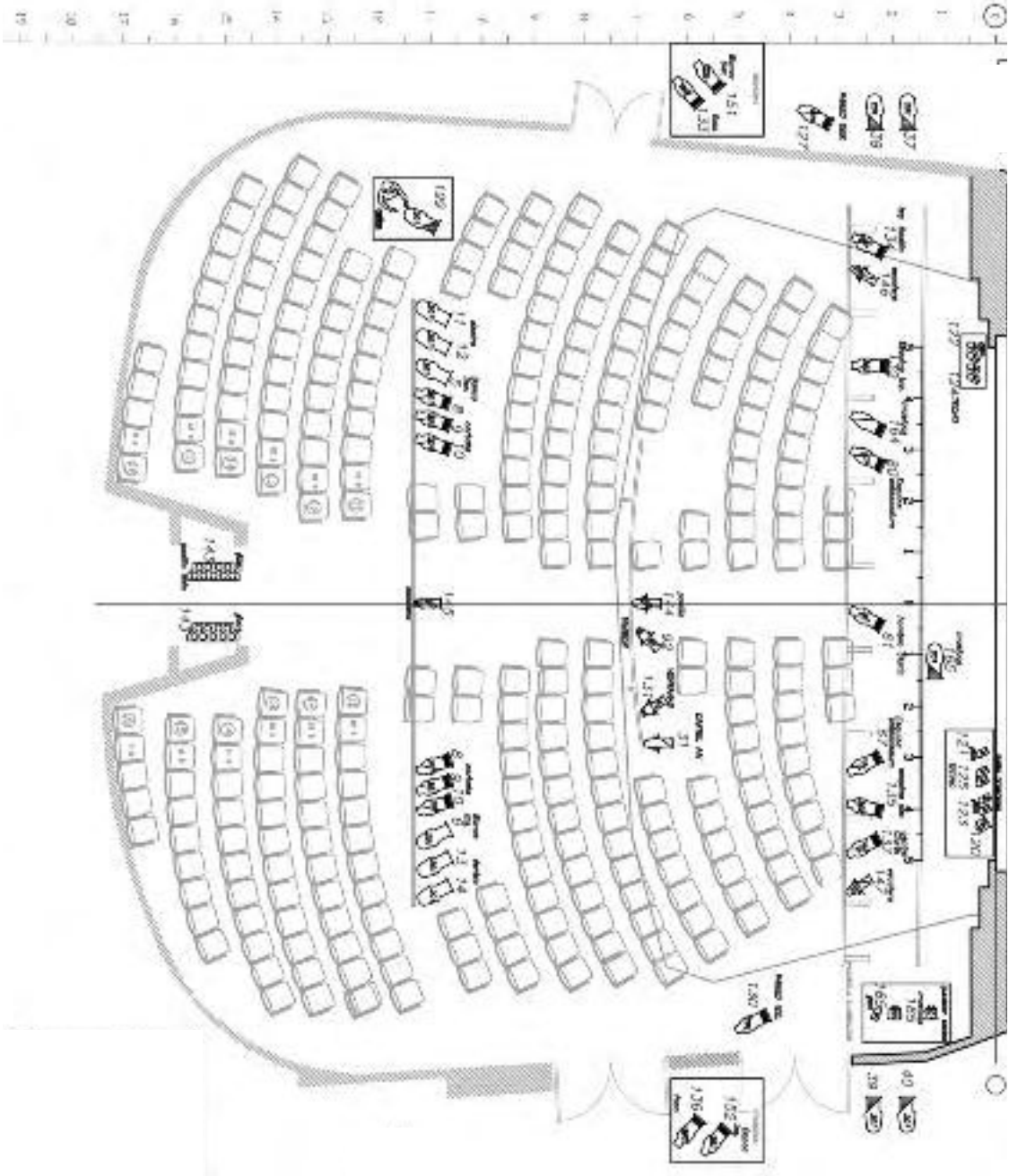
El iluminador.– Me parecen muy importantes y necesarias para ver la visión y orientación que el equipo creativo le quiere dar a la propuesta, cuál será el espacio escénico, dónde se desarrollará la historia, qué respetamos de la obra y qué alteramos, el vestuario, la música, el movimiento, cómo transitaremos a lo largo de las escenas, cambios de decorado… para mí es importante la participación desde el principio con el equipo creativo.

El autor.– En estas reuniones todos los creativos opinan. ¿Son importantes estas opiniones? Centrándome en ti, ¿crees que tu opinión puede serlo?

El iluminador.– Importante o no, no lo sé, pero creo que mi opinión, como la de todos, puede variar el camino y enriquecer el resultado, aportando soluciones a posibles conflictos, es muy importante nuestra participación, las quejas a posteriori no sirven para nada, he de decir que soy afortunado y casi siempre cuentan conmigo desde el inicio de los proyectos, con lo cual mi participación es activa y me facilita enormemente el trabajo.

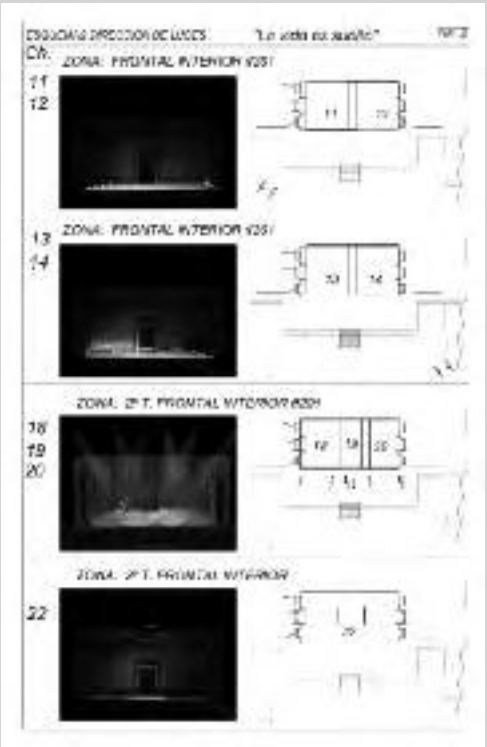
El autor.– Le he preguntado a la escenógrafa, viendo su volumen de trabajo, si normalmente cuenta con un ayudante, ¿tú lo tienes en el proceso de trabajo de una producción teatral?

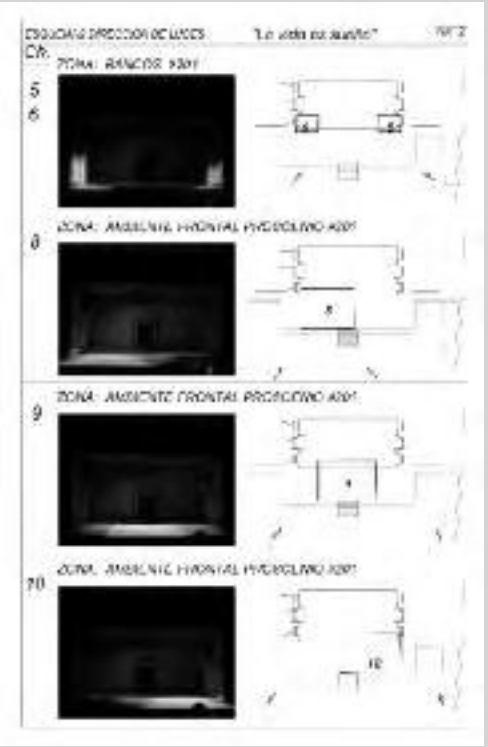
El iluminador.– Pues sí, te diría que siempre, salvo que la obra teatral fuera muy sencilla en su diseño, incluso entonces suelo tenerlo.



Plano de luces de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Diseño de iluminación: Juan Gómez-Cornejo. Dirección: Helena Pimenta. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012.

ESCALA
"LA VIDA ES SUEÑO"





Esquema de dirección de luces de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.
Dirección: Helena Pimenta. Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012.

El autor.– Al terminar esta primera relación con el iluminador, me pregunta con qué equipo artístico voy a contar para la confección de este libro, le digo que solamente con la diseñadora de escenografía y con él, me propone la participación de más gente para que este libro alcance mayor riqueza, no había pensado en ello pero me parece una estupenda idea, él mismo me facilita contactos... gracias. A uno de ellos, el diseñador de vestuario, a partir de ahora el figurinista, no le pregunto con qué antelación comienza a trabajar en un proyecto porque esto está más que contestado por otros diseñadores, pero sí… ¿cómo empiezas a trabajar en un diseño de vestuario?

El figurinista.– Enseguida que me ofrecen un proyecto y lo acepto me pongo en marcha, primero parto de la lectura y comprensión de un texto dramático, aparte de estudiar a fondo los personajes y darles mil vueltas, después de exhaustivas conversaciones con el director artístico en las que se deciden las pautas básicas, estéticas y conceptuales me pongo a dibujar, varias versiones, elijo una y a veces empiezo de nuevo hasta que doy con los que creo que pueden ser los dibujos definitivos de los personajes. Para llegar a ello estudio las características físicas de cada actor y a continuación hago mi primera propuesta; una vez consensuada, y con el visto bueno del director, paso a dibujar los figurines, decido los materiales, previa investigación de colores y texturas, textiles que suelen ir anexos a cada figurín para dar una idea más clara y cercana al resultado final.

El autor.– Algunas prendas se diseñan, pero otras se compran, ¿no?

El figurinista.– Por mi forma de trabajar, normalmente me llaman para diseñar, pero sí, algunas prendas es posible que se compren, aunque otras muchas, la mayoría, no, y habrán de ser cortadas y cosidas en uno o varios talleres. Dependiendo de cada montaje y de las particularidades de cada diseño, me gusta ir a los talleres y discutir con los profesionales, discutir es una forma de hablar, dialogar con ellos, seguir el proceso; después, desde el primer boceto del figurín hasta el vestuario definitivo, los diseños pasarán por una o varias modificaciones

Figurines de Pedro Moreno
para *Comedias bárbaras*
de Ramón María del Valle-Inclán.
Dirección: José Carlos Plaza.
Teatro María Guerrero, 1991.

que también tendrán que ver con la viabilidad técnica y económica. En el caso del vestuario teatral todo el proceso estará salpicado con varias pruebas a los actores, para comprobar que lo que se ha diseñado y realizado se adapta al cuerpo del intérprete, permitiéndole el movimiento escénico, es decir, el vestuario ha de ser funcional al tiempo que sirve a la propuesta estética global.

EL AUTOR.– Aunque habitualmente diseñas, a veces hay que hacer compras, con lo cual hay que lanzarse a la calle para realizarlas, la necesidad de contar con un ayudante me parece inevitable. ¿Sueles tenerlo?

EL FIGURINISTA.– Sí, siempre, y aunque no tengas que lanzarte a la calle, como dices, es mucho el trabajo a realizar, muchas las pruebas, muchas reuniones, hay que asistir a los ensayos, a los talleres, muchas cosas, y bueno, cuando empiezan los ensayos en el teatro, es fundamental tu presencia y la del ayudante, es una fase en la que se amontona el trabajo, tanto en el taller de sastrería como en el escenario, y no suelen estar cerca uno de otro, con lo que para atender esos dos lugares el ayudante es absolutamente necesario.

EL AUTOR.– Me despido momentáneamente del figurinista para dar paso ahora a una disciplina, el diseño de sonido, que dentro del diseño artístico no es del todo conocida, quizás por ser relativamente joven. Pregunta sencilla y concreta para empezar: ¿qué sois? Define tu profesión.

LA DISEÑADORA DE SONIDO.– ¿Qué somos? «Espacio sonoro», «creación sonora», «sonido»… «¡Ah, ya!, tú eres la de los ruiditos...», y quizás con esta frase es con la que más me definen, siempre desde el cariño, por supuesto.

EL AUTOR.– No sé... no te imagino a ti hablando del maquinista como «el de los tornillitos», pero sigue, por favor, con el *qué sois*.

LA DISEÑADORA DE SONIDO.– ¿Qué somos? La indefinición académica de lo que hacemos, debido principalmente a una inexistencia de formación reglada y oficial, provoca este maremágnum de

definiciones. En las diferentes producciones en las que he participado, los conceptos mencionados han aparecido en los programas de mano, *dossieres* o carteles y casi siempre me toca explicar qué es lo que realmente hago, me refiero incluso a gente de la profesión, no sólo a mi madre, que de alguna manera es normal que me haga esa pregunta, aunque afortunadamente cada vez menos, porque la parte técnica está más clara, pero la artística... ¿los ruiditos? *(Pausa)* En mi caso es muy difícil trazar una línea divisoria entre la parte técnica y la parte creativa o artística dentro de un diseño de sonido, así que para definir lo que es, siempre recurro a estas dos parcelas de mi trabajo:

– *Diseño técnico*: según el espectáculo teatral surgirán unas necesidades técnicas que el diseñador debe gestionar en total acuerdo con la dirección artística y la producción, evidentemente no es lo mismo si el espectáculo es un musical o no; y si es un musical, tampoco será lo mismo si la música va a ser en directo o en *playback*, si la compañía va a tener equipo propio, equipo alquilado o que cuando dicha compañía salga de gira utilice el equipo que se encuentre en cada teatro, cada montaje teatral tendrá su peculiaridad y el diseñador debe desgranar cuáles son esas necesidades técnicas para el buen desarrollo del espectáculo y en las condiciones más óptimas, debe tomar las decisiones sobre el equipo que se va a utilizar (altavoces, micrófonos, etcétera) y es el responsable de su ajuste y de su implantación en el espacio escénico, en cualquier caso para mí la misión más compleja es conjugar las necesidades artísticas con las realidades en cuanto a equipos disponibles en los teatros, ya que, salvo excepciones, la dotación de equipos de sonido en España deja mucho que desear.

– *Diseño artístico*: aquí está la dificultad. ¿Donde se encuentra la parte creativa del diseñador o la diseñadora? Este concepto tan amplio puede transitar desde la creación de un lenguaje sonoro narrativo y realista como, por

ejemplo, situar la acción en un exterior, si es de noche o de día, si suenan unas campanas de una iglesia, se cierra una puerta... y así hasta el infinito, hasta la búsqueda de una «dramaturgia sonora», siempre a favor del texto y de los actores, siempre en compañía del resto de las disciplinas como escenografía, iluminación, vestuario... al igual que en la música, a través de un lenguaje sonoro se pueden evocar imágenes o reforzarlas, potenciar sensaciones, provocar, crear emociones..., se puede, al igual que con la luz, crear ambientes o diferentes texturas o como si de una dramaturgia sonora se tratara, construir por ejemplo el *leitmotiv* sonoro de un personaje... infinitas posibilidades... con el contenido sonoro podemos potenciar todo lo que no está escrito.

EL AUTOR.– He notado por tu forma de hablar que trabajas mucho en el teatro privado, ¿es así?

LA DISEÑADORA DE SONIDO.– Pues sí, gran parte del trabajo que realizo es para la empresa privada, aunque también trabajo bastante para la pública, dos formas de trabajar diferentes.

EL AUTOR.– Hay algo que me ha sorprendido de lo que me has dicho y es que todavía haya empresas que no viajen con su equipo de sonido y que utilicen el equipo que se encuentren en cada teatro. Si ese equipo no es lo suficientemente válido para el espectáculo que se lleva, ¿qué se hace?

LA DISEÑADORA DE SONIDO.– Te veo un poco alejado y desconectado de la empresa privada.

EL AUTOR.– Yo creía que no, pero parece que en algunas cosas quizás debería ponerme al día, aunque cuando yo realizaba trabajos en la privada la empresa siempre llevaba su equipo de sonido, módico, a veces no tanto, pero su equipo. Bueno, dime, ¿qué se hace?

LA DISEÑADORA DE SONIDO.– Pues te puedes apañar como sea con el equipo del teatro, puedes pedir prestado algún elemento necesario para el montaje o puedes alquilarlo, esas son las posibilidades. O renunciar a la actuación, cosa poco probable.

Ganará mucho dinero. Por entonces tu serás ya mi mujer, y viviremos en otro barrio, en una casa limpia y tranquila. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesía, un libro que tendrá mucho éxito.

CARMINA.— (*Que le ha escuchado, extasiada.*) ¡Seremos muy felices, Fernando!

FERNANDO.— ¡Carmina! (*Se inclina para besarla y da un golpe con el pie a la lechera, que se derrama estrepitosamente. Temblorosos, se levantan los dos y miran, asombrados, la gran mancha blanca en el suelo.*)

TELÓN

MEM. 06

* MD 2/3 (PRETRANS A) [+8dB]

IN → FERNANDO PATEA LA CACHARRA DE LA LECHE

OUT → SOLO

* MD 1/5 (TRANS A) [+2dB]

IN → AL LLEGAR TELÓN AL SUELO

OUT → SOLO → CAMBIO INSTANTÁNEO CON LA MEM. 7.

MEM. 07

* MD 2/4 (CAMPANAS) [-10 dB]

IN → RECIBIR AVISO TELÓN ↑

OUT → FADE OUT → PAG. 28.

Página de libreto de sonido de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente. Teatro María Guerrero, 2003.

El autor.– Aparte de en otros actos, volveré a hablar contigo en el Acto VI, cuando trate un poco el tema de lo privado y lo público.

La diseñadora de sonido.– Perfecto.

El autor.– Pasemos ahora al proceso de trabajo desde que te contratan para una producción teatral y hasta el comienzo de los primeros ensayos.

La diseñadora de sonido.– Salvo excepciones, el proceso de trabajo comienza con la primera reunión o conversación que se suele tener con el director artístico (o directora), que es quien te pone en contacto con lo que para mí va a ser la partitura de esta nueva aventura, el texto. Después, inmediatamente después, ilusión, mucha ilusión y a realizar la primera lectura. Cuando hablo de ella me refiero a un acercamiento al texto como un lector convencional, sin más pretensiones, luego, en las siguientes lecturas, ya comienzo a tomar notas, documentarme, ver posibles caminos, pero sin dar demasiadas respuestas antes de ver cuál va a ser el rumbo. ¡Todas las puertas están abiertas! *(Breve pausa)* Aunque la visión artística suele estar marcada por la dirección, para mí es fundamental que exista un verdadero trabajo en equipo, una suma de todas las disciplinas creativas, llegar a saber qué es lo que se quiere contar y sobre todo cómo lo vamos a contar, así que creo que tenemos que conocer el trabajo y las propuestas de todos los participantes no sólo por las cuestiones técnicas que surgen al compartir un mismo espacio sino fundamentalmente porque no concibo el hecho teatral fuera del trabajo de equipo, fuera del esfuerzo de todos y cada uno de los que participamos en él, en mi caso particular el trabajo codo con codo con el músico es imprescindible, no sólo por mantener una coherencia sonora, sino porque el ámbito musical y el sonido deben estar totalmente empastados y afinados, en armonía.

El autor.– ¿Sueles solicitar algún equipo determinado para el momento del comienzo de los ensayos?

La diseñadora de sonido.– Pues... sí, si el trabajo a realizar es con una empresa privada todo irá acorde, prioritariamente, con el presupuesto que se tenga, pero si es para un teatro público, con la Oficina Técnica del teatro y en concreto con el director técnico se suele convenir cuál es el equipo mínimo de sonido necesario para los ensayos, porque evidentemente, al igual que no se monta toda la escenografía o las luces o se utiliza vestuario de ensayo, se utilizará un equipo de sonido apropiado y necesario para los ensayos pero no será el definitivo, también pensando en el futuro, pensando en cuando entremos en el teatro donde vayamos a estrenar, avanzaré las necesidades técnicas y humanas.

El autor.– Y no suele haber ningún problema con esto, ¿no?

La diseñadora de sonido.– No, ninguno.

El autor.– La diseñadora de sonido ha valorado de forma especial el «trabajo en equipo», lo fácil que es y lo difícil que es a veces conseguirlo, aunque creo, por la forma de trabajar que tenéis los creativos y conociendo cómo lo hacéis habitualmente, con ilusión, entrega, ganas... no debe de ser muy difícil de conseguir, a no ser que, como suele pasar a veces en el mundo de los creadores, en los del colectivo de trabajadores del teatro, en todos los colectivos de trabajadores de cualquier profesión, haya una oveja negra a quien la palabra «equipo» le venga muy grande. Igualmente, como he hecho con los diseñadores con los que he hablado, me despido de la diseñadora de sonido hasta próximos actos, donde su aparición será inevitable para que nos siga informando sobre esta joven disciplina. *(Breve pausa)* Finalizo esta serie de contactos con los creadores artísticos con el videoescenista, otro de los integrantes del equipo artístico que el iluminador me propuso para contar con él y con quien me puso en contacto. Me considero un casi total y absoluto desconocedor de lo que es, vamos a llamarlo, la *videoescena*, con lo que no me queda más remedio, sin preguntas de por medio, que ponerme en manos del especialista en esta joven pero cada vez más utilizada técnica

artística teatral para que me cuente, para empezar, lo que crea más conveniente.

EL VIDEOESCENISTA.– El término *videoescenista* es nuevo o no demasiado común pero no lo es la utilización de la imagen proyectada en el teatro por los medios que se dispongan, ya sea el fuego, la luz, el cine, el vídeo, las filminas, las diapositivas u otros. La maduración del medio hasta hace unos años ha sido lenta y segura pero en estos últimos tiempos la revolución del vídeo y los medios informáticos a disposición del usuario han fomentado un aumento considerable de su utilización y con ello su crisis consiguiente, la crisis de la que hablaba Brecht, cuando lo nuevo no acaba de nacer ni lo antiguo de morir, la crisis nos hace avanzar y crecer, nos saca de nuestro círculo de confort y nos motiva a evolucionar, todo esto tiene también sus peligros, el aumento de posibilidades en la creación aumenta el error y la variedad de los recursos no siempre nos ayuda a comunicar mejor la historia, por lo tanto, el diseñador de proyecciones audiovisuales o videoescenista debe concentrarse sobre todo en la idea y olvidarse un poco del medio, de la tecnología, porque ésta es una herramienta, no un fin en sí misma.

EL AUTOR.– No me he equivocado en absoluto dejándote la iniciativa, me parece muy interesante todo lo que has comentado, pero no quiero ser un convidado de piedra en esta relación contigo y quiero lanzarte mi primera pregunta para empezar a comprender mejor tu trabajo: ¿cómo te enfrentas a un nuevo proyecto de trabajo?

EL VIDEOESCENISTA.– Con ilusión y muchas ganas, incluso a veces con ansiedad por empezar el proyecto cuanto antes, si lo percibo como algo muy importante y en el que voy a tener la suerte de participar. Lo primero que tengo en cuenta es el texto y sus acotaciones como la primera fuente de información, todos los datos objetivos, como la hora del día o la estación del año, no hay que desmerecer ningún dato, ya que más avanzado el proceso creativo se puede tener la necesidad de volver a las primeras notas para reenfocar una escena. Después de la primera

Videoescenas de Álvaro de Luna para *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós.
Dirección: Ernesto Caballero. Teatro María Guerrero, 2012. (Fotos: Andrés de Gabriel).

o segunda lectura lo normal es que me reúna con el director. A esa reunión es importante llegar con propuestas abiertas, ideas generales, ya que lo más importante es el enfoque que el director quiere dar a la puesta en escena, cada director enfoca estas reuniones de una manera diferente, hay directores que todo lo tienen clarísimo desde el principio, sin embargo hay otros que prefieren la conversación, la búsqueda, no hay un camino correcto en el proceso de creación. Una cualidad importante del videoescenista consiste en saber adaptarse a los diferentes procesos sacando los puntos más positivos de cada uno. Finalmente, poco a poco el espectáculo va tomando forma en la palabra y en el papel, en reuniones con el escenógrafo y resto del equipo.

EL AUTOR.– Me imagino que en estas reuniones te informarás prioritariamente sobre los materiales sobre los cuales vas a proyectar.

EL VIDEOESCENISTA.– Por supuesto, dependo mucho de la escenografía, de dónde se vaya a proyectar la imagen o el vídeo, no es lo mismo hacerlo sobre madera, superficies texturadas, cortinas, pantallas, una gasa... con lo cual la información que tengo que tener del escenógrafo será muy importante; otro campo importante en el que hay que investigar para que el resultado sea coherente es la paleta de color que utilizarán el escenógrafo, el iluminador y el figurinista e intentar negociarlo conjuntamente o por lo menos de forma coordinada para los distintos momentos de la obra.

EL AUTOR.– Tras las reuniones con el director y con los creativos recoges la información que necesitas en un principio y todo comienza a clarificarse. ¿Cuál es tu siguiente paso?

EL VIDEOESCENISTA.– Después de todas estas conversaciones escribo un guión audiovisual personal que resuma todas las ideas y las ordene y concentre en las diferentes piezas de vídeo que se sucederán en la obra. A partir de ahí, nos metemos de lleno en la producción de los contenidos, normalmente me gusta trabajar con múltiples fuentes, lo que se llamaría en pintura téc-

nica mixta, o en otros campos técnica multidisciplinar; trabajo con dibujos, fotografías, vídeo, generación infográfica, etcétera, quizás toda esa mezcla hace que finalmente tenga todo una unidad estética, incluso una línea de estilo que, sin buscarla, me agrada bastante, también añado que a veces las proyecciones contienen a los actores y hay que hacer jornadas de grabación en el teatro, en un estudio o en un exterior.

El autor.– Como ya he dicho, desconozco por completo lo que es la videoescena, sus intríngulis, con lo que dejé que el diseñador me contase lo que creyera conveniente. Ahora, para terminar de momento con él, le pido que enriquezca la información sobre este apartado de la manera que crea conveniente. Más información, por favor.

El videoescenista.– Pues te puedo hablar del sistema de lanzados...

El autor.– Perfecto.

El videoescenista.– Hay muchos y muy cambiantes, lo que hoy está bien mañana no tanto, algunos de estos sistemas son QLab, Dataton Watchout, Millumin, etcétera, cada uno tiene sus ventajas y desventajas pero todos permiten una reproducción fluida de archivos HD multimedia, una de las características más importantes de estos sistemas, unos en mayor medida que otros, son la flexibilidad y versatilidad para realizar cambios de la línea de tiempo o lista de efectos (*cues*) en relativamente poco tiempo, algo importante porque si en algo se diferencia el teatro de cualquier otro ámbito artístico en el que se utilicen audiovisuales es que los cambios, adaptaciones y modificaciones son mucho más frecuentes, el proceso teatral de creación y montaje es mucho más vivo o menos diseñado a priori, ya que depende directamente de la emoción de los elementos que confluyen en escena, no sólo de los técnicos, escenografía, luz, vestuario... también y sobre todo de los actores y sus interpretaciones, el cambio en el diseño debe verse como algo positivo, el director tiene el espectáculo en su cabeza y es quien debe unir todas las piezas, en ocasiones el reto no es que se te ocu-

rran ideas que aporten en el montaje de una obra dramática sino saber desprenderse de algunas que has amasado con delicadeza pero que claramente se encuentran fuera de la unidad que se requiere y que el director controla.

EL AUTOR.– Con el videoescenista y su importante información doy por terminados los primeros contactos con algunos de los representantes de los equipos creativos que forman parte de una producción teatral. Me faltarían los diseñadores de peluquería y maquillaje, quienes junto con el diseñador de vestuario forman parte de la caracterización del actor, del personaje, algo que ya se ha comentado en algún apartado de este libro; ambos diseñadores estudiarán los personajes que intervienen en la obra y prepararán su caracterización de acuerdo al guión y a las instrucciones recibidas del director artístico. Una variedad particular representa el maquillaje de efectos especiales: en este caso, el maquillador prepara prótesis con objeto de deformar la apariencia del actor, para lo cual se sirve de materiales como látex, silicona... modifica la apariencia o las dimensiones del rostro y otras partes del cuerpo simulando sangre, deformaciones, cicatrices o heridas con objeto de provocar terror, congoja o repulsa en el espectador, el proceso de trabajo es similar al ya contado... lectura del texto, reunión con el director, reuniones con los demás componentes artísticos, etcétera. Quizás la variante puede estar en que gran parte de su trabajo en ensayos y representaciones lo realizan en los habitáculos que las secciones de caracterización tienen en cada uno de los teatros.

TELÓN... FIN DE LA PRIMERA PARTE

DESCANSO

Segunda parte

Ensayos de *El viaje a ninguna parte* de Fernando Fernán Gómez. Versión: Ignacio del Moral. Dirección: Carol López. Teatro Valle-Inclán, 2014. (Foto: David Ruano).

SEGUNDA PARTE

ACTO IV

LOS ENSAYOS Y EL MONTAJE

Escena 1: Trabajo previo a los ensayos

El autor.– Antes del comienzo de los ensayos hay una serie de trabajos a realizar por parte de varias de las secciones técnicas. Preguntamos al director técnico qué es lo que se suele hacer en esta fase.

El director técnico.– En esta fase es cuando el equipo técnico comienza a entrar en contacto con la propuesta y con el personal artístico. El trabajo concreto consiste en realizar una preescenografía, que dependiendo del presupuesto será más o menos compleja; también, dotar de un vestuario y una utilería de ensayos a los actores y a la dirección artística y apoyar con pequeños equipos de iluminación y audiovisuales el local de ensayos para que, cuando comiencen a ensayar, el director tenga las herramientas suficientes para poder empezar a materializar su propuesta; además, la dirección técnica y en especial sus ayudantes se encargarán del transporte del material necesario para el comienzo de los ensayos.

El autor.– ¿Te piden a veces alguno de los diseñadores o el mismo director artístico algo concreto para los ensayos inmediatos?

El director técnico.– Sí, muchas veces. Por ejemplo, el diseñador de sonido suele solicitar el equipo mínimo necesario que considere conveniente para ensayar, no suele haber ningún problema con esto, procuramos responder satisfactoriamente a todos los que pidan algo, siempre y cuando sea posible.

El autor.– ¿También te pueden llegar a solicitar un equipo de proyecciones, si son importantes para el proceso de ensayos?

El director técnico.– Normalmente no, pero sí ha habido casos en los que lo han solicitado.

El autor.– ¿Y...?

El director técnico.– Pues si se considera que son realmente importantes las proyecciones para los ensayos y tenemos equipo disponible, se monta sin ningún problema. Hace no mucho, por ejemplo, se montó ese tipo de equipo para tres funciones en las que se consideró fundamental hacerlo. Otra cosa a tener en cuenta es que haya personal suficiente para atender todo lo que se nos requiere.

El autor.– Vamos a ponernos en contacto ahora con las secciones técnicas para que nos cuenten lo que suelen hacer antes de que comiencen los ensayos. Empecemos por Maquinaria: tal como nos han dicho tanto la escenógrafa como el director técnico, será necesario construir una preescenografía que por un tiempo determinado haga las veces de la que será definitiva. El maquinista nos cuenta en qué consiste su trabajo.

El maquinista.– Nosotros lo que hacemos es construir una preescenografía, con la que se trata de crear un espacio lo más ajustado posible al que en su día, ya en el teatro, tendrán los actores. De este modo se irán acostumbrando a las medidas reales en las que tendrán que habitar y dar vida a la obra teatral. Normalmente, en una preescenografía se trata de componer volúmenes imitando a la escenografía real, lo primero que se hace es delimitar el suelo con una cinta de carrocero, marcando así el espacio, como si de un plano escala 1:1 se tratara. Sobre estas marcas será donde posteriormente se irá construyendo la preescenografía. Terminado este pequeño montaje, ya que sólo se montará lo justo y necesario, daremos por terminado nuestro trabajo previo a los primeros ensayos. También es probable la construcción de algún elemento escenográfico como estructuras, practicables, escaleras..., pero

a veces es más sencillo todo y después de colocar la cinta de carrocero pondremos unos forillos en las posiciones donde más adelante estarán las patas del futuro decorado y poco más.

El autor.– Pasemos a otras secciones técnicas para que igualmente nos describan su trabajo previo a los ensayos en el lugar donde se vayan a realizar.

La utilera.– Siempre que sea posible es conveniente conocer mínimamente el espectáculo, incluso leer el libreto, pues en base a esa lectura conoceremos gran parte de los objetos que se van a necesitar, pero nuestra primera información real será cuando hablemos con el escenógrafo o escenógrafa para saber cuáles son sus ideas y qué va a necesitar en utilería. Una vez que hay un boceto de la utilería, hay que localizarla, ya sea en el almacén, donde tendremos gran cantidad de objetos de anteriores producciones (unos pueden ser válidos y otros pueden adaptarse a las necesidades del proyecto), ya sea en casas de alquiler de mobiliario y utilería, a las que acudirá el escenógrafo o su ayudante o ambos con algún miembro, posiblemente de la Oficina Técnica, para elegir lo que puedan necesitar. Otras cosas habrá que comprarlas, trabajo que realiza habitualmente el ayudante de escenografía. Por último –y muy importante–, nos informaremos sobre el número de actores y componentes que habitualmente estarán en los ensayos, para saber el número de sillas que harán falta, así como las mesas necesarias para trabajar, mesas «de trabajo», y para colocar objetos de las secciones técnicas asistentes en un principio y en el futuro.

El sonidista.– El equipo de audiovisuales suele montar un equipo suficientemente válido como para dar servicio a estos primeros ensayos, ciñéndose estrictamente a las necesidades de sonido (fuente, mesa de mezclas, columnas, etcétera), a no ser que la complejidad de la producción requiera de muchos más medios de los que normalmente se suelen utilizar en la sala de ensayos, como por ejemplo, llegado el caso, el mismo equipo o uno similar al que luego, ya en el teatro, se tendrá, incluyendo un equipo de proyecciones.

El eléctrico.– En las salas donde se realizan los primeros ensayos se tienen unos equipos formados por unos cuantos focos, no muchos, con algunas mesas programables, ya totalmente en desuso, se quedaron anticuadas, pero totalmente válidas para dar servicio. También se dispone de alguna mesa manual. Nuestro cometido antes de comenzar a ensayar es dirigir esos focos y filtrarlos, si se quiere y es necesario, en base a las necesidades del director artístico. Añado que no en todas las salas se dispone de este mínimo equipo y en esos casos la iluminación base para trabajar consiste en unos cuantos cuarzos que no crean ningún tipo de ambiente teatral y desparraman luz por todas partes, no quedan nada bien.

La sastra.– En nuestro almacén tenemos una amplia provisión de vestuario y accesorios utilizados en otras funciones, ya por supuesto finalizadas; de esa provisión nos suelen solicitar vestuario, naturalmente provisional, pero lo más similar posible a las prendas diseñadas para el proyecto, así los actores pueden ir acostumbrándose al vestuario que un día tendrán. La elección de este vestuario correrá a cargo del figurinista o lo elegirá el equipo de sastrería en base a notas y datos que nos proporcione el creativo artístico de vestuario.

El autor.– La regiduría tradicional de prosa poco o nada tendrá que hacer antes de los ensayos, si acaso leerse el libreto para tener idea de la obra teatral, si no la conoce, o también recoger algún tipo de información, como por ejemplo el grado de dificultad técnica que va a tener, quién la va a dirigir, cuáles van a ser los diseñadores, cuáles sus intérpretes. En cambio, la regiduría musical tendrá cosas que hacer, me dirijo a la regidora musical para que me cuente.

La regidora musical.– Lo primero que hace un regidor de ópera es conocer lo mejor posible la producción en la que va a trabajar, tanto si es una producción nueva como si es una reposición. Todos estos trabajos son previos al inicio de los ensayos en la ópera:

– Escuchar la ópera y conocer el argumento.

– Recopilar un listado del elenco con sus contactos para poder realizar las citaciones.

– Hacerse con un *dossier* técnico donde aparezca la implantación de la escenografía y los elementos que aparecen en cada escena, para saber qué colocar de escenografía y utilería en cada escena.

– Solicitar los figurines para conocer los personajes y el volumen o elementos importantes que pueden ayudar en los ensayos.

– Realizar un desglose de escenas y personajes.

– Enterarse de la versión con la que se va a trabajar y donde se realizarán las pausas.

– Anotar en la partitura las intervenciones de bandas internas y elementos musicales que puedan ocupar espacio en los hombros del escenario y otros lugares.

– Mantener reuniones con la dirección técnica y producción donde se nos dé un plan de trabajo pormenorizado.

El autor.– Mucho trabajo me parece el que tenéis que realizar. ¿Cómo os organizáis para conseguir toda esta información? ¿Cuántos regidores forman parte de una producción de ópera?

La regidora musical.– Tenemos reuniones semanales de producción y dirección técnica, en las cuales se entrega a la jefa de Regiduría la información que necesitamos y en cada producción trabajan un equipo de cuatro o cinco regidores, personal suficiente para sacar adelante tanto trabajo. Además, estamos muy bien organizados y el trabajo está muy sistematizado.

El autor.– Mientras, durante todo este proceso, los diseñadores artísticos estarán ultimando sus trabajos para llegar al primer ensayo con toda la información posible.

Escena 2: Los primeros ensayos

El autor.– Los primeros ensayos de cualquier obra teatral se suelen hacer en una sala de ensayos, en un local o teatro cedido o alquilado a la producción, o en el teatro donde se vaya a estrenar y a representar la obra. Los ensayos tendrán en sus inicios como componentes técnicos los ya citados anteriormente en este Acto, como preescenografía, sustitutos de utilería que puedan hacer las veces de los objetos necesarios hasta que se pueda disponer de los definitivos, un equipo de sonido suficientemente válido para dar servicio en esta fase de ensayos, unos justísimos equipos de iluminación y vestuario que puedan ser válidos para esta fase de trabajo, aunque hasta que no se incorporen los técnicos de dichas secciones no se podrán utilizar, salvo la escenografía, claro, que estará ahí, montada y disponible. Nos habla de todo esto el director técnico.

El director técnico.– Los ensayos constituyen el periodo de pruebas de todo el equipo, tanto artístico como de producción y técnico. Es en este periodo cuando se tiene una visión completa de los trabajos, se concretan las necesidades y se requiere mayor atención al proyecto por parte de todo el equipo. El personal técnico se irá incorporando a los ensayos de forma paulatina y creciente, a medida que las necesidades artísticas lo vayan demandando. Por otra parte, se hará el debido seguimiento por parte de la dirección técnica y de su equipo de ayudantes, momento en que se hacen con el control pormenorizado de todos los elementos y el director técnico se coloca en una posición de visión panorámica, da un paso atrás, para que su equipo comience a ejecutar su labor cada vez de forma más autónoma.

El autor.– Es un momento, supongo, en el que la relación será constante con los jefes de sección con vistas al futuro pero no lejano montaje.

El director técnico.– Efectivamente, la relación de la dirección técnica con las jefaturas de sección necesita ahora una comuni-

cación constante y dinámica para, cuando llegue el montaje, poderlo realizar con eficacia y poder llevar la operativa del espectáculo a buen puerto; también habrá mucha relación con Regiduría, que coordinará en directo los ensayos actuales y los de la siguiente fase, así como las futuras representaciones, en las que tendrá un protagonismo total y absoluto.

El autor.– Comentada la visión del director técnico sobre esta fase de trabajo, vamos a hablar del primer día de ensayos, para ello me dirijo al ayudante de dirección, para que nos cuente qué pasa ese día, supongo que especial para casi todos los presentes.

El ayudante de dirección.– El primer día de ensayos suele estar dedicado a romper el hielo. Aparte de las consabidas presentaciones y saludos iniciales, el director suele exponer la idea general del montaje y los objetivos que se ha marcado; también los distintos diseñadores suelen apoyar la visión del proyecto con la explicación de la escenografía, la iluminación, el vestuario, etcétera. A continuación, se suele hacer una lectura de la obra, con lo que se da por inaugurado el proceso de ensayos, la compañía se encuentra con la obra y el equipo con los que van a compartir muchísimos días de ensayo. Después de la lectura se suele comentar, haciéndose un análisis de texto de la obra.

El autor.– Nunca he asistido a tan señalada fecha, y no será por falta de oportunidades para hacerlo, lo que sí he hecho es informarme de todo lo que pasa allí, sobre todo si el proyecto te produce sensaciones positivas. Como me parece un día importante, quiero preguntar por él, pero para no alargar el tema del primer día e ir preguntando a todos por esa fecha me voy a dirigir solamente a uno de los diseñadores, concretamente a la escenógrafa, para que me dé su impresión y valore lo que ocurre en esa fecha.

La escenógrafa.– Para cuando se produce el primer día de ensayo, la primera reunión con todo el equipo al completo, los diseños artísticos ya están listos, cada creador ha dado forma a su pro-

puesta durante los meses anteriores, es junto con las funciones previas y el estreno el único momento, quizás, en que coincidirán equipo artístico con sus ayudantes, director con el suyo y actores, es un día en el que dibujos de figurines, maquetas, planos de escenografía, planos de luces, partituras... convivirán unas horas con los libretos de los actores, que asisten curiosos y expectantes a su primer contacto con la imagen plástica del espectáculo, por primera vez pueden visualizar en qué espacio y con qué ropas vivirá su personaje, todos compartimos con entusiasmo este momento porque juntos somos capaces de imaginar el resultado final.

El autor.– Por tu última respuesta parece que el trabajo de los creadores está prácticamente hecho pero yo sé que de ninguna manera es así.

La escenógrafa.– Claro que no es así. ¡Qué va, pues no quedan cosas que hacer! Si eso se ha podido entender así, rectifico y digo que parecería que por parte de algunos de los diseñadores ya está todo hecho, pero no, empiezan los ensayos, y claro, el teatro es un acto creativo y como tal está vivo, así que hay cosas que se pensaron en el proceso previo que ahora los ensayos pondrán patas arriba, sencillamente no servirán, es más, aparecen otras nuevas, a veces a nuestro pesar, pues el tiempo no corre a nuestro favor.

El autor.– Después de ese primer día, ¿haces un seguimiento de los ensayos?

La escenógrafa.– Es fundamental hacerlo, eso sí, para unos más que para otros, es realmente ensayando cuando el director puede dar forma definitiva al espectáculo y detectar lo verdaderamente necesario para contar la historia.

El autor.– Vuelvo con el ayudante de dirección para que me informe de lo siguiente, hasta la incorporación de los técnicos ¿Qué tipo de ensayos se hacen?

El ayudante de dirección.– Depende mucho del director en cuestión, para algunos es importante comenzar con dos, tres, cuatro o

más días de trabajo de mesa, estudiando con profundidad el texto, que se analiza al detalle, y el director explica minuciosamente cuál es su visión sobre cada una de las escenas, personajes, ritmo que ha de llevarse en las citadas escenas, etcétera; otros directores prefieren empezar los ensayos activando el cuerpo del actor, por lo que se empieza a ensayar en el escenario y el trabajo sobre el texto se va realizando a la par que el trabajo escénico, por ejemplo, se analiza una escena y se «pone en pie» y así con las demás.

El autor.– ¿Cuándo se incorporan los técnicos?

El ayudante de dirección.– La fecha de incorporación de los técnicos varía mucho según las condiciones de la producción, no es lo mismo que sea una producción privada que una pública, en esta última se integran antes, también depende de la dificultad técnica del espectáculo y la consiguiente necesidad de que los técnicos ensayen y participen del proceso de creación. Habitualmente, los técnicos se incorporan cuando hay ya un primer esbozo de la función, es decir, las escenas han sido ensayadas, digamos, por encima, hay un dibujo general del trabajo, pero todavía no se han concretado los detalles, ensayar es parecido a pelar una cebolla, se trata de ir de lo más grande a lo más pequeño, de lo general a lo particular.

El autor.– Bien, sigamos con los técnicos. Llega el momento y el director te comenta: «yo creo que debemos hablar con el director técnico para que nos empiece a mandar algunos técnicos», y tú de inmediato te pones en marcha para solicitar lo que el director te pide y al mismo tiempo ves un poco el cielo abierto porque como la utilería y el vestuario solicitado para comenzar los ensayos la tienes allí, pues digamos que ya estás un poco harto de tener tú, como ayudante de dirección, que encargarte, de alguna manera, de ese material, que ya que está allí se utiliza, ¿no es así? Aunque supongo que los actores ayudan mucho en eso.

El ayudante de dirección.– Los actores ayudan mucho en eso y en todo, es un colectivo maravilloso, salvo excepciones, que las

hay, como en todos los trabajos fuera y dentro del teatro, pero respondo a lo principal de tu pregunta, la verdad es que sí, la incorporación de los técnicos empezará de alguna manera a liberarme de algún trabajo, pero ¿sabes una cosa? Lo que más me gustaría es que se incorporase un apuntador para no tener que estar todo el rato siguiendo el texto y dando letra a los actores cuando se les olvida el texto, así tendría más tiempo para anotar cosas en mi libreto de dirección, es decir dedicarle más tiempo a lo que es mi trabajo, que a fin de cuentas lo hago pero con más dificultad.

EL AUTOR.– Pero apuntadores, salvo raras excepciones, no los hay, alguno queda en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)… bueno, hay otro en el Centro Dramático Nacional (CDN) que está dedicado a otros menesteres. ¿Lo sabías, no?

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Pues no, esto último no lo sabía.

EL AUTOR.– Yo considero que el apuntador aún podría ser muy útil en la fase de los primeros ensayos, en esos primeros quince o veinte primeros días en los que los actores no se saben el texto y no tienen el apoyo de ese profesional, prácticamente desaparecido del mundo teatral. Pero después de este «nuevo» pequeño homenaje al apuntador por mi parte, volvamos a donde nos quedamos: hay que solicitar técnicos para atender los ensayos, los solicitas y se empiezan a incorporar, no suele haber problema con esto, ¿no?

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– No, ninguno, puede ser que si los pides para mañana sea imposible, porque tienen que atender las necesidades de las representaciones en el teatro. Una vez organizados en el teatro, se incorporan, sin ningún problema, a lo mejor dos o tres días después de solicitarlos, lo cual es lógico.

EL AUTOR.– La incorporación de las distintas secciones técnicas se hará en base a las necesidades y no siempre en el mismo orden que voy a exponer aquí, aunque se asemejará mucho a lo que habitualmente sucede. Los representantes de esas secciones nos

cuentan lo que van haciendo cuando se incorporan a esta fase de trabajo.

La utilera.– Cuando nos incorporemos a los ensayos ya se habrán hecho las gestiones para que el material de utilería, escaso todavía, ya se encuentre allí, habrá que comprobar su estado, sobre todo en el caso del material alquilado o comprado de segunda mano para ver si está preparado para ser usado y si es seguro o también para modificarlo o adaptarlo a las necesidades. Ejemplos muy clásicos son: matar el filo a un cuchillo para evitar accidentes o encintar con celofán una botella que tiene mal trato en escena, para que, si se rompe, los cristales queden pegados al celofán. Todo este material ha de estar debidamente inventariado. Por otra parte, se empezará a marcar el mobiliario con cinta en el suelo, para que estos elementos de utilería estén siempre en la misma posición y los actores se hagan con el espacio que realmente van a tener. Por supuesto estas marcas se cambiarán continuamente en base a los cambios que el director artístico realice, es en ese momento cuando se comienza a elaborar la lista de pasada, en la que se van definiendo los lugares que ocupará la utilería dentro y fuera del escenario; esta lista cambiará, como las marcas del mobiliario, con toda seguridad casi a diario, hasta que todo se vaya ajustando, y nos indicará cómo están colocados los elementos de una determinada sección antes del comienzo de las futuras representaciones, pero en los ensayos no siempre se sigue un orden y lo mismo hay que preparar una escena del principio y después otra intermedia de la función, por lo cual no nos vendría nada mal tener una lista de pasada por escenas, que nos indique cómo va colocada la utilería antes del comienzo de cada una de ellas.

El autor.– ¿Tendréis un libreto donde anotaréis todo lo que dependa de vuestra sección?

La utilera.– Sí, todas las secciones lo tenemos e iremos tomando notas que nos indicarán, por ejemplo, por dónde entran y salen los actores en determinados momentos y con qué objeto de utile-

ría lo hacen; también anotaremos la utilería que hay que cambiar de posición en el transcurso del ensayo y en las posteriores representaciones, en fin, apuntar en ese libreto todo lo que creamos conveniente y necesario. *(Breve pausa)* Y algo para mí MUY IMPORTANTE: quiero decir que en estos ensayos el jefe de sección tiene que saber coordinar y solapar muy bien a sus oficiales, para que siempre sean los mismos los que acudan a estos ensayos y que, cuando uno deja de ir porque le toca descansar, su sustituto ya haya acudido a algún ensayo y sepa lo más posible sobre el espectáculo y también que –cuando entremos en el teatro para iniciar los ensayos avanzados– alguno de los componentes que hayan asistido a los ensayos esté ese día para pasar la información necesaria a sus compañeros de sección.

EL AUTOR.– Me parece muy bien que resaltes esto último como muy importante, sobre todo porque lo es y porque es cierto que muchas veces no se coordina bien todo esto, no sólo en tu sección, en otras también. Me indicaste que al iniciar los ensayos la utilería es todavía escasa, pero poco a poco se irá incorporando prácticamente en su totalidad. ¿Qué sistema lleváis para controlar todo lo que se va incorporando?

LA UTILERA.– Como te he dicho antes, el material se va inventariando para saber lo que procede de nuestros almacenes, lo que es alquilado, comprado, etcétera; si no vas haciendo esto, al final es un lío en el que no sabes lo que es tuyo y lo que no lo es. Hay que tener mucho cuidado con eso.

EL AUTOR.– Veamos qué nos dicen otras secciones.

LA SASTRA.– Una vez revisado el material y catalogado entramos de lleno en el servicio al ensayo, los actores se van probando prendas y en ellas vamos haciendo pequeños arreglos o modificaciones en base a las medidas del actor y a las necesidades del ensayo; se empiezan a tomar apuntes sobre entradas y salidas de los actores, así como de posibles cambios de vestuario y por supuesto se empieza a confeccionar la lista de pasada,

así, tranquilamente esperaremos la llegada del vestuario definitivo, aunque éste puede ser que se incorpore ya en el teatro, una vez terminada esta fase de ensayos.

El eléctrico.– En esta fase de trabajo creo que la misión, en un principio, del equipo de electricidad montado es simplemente iluminar la escena; quizás a medida que se avance en esta fase se vayan grabando algunas memorias para crear ambientes y climas distintos pero sin pretensión ninguna.

El sonidista.– Nuestra misión será dar servicio al ensayo con el equipo que hayamos montado, ejecutando los efectos marcados por el diseñador de sonido con el visto bueno del director e iremos apuntando en el libreto los pies de ejecución de esos efectos.

El autor.– Como dije antes, la incorporación de los técnicos no suele crear ningún problema, salvo que en el teatro, donde aún habrá exhibiciones de otras funciones, sean necesarios, aunque no suele darse el caso. Una de las últimas incorporaciones a los primeros ensayos es la del regidor, que se incorporará unas dos o tres semanas antes de la entrada al teatro. La regiduría es una sección pequeña y por lo tanto no tiene personal suficiente para asistir a ensayos y representaciones al mismo tiempo, con lo que se demora quizás en exceso en esta incorporación. Siempre que se pueda acudirá a esta fase de trabajo cuanto antes, el regidor será el máximo responsable técnico de cualquier obra teatral y deberá acudir a los ensayos en el teatro con muchísima información para sí mismo y para otras secciones. Creo, en cualquier caso, que dos semanas de ensayos dan para mucho y suele llegar con esa importante información. Me dirijo al grupo de regidores para que me indiquen cuál es el trabajo que realizan a lo largo de su asistencia a la sala de ensayos.

La regidora.– Para empezar, acudiremos con nuestro pequeño *kit* de trabajo consistente en el fundamental libreto, cuaderno o folios, lápices, bolígrafos, marcadores, hojas Post-it, *tippex*... cronómetro, linterna, lámpara portátil, a ser posible regulable...

y si es posible diseños o dibujos de los distintos creadores. En esta fase de trabajo tendremos que hacer lo que después, cuando pasemos a la siguiente fase de los ensayos avanzados (ya en el teatro), no podremos hacer o no podremos dedicarle el tiempo adecuado.

EL AUTOR.– Bien. ¿Qué haréis?

EL REGIDOR.– Al incorporarnos empezaremos a recoger información de todos los técnicos de las secciones que ya lleven tiempo ensayando, que trataremos de pasar a nuestro libreto de inmediato, también empezaremos a tener una relación muy estrecha con el ayudante de dirección, que intentará ponernos al día lo antes posible en todo lo que se refiere a los apartados técnicos y artísticos, y así pasarán nuestros primeros días, recogiendo datos y haciendo lo que a continuación desgloso:

– Primero y muy importante, corregir el texto, para poder seguirlo bien y no perderse.

– Anotar en el texto las entradas y salidas de los actores, para poder llevar el control y saber dónde y en qué momento aproximado tienen que situarse para sus entradas a escena y por dónde y cuándo entran y cuándo salen. Añadiremos en estos apuntes si entran con algún objeto de utilería o alguno de vestuario que sea fundamental para el transcurso de la obra.

– Confeccionar una lista de actores por escenas, fundamental para saber a qué actores se tiene que llamar o tener preparados, según lo que se vaya a ensayar. En esta lista incluiremos notas de utilería, vestuario, peluquería y maquillaje.

– Confeccionar la lista de pasada de utilería, trabajo que haremos codo a codo con la persona de utilería que acuda a esta fase de trabajo; también recopilaremos todo tipo de información de las pasadas de las secciones de caracterización.

– Iremos tomando nota de los posibles pies de movimientos de maquinaria, memorias de luz, efectos de audiovisuales...

Quiero añadir que los regidores tenemos que tomar muchas notas y plasmarlas en el libreto, notas de todas las secciones técnicas y otras de tipo artístico. Hasta que estas notas se fijen deberemos utilizar lápiz o las hojas Post-it, de lo contrario el libreto enseguida se llena de tachaduras y borrones.

La regidora.– O sea, que estaremos con el lápiz y los Post-it casi hasta el día del estreno, porque prácticamente hasta ese día no se fijara todo. No sería la primera vez que –por lo que te he dicho– llegásemos a estrenar sin haber pasado completamente a limpio el libreto.

El regidor.– Así es… y añado que durante este periodo de ensayos –y siempre– tendremos que estar pendientes de actores y técnicos, tendremos que avisarlos para que todos estén en sus posiciones al comienzo de cada ensayo, así como que todos los elementos técnicos de que se dispongan en ese momento estén en su sitio y preparados para funcionar. En resumen, debemos organizar el comienzo de cada ensayo.

El autor.– Veamos ahora la actividad de la regidora musical.

La regidora musical.– Coordinaremos los ensayos, avisando sobre su comienzo a todos los participantes, para procurar que se inicien con la máxima puntualidad. ¿Quiénes son los participantes? Pues los cantantes, el pianista repetidor, diferentes colectivos, utileros, maquinistas, etcétera. El regidor en estos ensayos debe marcar las pausas y avisar a la dirección de escena para hacerlas y también comunicarle cuándo tiene que finalizar, que tiene que ser obligatoriamente en el tiempo marcado. Por otra parte, iremos anotando paso a paso todo lo que se vaya construyendo, desde entradas y mutis de los artistas hasta todo lo relativo a la parte técnica, como utilería y cambios de decorado que se vayan fijando. Una vez en el escenario, se anotarán las memorias de luz. Hay que señalar que en ópera no hay sonido, todo efecto sonoro que surja lo realizará la orquesta. Por último, al acabar cada jornada de ensayos se solicita al equipo de dirección de escena la citación del día

siguiente, citación que colgaremos en la tablilla. Esa sería nuestra actividad prioritaria.

EL AUTOR.– Bien, sigamos...

LA REGIDORA MUSICAL.– Me gustaría añadir una par de cosas, creo que importantes.

EL AUTOR.– Dime.

LA REGIDORA MUSICAL.– Primero, señalar que en ópera hay diferentes tipos de ensayos.

EL AUTOR.– ¿Cuáles?

LA REGIDORA MUSICAL.– Te los desgloso a continuación:

– DE ESCENA: asisten el director de escena, los cantantes, coro, figuración, ballet, etcétera. Se realizan con un pianista repetidor y normalmente asiste el director de orquesta o un asistente.

– MUSICALES / LECTURAS DE ORQUESTA: son ensayos con el director de orquesta, a los que los regidores normalmente no asistimos.

– ENSAYO A LA ITALIANA: es un ensayo en el espacio escénico, la orquesta en el foso y los cantantes en escena pero sentados, sin hacer escena.

– TÉCNICOS: ensayos para marcar los movimientos técnicos del espectáculo, los hacemos sin colectivos ni artistas, con una grabación.

– GRABACIONES DE LUCES: son los ensayos donde el iluminador compone el espectáculo lumínicamente. Asistimos preparando cada escena, los cambios de decorado y utilería que se necesiten, dando indicaciones a los dobles de luces y anotando cada efecto en la partitura.

– ENSAYOS DE CONJUNTO: son ensayos que se hacen con todo el elenco en escena y con la orquesta pero sin vestuario. En estos ensayos suele tomar el mando el director de orquesta.

– ENSAYO ANTEPIANO: es el último ensayo donde el director de escena puede hacer retoques o modificaciones, sin orquesta, y normalmente es el primer ensayo con vestuario. Se utilizan para medir si se llega a los cambios de vestuario, peluquería y maquillaje.

– ENSAYOS PREGENERAL Y GENERAL: se realizan con todo el elenco y la orquesta y con vestuario.

Por otra parte, quiero señalar que el regidor, durante el periodo de ensayos, va confeccionando paralelamente –aparte de su partitura– un guión de regiduría o *plot*, que es un documento que nos sirve como guía para los ensayos técnicos y luces, de manera que en una sola hoja ves todo lo que pasa antes y después, para que en cualquier modificación que se haga contemples rápidamente las posibles consecuencias.

EL AUTOR.– Esto último lo desconocía por completo y me parece muy interesante y práctico, y aunque he entendido perfectamente para qué sirve, me gustaría que lo explicases de manera más exhaustiva, a los regidores y a mí.

LA REGIDORA MUSICAL.– Cuando queráis.

EL AUTOR.– ¿Sabes? Me recuerda mucho, hablando de los tipos de ensayos que realizáis, los que se suelen hacer en los musicales, con ciertos matices. He tenido la suerte de participar en más de uno, y de gran envergadura, y me lo recuerda, también en lo que se refiere a los colectivos, solistas, coro, ballet, orquesta, incluso coro de niños y figuración… Además, en los musicales el regidor también tiene un trabajo de coordinación de esos colectivos. Vuelvo a donde estábamos, me comentaste que en cada producción de ópera trabaja un equipo de cuatro o cinco regidores, cuéntame la labor que realizan esos regidores.

LA REGIDORA MUSICAL.– De esos cuatro o cinco regidores, uno del equipo es el nivel 1, sus funciones son «casi» como de ayudante de dirección, el regidor de nivel 1 está encargado de la producción, es el interlocutor con el director de escena y es

quien centraliza toda la información, asiste a todos los ensayos y descansa cuando la compañía lo hace; los regidores de nivel 2 son los que mantienen actualizada toda la información tanto en la partitura como en los documentos anexos, citan al elenco, dan entradas entre cajas… los niveles 2 libran dos días a la semana, de manera que siempre haya dos o tres regidores en los ensayos. Una vez que se llega al escenario se libra menos, un regidor se encargará de asistir al iluminador trabajando con la partitura de la mesa, las partituras se adjudican por costados, una para la mesa y dos para los costados, todas tienen la información actualizada pero se hace hincapié en la de la mesa.

EL AUTOR.– La regidora pide paso para intervenir.

LA REGIDORA.– Sólo quiero decir que, una vez que comienzan los ensayos, el sistema de asistencia de los regidores es muy parecido, igual, diría yo, con matices, claro. Hay un regidor –que es el que va a estrenar la obra– que asiste a todos los ensayos y libra igualmente el día que libra la compañía, y dos regidores que le asisten en todo lo que pueden y de paso se van aprendiendo la obra, para que una vez estrenada, a los pocos días puedan sustituir al regidor titular y éste pueda recuperar algunos de los días libres que ha perdido. También hay que señalar que nosotros no damos entradas a los actores a escena, pero estamos pendientes de que lo hagan… y por último, tampoco ponemos la tablilla, ese trabajo lo realiza el ayudante de dirección.

EL AUTOR.– Nos faltan las secciones de maquinaria, que no suele asistir a estos ensayos, a no ser que en la preescenografía haya algún elemento que mover, cosa que no es habitual. La asistencia de peluquería y maquillaje a esta fase de trabajo suele ser escasa y posiblemente solamente acudan a la sala de ensayos muy al final. Me dirijo a los representantes de estas dos secciones para que me indiquen si es así.

EL PELUQUERO.– Efectivamente, poco antes de entrar en el teatro, quizás el diseñador de peluquería quiera hacer algunas pruebas y

nos citarán por medio de la dirección técnica para que acudamos a ellas.

La maquilladora.– Así es, algunas pruebas antes de entrar en el teatro se harán, aunque, si la dificultad del maquillaje es grande e importante en la futura obra teatral, puede hacer que la presencia de mi sección sea más relevante.

El autor.– En esta fase de trabajo hay trabajo para todos, para los diseñadores, por supuesto también, y mucho para algunos de ellos. Pregunto primero a la escenógrafa, porque quizás sea, junto con su ayudante, una de las personas que realizan un mayor esfuerzo, cuéntame.

La escenógrafa.– Hay que trabajar con atención y desapego, estar preparado para los posibles cambios, responder a lo que surge en el instante, el truco es estar alerta y dispuesto, siempre pienso que las soluciones se nos aparecen si estamos abiertos a ellas, para mí ése es básicamente el secreto y me atrevo a añadir lo que Picasso dijo en una ocasión: «... que las musas me encuentren trabajando», así que, cuando tenemos que buscar cosas de última hora que parecen imposibles de encontrar, hay que lanzarse a la calle y confiar, ése es básicamente el trabajo del equipo de escenografía durante los ensayos, buscar y encontrar, que en realidad es también lo que hacen los actores y el director y lo que se hace en cualquier proceso creativo, buscar y encontrar. *(Breve pausa)* El tiempo de trabajo se reparte entre ensayos y compras, poco a poco se irá incorporando la utilería definitiva y se irán haciendo arreglos y modificaciones sobre la marcha con la inestimable ayuda del equipo de dicha sección y bajo la supervisión del director, director técnico, Producción... y parecíamos pocos. Como curiosidad comentaré que gran parte del tiempo que duran los ensayos nos lo pasamos haciendo listas y tachando de la lista, cosas que aparecen y desaparecen, lo mismo que ocurre en una función a los ojos del espectador.

El autor.– O sea que hay que lanzarse a la calle y recorrerla, a veces de punta a punta de la ciudad donde se vaya a realizar el estreno, para a veces no encontrar lo que se busca o encontrar

algo similar, comprarlo, llevárselo al director para que lo vea, con la esperanza de que le sirva pero... ¡oh, no le gusta!... y volver a donde se compró, devolverlo y seguir buscando. Bien ganado tenéis eso de «un día se os pagará».

LA ESCENÓGRAFA.– Bueno, todo esto que has dicho, digamos que va incluido en nuestra remuneración, forma parte de nuestros cometidos, un trabajo oculto, que casi nadie ve, que casi nadie valora.

EL AUTOR.– Yo te puedo asegurar que sí lo valoro, y mucho no, muchísimo, quizás porque conozco perfectamente lo que hacéis y el tiempo que le dedicáis. Otra cosa, en estos momentos la escenografía se estará acabando de construir. ¿Suelen ir los diseñadores de la escenografía al taller o a los talleres donde se esté construyendo para revisar cómo va ese proceso?

LA ESCENÓGRAFA.– Sí, se hacen visitas al taller para supervisar la construcción, debe ir el escenógrafo sí o sí, pero también es conveniente que vaya el ayudante, allí se ven posibles problemas relacionados con la dificultad en la construcción, uso de determinados materiales, etcétera. Plantear el problema significa muchas veces plantear las soluciones. Desde el taller, además, en ocasiones el escenógrafo debe hacer aclaraciones sobre cosas no se han entendido del todo o tomar decisiones que no estaban tomadas, así que son muy importantes las visitas durante el proceso de construcción, se suelen hacer varias y en el caso de los teatros públicos se suele ir siempre con alguien de Oficina Técnica.

EL AUTOR.– ¿Con cuánto tiempo se suele hacer entrega de la escenografía y de los objetos de utilería que se tienen que construir antes de la entrada en el teatro? Supongo que por contrato habrá unos plazos de entrega, ¿no? ¿Se suelen cumplir?

LA ESCENÓGRAFA.– Los plazos de entrega, cuando se adjudica el trabajo a un taller concreto, siempre se pactan desde la dirección técnica. Se suelen cumplir, aunque muchas veces hay imprevistos que lo retrasan algo, en muchas ocasiones se hacen cambios o

se incorporan nuevas construcciones, lo que ralentiza el trabajo. Las modificaciones durante el proceso de construcción suelen producirse por múltiples razones, desde fallos de diseño, en el menor de los casos, pasando por interpretaciones erróneas de los diseños, no funcionamiento de algún elemento o material, imposibilidad técnica para hacer alguna cosa en concreto hasta, lo más común, decisiones por parte de la dirección de cambio, introducción o supresión de algún elemento escenográfico, pero bueno, lo básico, lo esencial estará montado cuando los actores se incorporen a su espacio definitivo. He de añadir que la escenografía, si es de grandes dimensiones, ya sea fija o móvil, se monta directamente en el teatro. En cuanto a los objetos de utilería que se tienen que construir, la entrega puede hacerse en la sala de ensayos para que los actores puedan ir utilizándolos y acostumbrándose a su uso.

El autor.– Pasemos a hablar con otro creativo, el figurinista, que tendrá –junto con su ayudante– una labor bastante similar a la de la escenógrafa: buscar para encontrar. Dime, ¿qué hacéis básicamente en el periodo de los primeros ensayos?

El figurinista.– Pues aparte de hacer un seguimiento de los ensayos, pasamos mucho tiempo en los talleres siguiendo el proceso de confección del vestuario. Desde allí, posibles equívocos los soluciono antes de que se produzcan. Otra razón por la que nuestra presencia en los talleres es importante es porque por allí irán pasando todos los actores, primero para tomarles medidas, si el taller no las tiene, y después para irles probando el vestuario según se vaya confeccionando. Los actores serán citados mediante tablilla cuando tengan que acudir a las necesarias pruebas, para comprobar que lo que se ha diseñado y realizado se adapta al cuerpo del intérprete, permitiéndole el movimiento escénico. Se procurará que estas citas no afecten la buena marcha de los ensayos, para lo cual nos coordinaremos con el ayudante de dirección. También hay que hacer mucho trabajo de calle, porque puede ser que no todo que sea

confeccionado y alguna parte del vestuario habrá que comprarla, así como algunos accesorios.

El autor.– Te voy a hacer la misma pregunta que a la escenógrafa, pero centrada en tu apartado: ¿con cuánto tiempo se suele hacer entrega del vestuario y de los accesorios que hay que confeccionar?

El figurinista.– Pues depende mucho de la complejidad del diseño. Además, no siempre se entrega todo al mismo tiempo o en su totalidad, puede que haya cosas pendientes, como zapatos, objetos y detalles que se vayan completando poco a poco. Es conveniente que el grueso del vestuario se entregue cuanto antes, pero debido a que siempre se trabaja con plazos muy justos, no siempre se cuenta con el vestuario con el tiempo suficiente. Pero bueno, siendo positivos, si todo va como se espera y no hay retrasos en la entrega del material, el vestuario llegará al final de la fase de primeros ensayos y empezarán a hacerse arreglos sobre la marcha, con la ayuda del equipo de sastrería. También es posible que la entrega del vestuario se haga ya directamente en el teatro. Por último, en el caso de que alguna prenda no se entregase como se esperaba o que sobre la marcha se decida que hay que hacer grandes transformaciones en ella, se enviará de nuevo al taller para que la arreglen o modifiquen.

El autor.– Hay una pregunta que quiero plantearte… siempre o casi siempre, por mi experiencia lo sé, cuando el vestuario llega hay que empezar a hacer arreglos por aquí, arreglos por allí… ¿por qué? Si los actores han ido a probarse las veces que se supone que son necesarias…

El figurinista.– Buena pregunta...

El autor.– Entiendo esta respuesta como puntos suspensivos. Para mí, porque la entiendo, «buena pregunta» es una buena respuesta. Veamos lo que nos cuenta el iluminador sobre su labor en esta fase de ensayos.

El iluminador.– Hay que ver los ensayos y tomar nota, no sólo de las posiciones de los actores, sino del clima que sería más adecuado en cada momento y cómo transitaríamos de una escena otra con la luz. Yo digo «esto es en vivo y en directo» y nuestro arte consiste no sólo en la creación de unos cuadros bonitos, eso es cine, sino en transitar a través de ellos sin pausa, colaborando con la agilidad de la historia, sin interrupción, y además procurando que sea sugerente y poético. Suelo hacer un seguimiento de los primeros ensayos, sobre todo en su fase final, cuando se empiecen a hacer pases completos de la obra teatral. En uno de ellos iré provisto de mi cámara para grabar el pase y después verlo tranquilamente en casa, varias veces, para –cuando empiecen los ensayos avanzados– tener muy claro lo que en principio tengo que hacer, aunque en teatro, a veces, tenerlo claro un día supone no tenerlo nada claro al día siguiente, esto es teatro.

El autor.– Eso es teatro... continúo con la diseñadora de sonido.

La diseñadora de sonido.– Me gusta mi trabajo, mucho, me ilusiona empezar un proyecto y cuando lo hago interiormente me digo con cierta euforia: ¡manos a la obra! Las semanas más fascinantes de este trabajo son las semanas de ensayos, es el seguimiento del proceso creativo, a veces es más sugestivo el propio proceso que el resultado en sí mismo. En los ensayos trabajamos desde el primer día casi todos juntos para seguir conformando lo que queremos contar, desde la investigación, el juego, las pruebas, los errores... suelo llevar mi equipo portátil de trabajo, que consta de ordenador, tarjeta, a veces un pequeño teclado midi... y como *software* normalmente trabajo con Logic y sobre todo con QLab, ambas herramientas imprescindibles tanto técnicas como creativas. Esto me permite trabajo, pruebas, investigación in situ. La ventaja de las herramientas de creación actuales es que te permiten trabajar directamente en la sala de ensayos y no tienes que estar yendo y viniendo al estudio, con lo que se podrían desaprovechar ciertas energías que surgen y que luego no se reproducen. Des-

pués, evidentemente, hay un trabajo de desarrollo en el estudio, donde daremos un tratamiento con mayor profundidad a esas primeras ideas encontradas en los ensayos.

EL AUTOR.– Para terminar me dirijo al videoescenista para que me concrete su trabajo en los primeros ensayos.

EL VIDEOESCENISTA.– Voy de vez en cuando para hacer algún seguimiento y para hablar, bien con el director o con su ayudante. Después, cuando se hacen pases completos, voy más asiduamente, pero trabajo bastante en la confección de imágenes o videos.

EL AUTOR.– ¿Se suele proyectar en esos ensayos?

EL VIDEOESCENISTA.– Durante el proceso de trabajo anterior a la entrada en el teatro rara vez se ensaya con las proyecciones, a menos que haya algo muy concreto que necesite ensayos muy específicos, normalmente se espera a encajar todo ya en el teatro, lo que sí se hace es enseñar las piezas de vídeo que se van realizando al director y a los colaboradores, incluso al elenco, y se van puliendo detalles y tiempos para que todo vaya encajando.

EL AUTOR.– No quiero terminar la escena 2 del Acto IV sin hablar con el ayudante de dirección, auténtico interlocutor entre la dirección artística y el resto de los integrantes de cualquier obra teatral. Quiero conocer la relación entre él y algunos de esos componentes, empezaré por preguntarle sobre su relación con dirección técnica y con Producción.

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Por lo general, la relación con la Oficina Técnica y con Producción es muy estrecha, ya que son los encargados de informar al director sobre las vicisitudes del proceso técnico y de producción, en cualquier producción es habitual que surjan inconvenientes y el ayudante de dirección es el encargado de informar al director. En este sentido, el ayudante también es una especie de filtro por el cual determinados problemas o decisiones –no por menores menos importantes– no llegan al director, por lo general ocupado en la globalidad del espectáculo. Por eso sus funciones básicas tienen que ver

con la organización y la gestión de los distintos elementos (materiales y humanos) que componen la producción.

El autor.– Relación con los diseñadores.

El ayudante de dirección.– Es habitual que los diseñadores consulten con el ayudante sobre cuestiones concretas del montaje o de la obra, los diseñadores desgraciadamente no pueden estar durante gran parte del proceso de ensayos, porque suelen estar trabajando en su parcela, es por eso que el ayudante de dirección es indispensable, una vez más para coordinar y gestionar la información del director y del ensayo. También será el encargado de coordinar con Producción y Oficina Técnica las distintas pruebas, y en particular aquellas que implican la presencia de los actores, como por ejemplo las pruebas de vestuario, con el fin de que la ausencia del actor que se va a probar el vestuario no afecte al ensayo; también avisa e informa a los diferentes diseñadores sobre las necesidades concretas del director que van surgiendo en los ensayos.

El autor.– ¿Qué puedes decirnos sobre la relación con el regidor, jefes de sección técnica y el gran grupo de técnicos?

El ayudante de dirección.– La relación entre el ayudante de dirección y el regidor es importantísima en un montaje, el regidor es el jefe del escenario y el ayudante de dirección es el delegado por el director como representante suyo. Habitualmente se establece una relación de complicidad entre el ayudante y el regidor, pues ambos están al tanto de la mayoría de la información sobre el proceso de montaje y de los ensayos generales. Es frecuente que en esos ensayos el director cambie cosas del montaje o proponga cosas nuevas relacionadas con el aspecto técnico. En esos momentos, la fluidez de la comunicación entre el ayudante y el regidor, jefes de sección y demás técnicos es fundamental para el correcto funcionamiento de los ensayos.

El autor.– Para cerrar esta escena, dime lo que creas conveniente sobre tu trabajo, que la gente del teatro y yo podamos desconocer.

El ayudante de dirección.– Es bastante complicado definir con exactitud la función del ayudante de dirección en el proceso de «levantar» una producción, depende mucho del tipo de producción y del tipo de director, pero en líneas generales es la persona que no es directamente responsable de nada y sin embargo lo es de todo, en el proceso de preparación, ensayo y montaje de una obra es seguramente también la figura que atesora la mayor información sobre todos y cada uno de los distintos procesos de trabajo que son necesarios para estrenar una obra. Por todo ello, como ya he señalado, su principal tarea es coordinar y gestionar toda esa información con el fin de ayudar a que la realización del espectáculo sea lo más cercana a la idea del director.

Escena 3: El montaje

El autor.– Mientras se están produciendo últimos ensayos, en el teatro se entra en el proceso de desmontaje de la obra que acabará de terminar sus representaciones e inmediatamente después se comienza el montaje de la obra que se va a estrenar. Quién mejor para explicar toda esta fase de trabajo que el director técnico, responsable directo de todo este proceso.

El director técnico.– Bien, te cuento: con toda la información recabada durante los ensayos, con todos los elementos escenográficos construidos, los elementos textiles confeccionados, los materiales audiovisuales editados, los objetos de utilería diseñados, la caracterización establecida, etcétera, se comienzan a montar en el teatro todos los materiales definitivos, aunando diseños de iluminación, audiovisuales, escenografía y mecánica escénica en un primer momento y en una segunda fase los elementos de utilería, vestuario, peluquería y maquillaje. Una vez terminado el montaje básico, la compañía comenzará a ensayar en el espacio definitivo y durante esos ensayos se terminarán de ajustar la escenografía, las programaciones de iluminación, las de audiovisuales, etcétera, en un trabajo con-

junto entre el equipo técnico y el creativo. Normalmente las mañanas se dedicarán a lo último reseñado y las tardes a ensayar, el resultado final tendrá que englobar distintos aspectos, el más importante es que el equipo creativo pueda llevar a cabo su propuesta, es decir, que todos los recursos técnicos y humanos se optimicen para obtener el mejor resultado posible. Añado, como condición indispensable, que el entorno de trabajo, el escenario, sea en todo momento un espacio seguro para trabajar, que todas las medidas preventivas, los planes de autoprotección, la operativa técnica y los equipos de protección individual funcionen correctamente para poder llevar a cabo el espectáculo con las garantías necesarias.

El autor.– Me interesa también la visión que del montaje tengan algunos diseñadores y me dirijo a la escenógrafa para que me diga lo que crea conveniente.

La escenógrafa.– Unos días antes de que lleguen los actores hay que preparar el terreno, el taller ha terminado la construcción de la escenografía y hay que montarla en el teatro, antes de comenzar con la escenografía hay que dejar preparados los focos, así que el iluminador y los eléctricos son los primeros en ponerse manos a la obra, para inmediatamente después continuar con la escenografía. En cuanto a la maquinaria, antes de la llegada del material ya se habrá decidido el tipo de cámara negra que se va a poner, la más tradicional es la cámara a la italiana, aunque también puede utilizarse cámara a la alemana. El primer trabajo que realizan es marcar en el suelo dónde irán colocadas las piezas que conformarán cada escena, conforme a los planos que el escenógrafo configura y entrega a la Oficina Técnica. Después, suele suceder que en un momento determinado el montaje de la escenografía se mezcla inevitablemente con el montaje de luces, habrá que coordinarse bien para que ambos grupos puedan trabajar sin molestarse, es un trabajo a contrarreloj y por lo general de gran complejidad técnica; aquí, prácticamente, el escenógrafo sólo supervisa, porque para entonces un numeroso equipo formado por los trabajadores del

taller de construcción y los técnicos del teatro se coordinan para asegurarse de que el espacio escénico esté listo para los últimos ensayos antes del estreno. A la altura del último día de montaje la escenografía ya es más de los técnicos que del director o el escenógrafo, normal, son quienes le darán vida en las funciones.

EL AUTOR.– Me dirijo ahora al iluminador para lo que quiera contarme sobre el periodo de montaje.

EL ILUMINADOR.– Toda la documentación que entrego al teatro tiene que ser suficientemente completa y clara para que el equipo técnico monte y no sea imprescindible mi presencia. Me gusta trabajar con tiempo y en la medida de lo posible procuro entregar la documentación con antelación suficiente para que tanto la dirección técnica como los distintos equipos puedan preparar los equipos necesarios, estudiar y hacer la planificación del montaje.

EL AUTOR.– Mientras el montaje se está realizando, la fase de primeros ensayos está llegando a su fin. En el último ensayo antes de entrar al teatro suele hacerse un pase completo de la obra con todos los componentes de los que se disponga, a veces asisten también algunos de los diseñadores, el adjunto a la dirección, Producción y más gente que posiblemente no volvió a la sala desde el día de la presentación. Ese día hay que acabar pronto porque al final las secciones técnicas tienen que desmontar unas y recoger otras sus respectivos materiales, para que, después, Oficina Técnica, que ya habrá hecho las gestiones para ello, trasladen al teatro todo el material válido para la siguiente fase de ensayos. También es posible que el equipo de maquinaria desmonte la preescenografía, pero poco probable, a no ser que sea necesario, porque en ese momento estarán demasiado liados con el montaje.

Escena 4: Los ensayos avanzados

El autor.– ¡Vamos al teatro! Los ensayos avanzados anuncian su comienzo con toda la parte técnica, es decir con la escenografía (aunque a falta de terminar y ajustar), la iluminación (aunque aún estarán por dirigir gran parte de los focos y por lo tanto aún habrá que hacer el minucioso trabajo de grabar las memorias de luz), el sonido (que se habrá utilizado en los primeros ensayos, pero aquí ya se tendrá el equipo que se utilizará en las futuras representaciones y por supuesto habrá que ecualizar, buscar el volumen adecuado, etcétera), la utilería... el vestuario... la peluquería... el maquillaje y la regiduría… pero antes de ponerme en contacto con todas estas secciones técnicas quiero conocer lo que significa para los diseñadores este primer día de ensayos en el teatro y el trabajo a realizar en este periodo, hasta el día del estreno. Empiezo con la escenógrafa: ¿qué sientes ese primer día?

La escenógrafa.– ¡Entusiasmo! Llega el día de la entrada al teatro… ¡por fin! Después de todo ese largo proceso previo y de la larga estancia en la sala de ensayos, el día en que los actores llegan al teatro se vive con muchas ganas, ganas de pisar el escenario, de ver el vestuario, de ver por fin a escala real el espacio que se plasmó en dibujos, planos y maquetas, ganas de todo, es un grandísimo momento. Y de nuevo lo inevitable, una vez que ya está todo puesto en pie y se ensaya, llegan más cambios de última hora. Ahora es más fácil ver lo que no funciona, suelen ser pequeñas cosas, objetos que no cuadran o no eran suficientemente útiles o no van con la propuesta de dirección y desaparecen, también ajustes de texturas de acabados, nuevas necesidades técnicas que era imposible prever en el espacio de ensayos, pero es cuando más rápido se resuelven los inconvenientes, el tiempo aprieta y se agudiza el ingenio, es increíble ver cómo todo el equipo del teatro se vuelca en buscar soluciones, suelen ser momentos de apuro, pues el presupuesto a estas alturas es probable que esté en las últimas, también son

momentos de caos, ya que los cambios de última hora afectan a todos los oficios, que hacen encajes de bolillos para ajustarse en el tiempo. *(Pausa)* En estos días, el equipo de escenografía estará dividiéndose entre la asistencia a los ensayos para asegurarse de que todo funciona según lo previsto y las compras de última hora. La comunicación con los equipos de utilería y maquinaria y por supuesto con dirección técnica es constante y necesaria y es probable que nada siga el orden establecido, un pequeño caos que se solventa posiblemente con la necesidad de que algunos técnicos tengan que hacer horas extras, muy buena voluntad y un objetivo común, un estreno de fábula, el final del sueño para el equipo artístico, que vuelve a casa satisfecho. A partir de ese día, el del estreno, el espectáculo se entrega al regidor, máximo responsable técnico de la obra teatral, y bueno, también a los técnicos en general, y claro, por supuesto, a los actores.

EL AUTOR.– Continúo con el figurinista ¿cómo afrontas el primer día de ensayos en el teatro?

EL FIGURINISTA.– Posiblemente al final de los primeros ensayos se habrá incorporado el vestuario, al menos en gran parte, pero es ahora, en el primer día en el teatro, cuando veremos el resultado final de un modo más concreto. Lo afronto con verdadera ansiedad, ver el vestuario en el espacio real, con la escenografía, cuál será el resultado cuando los focos lo iluminen, aunque ese día no tendremos la iluminación terminada, ni mucho menos… A veces ese primer día no se dedica a ensayar sino a un toma de contacto de todos con todo. En cuanto al vestuario, se puede llegar a hacer una especie de pase de modelos, cada actor se irá colocando uno a uno el vestuario que va a utilizar, baja al escenario y lo vemos, el director artístico y los mismos actores darán su punto de vista, de esto surgirán posibles retoques y ajustes que poco a poco con la ayuda del equipo de sastrería se irán haciendo y terminando… y así posiblemente hasta el día especial, el día del estreno, ese día en el que puedo decir a los que han colaborado conmigo y a los

que se van a hacer cargo del vestuario durante todo el proceso de representaciones… pues la pura verdad, que hemos trabajado mucho y muy bien, creo, disfrutad de cada función. Para los que nos gusta el teatro y sentimos pasión por él, cada representación es un bonito obsequio.

El autor.– Doy paso al iluminador: ¿qué sientes cuando ves aparecer a los actores por el escenario?

El iluminador.– Entra la compañía al escenario y a mí personalmente no me gusta trabajar con la luz en los ensayos hasta que no tengo una base grabada del espectáculo, improvisar me parece que no es bueno y la gente no se sitúa con el proceso de tu trabajo y da por buenas simplemente cosas que son pruebas, pero bueno, algunos focos dando luz general habrá que utilizar, por lo menos para estos primeros días de ensayos. Después, cuando me dan la opción y el tiempo necesario, me pongo con el proceso final y más importante, quizás la parte más delicada, la grabación de memorias de luz, se necesita tranquilidad para no fastidiar todo el trabajo realizado, en estas grabaciones sólo deben estar las personas implicadas junto con el regidor, el ayudante de dirección y dobles de luces, si se los requiere, son muchas horas sentados en el patio de butacas y es un trabajo entretenido que no todo el mundo entiende, es mejor que sólo estén los que disfrutan con la luz. Cuando tengo la base principal de las memorias de luz, entonces sí me gusta incorporarme a los ensayos, probamos y corregimos, probamos y corregimos, las veces que sean necesarias, así hasta que el resultado sea el adecuado y la luz fluya sin que se note. En este proceso es obvio que todo el equipo implicado ha ido tomando nota de lo planteado y queda en manos del regidor y los técnicos para que esto se repita de la misma forma todos los días.

El autor.– Cuando terminan los ensayos harás entrega de toda la documentación con los planos definitivos, planos de dirección, guión, memorias, etcétera. ¿A quienes entregas esa documentación?

El iluminador.– La documentación completa a dirección técnica y los planos de luces y de dirección al equipo de iluminación del teatro.

El autor.– ¿A regiduría no?

El iluminador.– Pues no, aunque si me lo solicitan, ningún problema.

El autor.– Te lo digo porque si surge algún problema o imprevisto durante las representaciones con respecto a la iluminación, creo que los regidores deberían tener esa información para tratar de resolverlo, son quienes pueden solucionarlo y esa documentación me parece esencial para ellos.

El iluminador.– Tienes toda la razón e insisto en que si me la solicitan suya será, pero de todas formas se la pueden pedir al director técnico, que, puesto que –como dices y así es–, son los que pueden solucionar el imprevisto que pueda surgir, estará encantado de que la tengan.

El autor.– Vuelvo al proceso de grabación de luz: ¿permites que algunos de los asistentes a dicho proceso manifiesten su opinión, sus puntos de vista, sus ideas?

El iluminador.– Por supuesto, hay cosas que pudiera yo no alcanzar a ver por mucho que ya conozca la función y por muchos vídeos de ensayos que haya visto y hay gente que la conoce perfectamente y que normalmente se implican mucho, como el ayudante de dirección o el regidor, siempre me gusta que estos dos componentes del espectáculo estén presentes, sus opiniones pueden ser y de hecho son muy valiosas. Cualquiera que se implique y pueda aportar algo, yo lo tendré muy en cuenta.

El autor.– Cuando se estrena la obra teatral, después de entregar la documentación de la que hemos hablado, tu trabajo se da por terminado y tu diseño de luz queda prioritariamente en manos del regidor, que irá dando los avisos de prevención y ejecución en los pies marcados, pero la función por parte de los actores puede ir sufriendo cambios, mínimos, pero que a lo mejor hacen necesario que el regidor anticipe y retrase los pies de ejecución. ¿Cómo ves esto?

El iluminador.– Pues como algo muy normal que suele suceder en casi todas las funciones, cambios mínimos, como dices, y hay que poner al día algunos de esos pies marcados en un principio. Puede pasar, por ejemplo, que un actor en un momento determinado se tenga que dirigir hacia una zona del escenario, la luz irá subiendo en la zona a donde el actor debe dirigirse, pero en el transcurso de las representaciones es posible que ese actor vaya retrasando ese movimiento, con lo cual el regidor deberá ir retrasando el pie de ejecución en base a lo que haga el actor, esto es algo muy normal que pueda llegar a pasar y por supuesto el regidor tiene libertad para cambiar ese pie, es más, debe cambiarlo.

El autor.– Es que pienso que, si no lo hace, la luz no entrará como debe hacerlo, conozco regidores que no se mueven del pie marcado pase lo que pase y otros que andan siempre buscando el pie perfecto, el pie ideal. El cambio es mínimo, te pongo un ejemplo: el pie de ejecución es la frase «... entra en un laberinto», el pie inicial es «entra». Como el actor retrasa su movimiento, el posible nuevo pie pudiera ser «laberinto». También creo que hay que tener muy en cuenta el tiempo de reacción del técnico que está sirviendo la función cuando le dan el aviso de ejecución y depende de quién sea ese técnico posiblemente haya que anticipar la ejecución décimas de segundo, sobre todo cuando la memoria de luz está grabada en un tiempo mínimo de cero segundos o un segundo.

El iluminador.– Totalmente de acuerdo con todo lo que has dicho, esos cambios que tiene que hacer el regidor son necesarios y con ellos demuestra que cuida la función y hace un buen seguimiento de ella.

El autor.– ¿Quieres añadir algo más sobre esto o sobre otras cosas?

El iluminador.– Como conclusión, quiero decir que creo que el trabajo con la luz se hace fundamentalmente para posibilitar que a los espectadores les lleguen las historias que cuentan los actores, en ningún momento debe perseguir el protagonismo, nuestro objetivo es envolver y crear el clima para la comuni-

cación y la reflexión. Si perseguimos esto, el arte va implicado, lo encontraremos y el público lo valorará.

El autor.– A la diseñadora de sonido le pregunto: ¿con qué palabras puedes describir lo que sientes al comenzar los ensayos en el teatro?

La diseñadora de sonido.– Lo resumo en una: ¡entusiasmo! No lo puedo explicar de otra forma, es al entrar en el espacio escénico cuando se va a materializar todo lo que estaba en planos, maquetas, bocetos... es el momento del ajuste del equipo de sonido, las mezclas, también es el momento en que todos trabajamos a la vez y esto requiere una buena organización del tiempo, del espacio y de los recursos. ¡Nada fácil! Todos tenemos mucho trabajo por hacer, todos, quiero resaltar que es imprescindible el trabajo que desempeñan las personas que van a ejecutar el diseño. En mi caso, los técnicos de audiovisuales no sólo tienen una implicación técnica, o así ha sido en la mayoría de los casos, porque se implican también a nivel artístico, sostienen tu diseño día a día, en cada función, también la progresión de ese diseño, porque evidentemente el teatro es algo vivo que va consolidándose y todos con él. También son los encargados de custodiar tu diseño tanto técnico como artístico, en la plaza de estreno y en gira por los distintos teatros a los que se vaya, algo que en la mayor parte de las veces es toda una proeza, todo esto lo harán bajo la estrecha vigilancia del ayudante de dirección y del regidor.

El autor.– Termino con el videoescenista ¿qué sientes ese primer día? Defínelo en una sola palabra, si puedes.

El videoescenista.– Incertidumbre, mucha incertidumbre hasta que ves plasmadas tus imágenes o tus vídeos en la zona destinada a su proyección; después, los ensayos se suelen dividir en dos partes, una parte de ensayo completo con todas las secciones y el elenco en la que se va encajando todo y se enseñan los avances al director… y una parte de programación y retoques en la que normalmente los diseñadores de iluminación y vídeo

trabajan juntos para sincronizar y adecuar los efectos en tiempo, espacio y cantidad y día tras día se llega al estreno, el momento en que el diseñador queda en manos de sus colaboradores técnicos, operadores de mesa y regidores para que todo salga como lo había pensado.

El autor.– Iba a pasar a otra cosa, pero el videoescenista me quiere contar algo, a lo que accedo sin ningún problema, por supuesto.

El videoescenista.– Gracias, quiero añadir que a lo largo de la historia hubo pioneros integradores del lenguaje audiovisual en el espacio escénico, Piscator y Brecht introducen la pantalla de cine en el escenario, también el escenógrafo checo Josef Svoboda es de los primeros que utiliza imágenes de vídeo en directo dentro de una representación teatral, y adecua sus escenografías pensando en la proyección. Después de la invención del cinematógrafo cualquier narración o dramaturgia textual era permeable a la narración visual, a la dramaturgia de la imagen, sólo faltaba la tecnología y la adecuación en su utilización.

El autor.– Después de esta enriquecedora información para mí y para ti, lector de este libro, historia del teatro... me surge una pregunta que siempre se me pasa por la cabeza y creo que es al videoescenista a quien mejor puedo dirigirme para que me dé su opinión. ¿No crees que las proyecciones están sustituyendo, de alguna manera, a los decorados? Te pongo un ejemplo: hace no mucho, para escenificar una escena que se realizaba en una capilla, bajaban dos decorados, en concreto dos arcos con forma de semicírculo y en un escotillón aparecía un pequeño altar; hace poco, una escena, de otra obra, se realizaba también en una capilla pero se resumía simplemente en la proyección de los pies de un Cristo. El resultado, teatralmente, para mí era el mismo pero, claro, el segundo mucho más asequible por sus componentes y sus costes. ¿Qué te parece?

El videoescenista.– La utilización del vídeo tiene muchas vertientes, la escenográfica, la dramatúrgica, la de situación, etcétera. Res-

pecto a tu pregunta, un decorado se puede sustituir con una proyección, está claro que sí, pero creo que el error está en proyectar un decorado, quiero decir, como no tenemos dinero en vez de hacer dos arcos y un altar, lo proyectamos, yo creo que el vídeo tiene su propio lenguaje y no hace falta ser tan figurativo, hay veces que es imposible luchar contra eso, pero intento alejarme. La proyección, bajo mi punto de vista, debe sumar, no sustituir.

EL AUTOR.– Los diseñadores con sus palabras nos han dejado bastante claro lo que para ellos representa el primer día de ensayos en el teatro y su proceso de trabajo desde ese día y hasta el estreno. Ahora quiero ponerme en contacto con los técnicos, ¿con quién puedo comenzar? Sin duda con los regidores, que a partir del comienzo de estos ensayos van a tener un protagonismo absoluto en todas las cuestiones técnicas y gran parte de las artísticas. Me dirijo a ellos para que me cuenten su proceso de trabajo y lo que hacen.

EL REGIDOR.– Cuando nos incorporamos a esta nueva fase de ensayos –ya que en el montaje no habremos estado en el teatro–, al llegar al teatro, si podemos, si nos dan tiempo para ello, haremos lo siguiente y no necesariamente por este orden:

– Decidir el lugar desde donde vamos a hacer la regiduría, normalmente el sitio donde mejor podamos controlarlo todo.

– Informarnos sobre las cuerdas de las que están colgados los decorados (si los hay) y sobre todos los elementos técnicos que puedan subir y bajar (también si los hay), como focos, micros, utilería... en el transcurso de las representaciones.

– Informarnos sobre el camerino que va a ocupar cada uno de los actores y sobre dónde están esos camerinos, si es un teatro desconocido para nosotros.

– Informar al equipo de audiovisuales sobre dónde queremos que nos coloquen la mesa de regiduría, una vez de-

cidido dónde nos colocaremos y dónde deben colocar los cascos que necesitemos para comunicarnos con los técnicos.

– Informar a todas las secciones sobre las notas que pudiéramos tener para ellas, especialmente a las que no han asistido o lo hayan hecho poco en el transcurso de los primeros ensayos.

A título de información, quiero añadir que sí, que, aunque pueda sorprender a más de uno, a veces hay que subir o bajar esos focos, micros y utilería, incluso vestuario.

La regidora.– Esto nada más llegar y en el transcurso de esta fase de trabajo:

– Anotar en el texto todo lo que se refiere a la parte técnica.

– Avisar a actores y técnicos para que estén todos en su sitio al comienzo de cada ensayo. El regidor organizará siempre este comienzo, con la mayor puntualidad posible.

– Poner al día todas las anotaciones de los primeros ensayos que irán sufriendo muchas variaciones conforme se vayan desarrollando los ensayos avanzados.

- No hay que olvidarse de la disciplina y el orden: el regidor será el encargado de que se cumpla, tanto por parte del personal técnico como del artístico, en el escenario y en sus cercanías.

- Aparte, fuera de las horas de ensayo, el regidor deberá asistir a la grabación de memorias de luz y a todos los ensayos de tipo técnico que se hagan.

- Por último, según se vaya fijando la parte técnica, se empezará a contactar con los técnicos mediante cascos fijos o inalámbricos para prevenirles y darles las órdenes de ejecución de todo lo que se vaya marcando.

Cabe la posibilidad de que el regidor crea conveniente que los técnicos en determinados momentos deban ver la función de

alguna manera, con lo que solicitará al equipo de audiovisuales la colocación de monitores donde crea conveniente. También es posible que sean los propios técnicos los que soliciten esos monitores. ¡Ah! Y un trabajo que nadie ve, que nadie conoce y que nos lleva mucho tiempo y ningún tipo de remuneración, ya te hablé de esto, creo que en Acto I, el trabajo que a diario hacemos en nuestras casas, trabajo que consiste en pasar a limpio todas las anotaciones que hagamos en los ensayos.

EL AUTOR.– ¿Y por qué no es remunerado si es trabajo? No es lo mismo irte a tu casa y desconectar del trabajo realizado que seguir trabajando sobre la labor realizada en el teatro.

LA REGIDORA.– Bueno, obviamente no es demostrable que lo hagamos y pasar horas extras por esto... al fin y al cabo se hace para que al día siguiente lo tengamos todo más controlado, no es lo mismo presentarse al siguiente ensayo con el libreto pasado a limpio que como lo dejamos el día anterior al terminar de ensayar, lleno de apuntes y hojas Post-it por todas partes, bueno digamos que forma parte de nuestro trabajo poner al día notas en casa, lo digo para que se sepa.

EL AUTOR.– Bien, sigamos, la forma de anotar en el texto y de avisar a los técnicos para que hagan efectivo lo que haya que hacer, ¿es algo ya preconcebido o cada regidor tiene su sistema?

LA REGIDORA.– El sistema para la regiduría es abierto, que cada uno lo haga de la forma que le parezca más correcta y que domine mejor. Lo importante es que todos los regidores que trabajen en un mismo teatro utilicen el mismo sistema.

EL AUTOR.– Habéis hablado de que, cuando se va fijando la técnica, enseguida os ponéis a dar órdenes a los técnicos para que ejecuten lo fijado hasta entonces. ¿Cómo os comunicáis con los técnicos? ¿Qué sistema tenéis?

EL REGIDOR.– Bueno... tenemos una mesa de regiduría colocada, como te comenté, en el lugar idóneo para seguir las representaciones, desde donde realizaremos nuestro trabajo y desde donde nos pondremos en comunicación con todos los técnicos intervinien-

tes. Técnicamente no te puedo contar mucho de esa mesa, depende de la sección de audiovisuales y de eso nosotros no sabemos mucho, sí te puedo contar los elementos de los que consta.

El autor.– Adelante.

El regidor.– Pues bien, te cuento, de forma resumida.

– Componentes básicos:
Una repisa, para apoyar el libreto o partitura.
Un asiento.
Un cajón.
Una lámpara, a ser posible regulable.
Un reloj.
Dos cronómetros, uno para medir tiempos totales y otro para medir tiempos parciales.

– Sistema de intercomunicación:
El regidor necesitará comunicarse con todos los técnicos durante los ensayos y las representaciones. A la vez, este sistema debe permitir que puedan comunicarse entre grupos por separado. En definitiva, un sistema selectivo de intercomunicación. Esto quiere decir que por este sistema el regidor será oído por todo el personal técnico, pero él oirá solamente a los que necesite escuchar y las secciones se podrán escuchar entre sí, sin molestar a otras secciones. El sistema también puede ser abierto y que todos se oigan simultáneamente. Por último, el sistema debe tener cascos fijos e inalámbricos.

– Sistema de megafonía:
El regidor debe tener un micro para poder dar avisos a camerinos y zonas de descanso para poder localizar a actores y técnicos. Ese mismo micro también tiene que tener la posibilidad de dirigirse al público.

– Sistema de cámaras:
Cámara frontal fija para ver todo el escenario y otra también frontal con la posibilidad de dirigirla durante las representaciones hacia donde el regidor lo necesite.

El autor.– ¿Dais avisos u órdenes a todas las secciones?

La regidora.– A todas cuyos componentes están siempre en un lugar fijo, ya sea en el escenario o en las cabinas, como maquinaria, electricidad y sonido. A utilería a veces sí y a veces no, depende, es una sección que se mueve mucho de un lugar a otro del escenario, si tenemos que darles alguna orden llevarán un casco inalámbrico para que puedan trasladarse para realizar su trabajo; por último, a las secciones de caracterización no les damos avisos, pero sí estaremos atentos para que se encuentren en cada momento donde tienen que estar, siempre y cuando sea en el escenario o en sus proximidades. El trabajo que tengan que hacer en camerinos nos será imposible controlarlo, pero son secciones muy profesionales y muy atentas y seguro que están donde haya trabajo que realizar.

El autor.– Bien, después de la amplia información que nos han dado los regidores, podemos pasar a otras secciones para que nos cuenten su trabajo en esta fase de ensayos. Empezamos con las secciones de caracterización.

La sastra.– En el periodo de montaje vamos viendo el espacio que vamos a tener entre cajas tanto para nuestra circulación como para los cambios que tengamos que realizar. Ya traeremos una idea de los primeros ensayos y más o menos sabremos si esos cambios hay que hacerlos en el escenario, por el escaso tiempo disponible para hacerlo, o en un camerino de transformación cercano. También, por supuesto, estudiamos la posibilidad de hacer algunos de ellos en los camerinos, si el tiempo lo permite, pero cambia mucho lo que en los primeros ensayos hayamos vivido y la pura realidad, que es cuando los actores empiezan a trabajar en el espacio real y con el vestuario prácticamente definitivo, así que tomamos nota de los tiempos reales que vamos a tener para los cambios de vestuario.

El autor.– Una pregunta sobre todo esto que acabas de mencionar: ¿los actores no se pueden cambiar ellos de vestuario?

La sastra.– Y muchos lo hacen, los cambios los hacemos por muchas razones, obviamente cada actor se puede quitar su vestuario y

ponerse el siguiente sin problema, pero a veces es necesario ayudarles por tener lo que llamamos un cambio rápido, es decir un tiempo muy limitado entre una salida de escena y su inmediata entrada y con vestuario distinto. Otra razón pudiera ser la complejidad del vestuario o simplemente que el actor necesite ayuda por su avanzada edad o por tener problemas de movilidad.

El autor.– Sigamos con vuestros cometidos.

La sastra.– También es el momento de probar que funcionan las prendas definitivas y si necesitan transformaciones, que quizás ya hayamos empezado a hacerse en la anterior fase. En caso de necesitar grandes transformaciones, se envían al taller donde se han realizado; si son pequeños arreglos o ajustes, se suelen hacer en nuestro taller de sastrería, algo que conllevará que tengamos que trabajar fuera de las horas de ensayos. Otro tema muy importante es la confección definitiva de la lista de pasada, que ya habremos empezado a hacer en la sala de ensayos. Esta lista nos indicará dónde tienen que estar colocadas las prendas de vestuario y sus accesorios, incluso joyas –bisutería, claro–, al principio de cada ensayo y antes de cada representación. Esa lista irá sufriendo variaciones en esta fase de trabajo. Por último, bien en el libreto o en un cuaderno, iremos apuntando los cambios de los actores y en el orden en que se producen.

El peluquero.– Una vez que los actores entran en el teatro, se convocan mediante tablilla las primeras pruebas de peluquería, que se repetirán hasta encontrar el resultado deseado, pero habrá que luchar con el ayudante de dirección para que nos proporcione el tiempo necesario para ello, cosa que no es nada fácil porque a los directores les cuesta mucho desprenderse de los actores para algo que no sea ensayar. Para conseguir ese resultado deseado nos dejaremos guiar por el diseñador de peluquería, que después de las reuniones que habrá mantenido con el director y otros creativos tendrá muy claro –o por lo menos claro– el trabajo de diseño a realizar. Durante este periodo,

además, iremos conociendo y aprendiéndonos los cambios que se realizarán durante las representaciones en los diferentes personajes, así como el tiempo disponible para ellos. Estos cambios según el tiempo que tengamos, se realizarán en el propio escenario, en un camerino de transformación cercano o incluso en nuestro taller de peluquería, una vez conocido el trabajo a realizar y sus tiempos, se hará un estudio de las necesidades de personal que demande la representación y se procederá a organizar ese personal para que siempre quede cubierta cualquier necesidad.

EL AUTOR.– Me podrías hablar del estreno y de los días previos.

EL PELUQUERO.– Son días difíciles, hay muchos nervios, para nosotros es importante ajustar los tiempos, confirmar los peinados. Para ello estaría muy bien que por lo menos una semana antes del estreno se hicieran ensayos con todo para comprobar en tiempo real nuestro trabajo. Cuantas más pruebas hagamos, mejor saldrá nuestro trabajo.

EL AUTOR.– Pero una semana antes es mucho tiempo, ojalá se tuviese ese tiempo, no para ti, para todas las demás secciones.

EL PELUQUERO.– Bueno, dejémoslo en tres o cuatro días...

EL AUTOR.– Ese tiempo está más ajustado a la realidad, sigamos con lo que me estabas comentando.

EL PELUQUERO.– Es habitual que en estos días previos al estreno aparezcan incertidumbres y cambios de última hora. En esos momentos no hay que perder los nervios y hay que tratar de solucionar esos flecos. Para esos imprevistos es aconsejable disponer de algún tipo de material, postizos por ejemplo, de aquellos que en principio no se iban a utilizar y que podamos necesitar a última hora. El día del estreno debemos tener todo a punto y cada profesional debe saber lo que tiene que hacer y no dudar, para que todo salga perfecto.

LA MAQUILLADORA.– Cuando los actores comienzan los ensayos avanzados –si nos dejan el tiempo suficiente, aunque a veces es difícil conseguir ese tiempo–, nos pondremos de inmediato a

estudiar los personajes que intervienen en la función y preparamos su caracterización de acuerdo con el guión y las instrucciones recibidas por el diseñador de maquillaje, que seguro que ya habrá recibido del director artístico información sobre lo que quiere en concreto. A veces no es así y entonces el diseñador asume totalmente la creación de la caracterización de los personajes. En lo relativo al maquillaje, claro, se harán pruebas y más pruebas hasta conseguir el maquillaje perfecto, no tenemos un gran aliado en la iluminación, que a veces convierte una buena caracterización en una malísima al recibir los actores la luz de los focos en los rostros; entonces tendremos que buscar, especialmente el diseñador, la solución a todo esto. Ante una situación así, seguro que habrá que cambiar algo el diseño de maquillaje, porque el diseño de la luz no creo que se vaya a tocar. Por último, quiero señalar que cuando peluquería y maquillaje se pongan en marcha al mismo tiempo habrá que coordinar muy bien los horarios de asistencia de los actores para su caracterización, que se hará en los habitáculos de las secciones citadas.

El autor.– Las secciones de caracterización nos han descrito sus cometidos a lo largo de los ensayos avanzados, cometidos que normalmente realizarán dentro del horario de ensayos, en los que naturalmente se incluirá el propio servicio a los ensayos, trabajo que consistirá, entre otras cosas, en colocación de la pasada, realizar cambios a los actores, ayudarles en esos cambios y por supuesto peinarlos, maquillarlos y quizás ayudar a vestir a algunos de los actores. Estos colectivos a veces tendrán que hacer horas extraordinarias para poner al día todo lo relativo a la caracterización de los personajes. Otras secciones, como nos comentó el videoescenista, tendrán que dividir su trabajo en dos partes, el ensayo en sí mismo con las demás secciones y con los actores en horario de tarde y otra parte por la mañana, dedicada a programación, ajustes y retoques, sección a sección. El representante de cada una nos cuenta su trabajo en esa doble sesión, resaltando el que se hace fuera de las horas de ensayo. Comenzamos con el maquinista.

El maquinista.– En los ensayos nos dedicaremos especialmente a dar el servicio necesario, subiendo y bajando el telón y los decorados, entrando y sacando carras que forman parte de la escenografía, manejando el escotillón o los escotillones, moviendo el giratorio... naturalmente si estos elementos forman parte de la escenografía. A veces, por la sencillez del montaje, el servicio que se da es ninguno, pero siempre habrá un maquinista o varios en el escenario para cubrir cualquier necesidad o imprevisto. Las mañanas estarán dedicadas a terminar el montaje del decorado, no suele coincidir la entrada de los actores en el teatro con el final del montaje de la escenografía, siempre queda algo por terminar, con lo que habrá que hacer ajustes y posiblemente terminar de aforar. Una labor importante será que tendremos que estar al servicio de otras secciones, colocando los decorados en base a las necesidades del iluminador de la obra teatral o de cualquier otro diseñador. En cuanto a la iluminación, cuando la grabación de luz toma un cariz serio el regidor estará presente y nos irá indicando qué decorados deben estar en escena (esto, naturalmente, si la función no es fija).

El autor.– Continuamos con la utilera.

La utilera.– La labor prioritaria de utilería en el ensayo será colocar la pasada, tener todos los objetos de mano y de escena que hubiera preparados para ser utilizados en cualquier momento y atender a los actores, entregando a cada uno los objetos con los que tienen que entrar a escena. Ésta será la rutina diaria, pero por las mañanas tendremos muchas cosas que hacer, ya se puede trabajar sobre la escenografía, normalmente, a falta de retoques, colocaremos cuadros, cortinas, persianas... si estos elementos forman parte del montaje. También colocaremos mesas y baldas donde sea necesario para colocar la utilería de mano, incluso podemos utilizar los esquinazos de la escenografía para colocar esas baldas, marcaremos los lugares de paso que puedan ser peligrosos con cinta fluorescente, ya que con la falta de luz es fácil tropezar o golpearse si no está todo debidamente señalizado. Para evitar ruidos cuando caminemos

por el escenario, se enmoquetan los costados y el fondo. Por otra parte, se colocan gomas en las patas de los muebles para amortiguar el ruido al colocarlos en los cambios... También pondremos marcas para saber dónde tenemos que colocar los muebles en los cambios y alguna marca más para que los actores sepan dónde colocarse en determinados momentos de la función. Será, por último, el momento de hacer una lista con el material fungible necesario para las funciones, como cigarrillos, bebidas, comestibles, munición, etcétera. Al final sólo queda perfilar detalles como si conviene que el vaso tenga tres dedos de Nestea o si la espada se le da al actor por la empuñadura o por el mango.

El autor.– Dices «al final sólo queda perfilar detalles...» pero sé por experiencia que esos detalles van a ser muchos y que os mantendrán ocupados durante mucho tiempo, durante muchas mañanas. Recuerdo las palabras de la escenógrafa: «... gran parte del tiempo que duran los ensayos nos lo pasamos haciendo listas y tachando de la lista, cosas que aparecen y desaparecen». Pues eso, vosotros, los utileros, listas hacéis muchas y las repetís por los continuos cambios en los ensayos, también como equipo de maquinaria tendréis que utilizar estas mañanas en dar servicio a las necesidades de alguna sección, especialmente a la de electricidad ¿no?

La utilera.– Sí, claro, se me había pasado, tendremos que colocar especialmente el mobiliario en base a las necesidades de la grabación de luz.

El autor.– Doy paso al sonidista.

El sonidista.– En audiovisuales, estamos siempre preparados para dar servicio al ensayo y con los diseñadores de sonido y vídeo, normalmente muy cerca para ir retocando y mejorando todo lo que dependa de nosotros. Las mañanas se dedicarán a ajustar nuestros efectos de sonido y vídeo posiblemente en relación muy estrecha con el iluminador. También necesitaremos unas horas para trabajar a solas, sin nadie en el teatro, sin

nadie que en un momento determinado pueda hacer un ruido por pequeño que sea... y terminaremos de ajustar.

EL AUTOR.– He dejado para el final al representante de electricidad, no sólo para que nos hable del trabajo a realizar en los ensayos sino también el que tienen que realizar por las mañanas él y sus compañeros. Tendrán el exhaustivo y meticuloso trabajo de grabar luz con el diseñador correspondiente, el iluminador, al que tendrán que atender y ayudar en todo lo que necesite para conseguir que consiga la iluminación deseada. Para mí es fundamental la presencia de un buen programador en la mesa de iluminación, sobre todo si hay focos móviles que dirigir y posteriormente grabar en las memorias de luz. Dime ¿en qué consistirá vuestro trabajo de mañana y tarde?

EL ELÉCTRICO.– Voy a empezar por el de la tarde: en los ensayos estamos siempre preparados para servirlos, un técnico siempre en la mesa de iluminación con el diseñador de luz siempre a su lado, que irá solicitando la luz apropiada, la que crea conveniente. Si hubiera algún cañón o seguidor, otro técnico estaría siempre dispuesto a manejarlo y otros eléctricos estarían siempre disponibles para cubrir todo tipo de necesidades. En cuanto al trabajo mañanero, te comento: la presencia de los actores en el teatro no significa que nuestro montaje esté totalmente acabado, antes de llegar al proceso de grabación, el más destacable dentro del montaje, tendremos quizás todavía que instalar alguna máquina de humo, ya sea de niebla, de humo alto o de humo bajo, terminar de dirigir focos y algunos nuevos que habrá que colocar, con lo que habrá que cablearlos, filtrarlos y dirigirlos. Todo esto nos llevará bastante tiempo. Una vez terminado todo este trabajo, nos ordenamos la mesa y componentes informáticos según las directrices del diseñador y se inicia la grabación de luz.

EL AUTOR.– Grabación que no se hace en un día ni en dos.

EL ELÉCTRICO.– Ni en tres ni en cuatro, es un proceso lento, digamos que los primeros días de lo que tú has denominado ensayos

avanzados se trabaja con una base de luz, el diseñador va haciendo pruebas sobre la marcha y algo va grabando. Después, ya con la seguridad de que las mañanas van a ser sólo nuestras, para la iluminación, se comienza la grabación, tres o cuatro días dedicados plenamente a ella, quizás más. Si en las representaciones se va a contar con la presencia de uno o dos cañones, en las memorias en las que intervengan esos cañones los pondremos dirigidos más o menos donde se vaya a situar el actor o la actriz que vaya a seguir. Igualmente, si también se tiene previsto utilizar máquinas de humo, las pondremos en marcha cuando lo disponga el diseñador. Después, en los ensayos de la tarde, el diseñador irá retocando las memorias grabadas hasta conseguir lo que quiere, ¿Y qué es lo que quiere? La mejor luz posible para la obra teatral en la que se está trabajando. Los retoques y ajustes de las memorias durarán prácticamente hasta el último día de ensayos. Añado que la asistencia del regidor a la grabación de memorias de luz suele ser habitual, irá tomando nota de los pies de ejecución de las memorias, de las entradas y salidas de los posibles cañones y de los momentos en los que la posible máquina de humo tenga que entrar en funcionamiento y ya en los ensayos mediante cascos irá dando avisos de prevención y órdenes de ejecución de lo marcado por el iluminador, así todos nos iremos acostumbrando a lo que serán las futuras representaciones y a la estrecha relación durante ellas entre regiduría y electricidad.

El autor.– La grabación de luz sirve para que el videoescenista retoque y mejore sus proyecciones, normalmente los diseñadores de iluminación y de vídeo trabajan juntos, para el segundo es fundamental la intensidad de la luz para que sus proyecciones se vean correctamente y alguna que otra vez tiene que solicitar al iluminador que baje un poco la luz para que beneficie de alguna manera su diseño, pues es obvio que mucha intensidad de luz perjudica la buena visión de las proyecciones. El iluminador suele acceder sin problema. A la grabación de luz puede sumarse otra sección como sonido, que puede ajustar los tiem-

pos de entrada y de salida de sus efectos en base a los tiempos de luz o viceversa. Termino preguntando a los representantes de las secciones si quieren añadir algo.
(Sólo Regiduría solicita intervenir).
Adelante.

EL REGIDOR.– Para terminar quisiera decir dos cosas: primero, que a lo largo de todo este proceso de trabajo nuestra relación con el ayudante de dirección será fundamental, cómplices en todo momento con él y solucionadores de muchos problemas sin que nadie se entere en las muchas conversaciones privadas que surjan… y quiero mencionar también a la sección de limpieza del teatro que nos tendrá siempre a punto el escenario antes de comenzar, pero, como todavía en esta fase de trabajo algunas mañanas algo se seguirá montando, revisaremos antes de comenzar el ensayo que el escenario esté limpio y no haya por ejemplo residuos de virutas de madera, clavos o tornillos que pudieran dañar a los actores durante los ensayos.

EL AUTOR.– Esto me da pie a una nueva pregunta ¿qué pasa cuando en el escenario se rompe algo que pueda, como has dicho, dañar o incluso herir a los actores?

EL REGIDOR.– Pues casos se han dado, recuerdo una vez que en un momento determinado la rotura dejó una zona del escenario lleno de cristales, producto de la rotura de varias copas, por esa zona tenían que transitar dos actores descalzos, ¡peligro! Eché mano de una de las cualidades del regidor, la improvisación, en un cambio de escena en que la luz bajaba bastante, hice un oscuro, en él una utilera entró con una mopa y se llevó todos esos cristales. ¡Situación superada! También los actores, a veces haciendo uso de su capacidad de reacción, se llevan como pueden esos objetos que pueden perjudicar al buen funcionamiento de la representación.

EL AUTOR.– No pregunto más porque las respuestas pueden dar opción a nuevas preguntas y no acabaremos nunca, doy por terminada la escena y paso a la siguiente.

Escena 5: Los ensayos finales

El autor.– Para terminar con el Acto IV, hay que decir que antes del estreno y para que todo quede absolutamente ajustado pueden llegar a hacerse diversos ensayos finales, cuya denominación –y lo que se hace en cada uno de ellos– van a exponer a continuación los regidores.

La regidora.– Sí, vamos por partes, porque son varios los ensayos que se pueden llegar a realizar y de distinto tipo, empezamos:

Ensayo técnico: este ensayo tiene como fin ajustar todo lo relativo a la parte técnica de la obra teatral, principalmente de las secciones de maquinaria, iluminación, audiovisuales y utilería. En estos ensayos se irá directamente a los pies en los que pase algo técnico, para lo cual el regidor, antes de que le den dicho pie, pedirá que le den el tiempo suficiente para prevenir a todos los técnicos y para que se preparen. Una vez prevenidos o preparados, el regidor pedirá que le den el pie. Normalmente, en estos casos, lo dará el ayudante de dirección, lo da y todos los intervinientes ejecutan, a la orden del regidor, lo prevenido por él. Para ajustar todo bien se repetirán todos los cambios las veces que sean necesarias.

Ensayo técnico con actores: el procedimiento del ensayo con los actores será el mismo que el ensayo técnico, con la salvedad de que en estos ensayos se incorporan las secciones de vestuario, peluquería y maquillaje y se irá directamente a los pies en los que ocurre algo técnico. A estas secciones, las de caracterización, les servirá para ver si les da tiempo –a ellas y a los actores– para realizar los cambios. Obviamente, en este ensayo los pies los dan los actores.

El regidor.– Una vez hechos los ensayos técnicos y una vez ajustado todo, empezaremos con otros tipos de ensayos, que son:

Ensayo general: estos ensayos se harán con los tiempos reales, como si de una representación se tratara. El director seguirá desde su mesa de dirección en el patio de butacas el desarrollo del ensayo, no parará si algo que pasa no le gusta (o no debería hacerlo).

Ensayo general con público: uno o dos días antes del estreno, se hará el ensayo general con público (o ensayos), invitando a un grupo de personas, normalmente amigos y familiares de los actores, componentes artísticos, técnicos, gente en general de la gran familia del teatro. Este ensayo se considera casi como un estreno, en el que todo debe salir perfecto y además el clima que se crea es ése, este ensayo le servirá mucho al director para ver si la reacción del público es la deseada. Si no es así, tratará con las últimas notas antes del estreno conseguir que el público reaccione como se espera. También pasa, en ocasiones, que a ese público pueda resultarle larga o algo pesada la representación, por lo cual, de acuerdo naturalmente con el autor o adaptador, pudiera tomar la decisión de hacer cortes en el texto para evitar que ocurra. Aunque haya público, el director seguirá normalmente en su mesa de dirección y si en un ensayo general no debe parar, con público mucho menos.

EL AUTOR.– ¿Queréis añadir algo más sobre estos ensayos finales?

LA REGIDORA.– Pues sí, yo daría una serie de notas no comentadas que pueden ser importantes como información. Son las siguientes: los ensayos técnicos serán coordinados por el regidor en función de los tiempos que necesite; a veces, por la sencillez de la obra, se hará un único ensayo técnico, con o sin actores. Será más que suficiente para ajustar todo. Por último, quiero añadir que los ensayos generales con o sin público siempre se harán.

EL AUTOR.– Terminados los ensayos a los que se ha hecho referencia habrá que pensar que todo está perfecto, hemos trabajado lo suficiente y más para que todo salga de la forma deseada, hemos ensayado mucho y con la entrega necesaria para realizar el estreno soñado y para dar fin a este Acto. De todo lo que han dicho y contado los diseñadores a lo largo de este libro, rescato algunas palabras de cada uno de ellos, el último ensayo ha llegado a su fin, su trabajo a terminado.

La escenógrafa.– A partir del último ensayo el espectáculo se entrega a técnicos y actores para que función tras función le regalen al espectador la magia del teatro.

El figurinista.– Hemos trabajado mucho y muy bien, creo, disfrutad de cada función, para los que sentimos pasión por el teatro cada representación es un bonito obsequio.

El iluminador.– En este proceso es obvio que todo el equipo implicado ha ido tomando nota de lo planteado y queda en manos del regidor y de los técnicos para que esto se repita de la misma forma todos los días.

El videoescenista.– Y día tras día se llega al estreno, el momento en que el diseñador queda en manos de sus colaboradores técnicos, operadores de mesa y regidores para que todo salga según lo pensado.

La diseñadora de sonido.– ¡Todos prevenidos! Nuestro trabajo está hecho, todo está en manos de nuestros equipos dispuestos para subir el telón... sólo nos falta el público y siempre con esta consigna: trabajo, trabajo, trabajo... pero siempre en equipo, no entiendo el teatro de otra manera.

El autor.– Gracias por vuestra colaboración, ha sido un auténtico placer, es una pena cuando una obra teatral se estrena y un grupo como el vuestro desaparece, espero que pronto volvamos a coincidir en otra producción, se os echará de menos.

Representación de *Comedia sin título* de Federico García Lorca. Dirección: Lluís Pasqual. Teatro María Guerrero, 1989. (Foto: Ros Ribas).

ACTO V

DESARROLLO DE LAS REPRESENTACIONES

Escena 1: El estreno

El autor.– Antes de meterme de lleno para hablar de las representaciones quiero hacer referencia minuciosa a la primera de ellas, el estreno. Es un día de máxima expectación para ver el resultado final de todo lo ensayado durante mucho tiempo y sobre todo para percibir cómo responde el público al trabajo realizado, aunque ya, posiblemente, en algún ensayo general con público que se haya hecho antes del estreno se habrá percibido de alguna manera, pero claro, este ensayo lo habrán visto invitados, amigos, familiares y buenos compañeros de profesión y no es lo mismo lo que puedan pensar estos asistentes que el público del estreno y el que posteriormente pagará su entrada y exigirá en base a lo que se ha gastado. *(Breve pausa)* En el estreno se producen situaciones de nervios, de tensión y cierta inseguridad entre gran parte de los artistas, del equipo de dirección y del autor o versionista y de máxima concentración y responsabilidad entre todos los componentes que van a intervenir en el estreno, ya sean artistas o técnicos. Considero que ese día, si no se siente algo especial, es que poco o nada se siente el teatro. En un principio, pasar por esas situaciones no debería tener mucho sentido, ya que ese día todos los componentes llegan con todo atado y bien atado, es decir, con los suficientes ensayos como para que salga la función perfecta, pero ese día el público, normalmente invitado en su totalidad, está compuesto por los críticos de los diferentes medios de comunicación, personalidades del mundo de la política y de la cultura, productores, directores, compañeros, amigos, etcétera, toda una responsabilidad hacerlo bien para toda esa gente, a la que se quiere demostrar lo válido que es cada uno y el buen trabajo que se ha hecho. Además que hacerlo satisfactoria-

mente, puede reportar algún trabajo para el futuro, ya que hay muchos ojos del mundo del espectáculo mirando para ver si alguno de los componentes artísticos les pudiera servir para un futuro más o menos inmediato. Añado, además, que parte de ese público no sólo va a disfrutar de ese día, sino que va con la intención de sacar los mayores defectos posibles, de sacar algún «pero» a todo lo que está bien y a lo que está mal, es decir, a criticar, quizás más que los propios críticos, que al fin y al cabo desempeñan su misión. De los críticos hay que decir –así lo pienso–, que sus críticas, salvo raras excepciones, dependerán mucho del medio donde trabajen, un crítico de un periódico conservador, e insisto, salvo raras excepciones, no va a hablar del todo bien de una obra dirigida por un director progresista o de una obra teatral que resalte lo bueno de la política de izquierdas, y viceversa, ¿eh? Quizás por eso las críticas actuales no tienen la repercusión de antes, a las que el público hacía mucho caso, no son de todo imparciales los críticos. *(Breve pausa)* Antes de comenzar esta representación especial, ya sea en los camerinos, en el escenario o en sus proximidades, todos los componentes del espectáculo que se va a estrenar se desean suerte y «mucha mierda», expresión típica de este mundillo, y se dice esto porque en tiempos ya lejanos, la gente acudía al teatro en coches de caballos, lo que significaba que si la asistencia de público era buena, mucha mierda se iba acumulando en la zona de entrada al teatro, mucha mierda igual a mucho público. En algunos casos, el equipo de dirección o parte de él y el autor o versionista desean suerte y *mucha mierda* y desaparecen, no aguantan la presión del estreno, volverán para los saludos finales. *(Breve pausa)* La concentración, como dije antes, es máxima entre quienes van a intervenir en el estreno. Sin decidirlo ni acordarlo, por supuesto, todos hacen una gran piña humana llena de energía positiva que hace muy difícil que ese día salga una representación deficiente, a no ser que algo inesperado e inevitable surja, y bueno, si surge siempre se sale adelante y airoso en un día como éste, una vez comenzada la representación todo se

va relajando y los nervios van desapareciendo, realmente lo difícil es empezar y empezar bien y si eso se consigue todo empieza a ir sobre ruedas. Y así va transcurriendo esta primera representación, hasta que se llega al final, baja el telón y un suspiro sale de lo más profundo de todos los artistas, llegan los aplausos y los saludos, el momento de percibir por medio de ellos si lo representado ha gustado o no. Si los aplausos han sido positivos y dejan vislumbrar un posible éxito, la alegría se exterioriza de un modo incluso desmesurado, pero si han sido negativos, para cumplir y poco más, nada se comenta pero..., es un día, el del estreno, en el que los saludos son diferentes y especiales, cómo no, es el único día que no sólo saludan los actores, también lo hacen el autor o adaptador, el director, su ayudante y todos los diseñadores con sus respectivos ayudantes, también son distintos porque ese día si lo representado ha gustado se oyen voces de «bravo», que salen de las gargantas de algunos asistentes, si lo representado no gustara nada o poco no se produciría nada especialmente reseñable, salvo que el clima que se crearía sería de una significativa frialdad y por supuesto no se oirían esos «bravos» que tanto gustan a los artistas. Añado que el día de la última representación, quizás, sólo autor o adaptador y director volverían a aparecer en el escenario para recibir los últimos aplausos de esa función que finaliza sus representaciones.

Pausa.

¿Quién decide cuándo se ha de bajar el telón y dar por terminados los saludos y los consiguientes aplausos? El regidor. Decisión que no siempre contentará a todos los artistas, algunos pensarán que han sido demasiado largos, otros que había aplausos para un saludo más, en fin, que siempre será difícil contentar a todos. Después de ese día, a esperar las críticas de los diferentes medios que pueden repercutir o no en el éxito o el fracaso, no siempre una buena crítica hace un éxito ni una mala un fracaso, el público es inteligente e intuitivo y tiene mucho olfato, sabe elegir a qué espectáculos acudir sin nece-

sidad de hacer un seguimiento de lo que puedan decir los medios, que además no siempre actúan con la mejor de las intenciones.

Pausa.

Hasta finales de los años setenta o principios de los ochenta del siglo pasado era costumbre que los autores salieran siempre a saludar en las funciones del sábado, que tenían mucho público, por eso les gustaba asistir ese día al teatro. También en esos años y anteriores, hay que comentar que si al público no le gustaba la función, no sólo en el estreno sino en cualquier función, no sonaban aplausos escasos y sin fuerza, sino un largo, profundo y sonoro pateo y surgían disputas entre el público asistente, unos partidarios de lo que habían visto y otros contrarios, gritando unos «bravo» y otros «fuera», mientras los actores aguantaban estoicamente en el escenario hasta que el regidor más pronto que tarde bajaba el telón y daba por terminada esa situación.

ESCENA 2: LA REPRESENTACIÓN

EL AUTOR.– Hemos estrenado, los diseñadores se han ido, espero que pronto volvamos a trabajar con ellos, ha sido un equipo estupendo y su trabajo ha contentado a todos, a mí especialmente, el director artístico ya sólo verá la función de vez en cuando. ¿Empieza la rutina? No, cada función va a ser distinta y no hay que relajarse, ahí pueden surgir los errores, cuando nos creemos que lo dominamos todo. ¿Quién nos queda? El ayudante de dirección, con quien ha sido un auténtico placer trabajar y seguir haciéndolo, porque su labor no ha terminado, ni mucho menos. Cuéntanos tus obligaciones a lo largo de las representaciones.

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Mi obligación principal será hacer un seguimiento diario de las representaciones, verlas y comprobar que todo lo marcado por la dirección artística se cumpla. Si algo se empieza a deteriorar de alguna manera, tanto en la

parte artística como en la técnica, me dirijo a los actores, en el primer caso, para darles las notas necesarias para que ese posible deterioro no vaya a más, y si es la parte técnica la que sufre el problema me dirigiré al regidor para que tome conciencia de ello, aunque seguro que ya se habrá dado cuenta y habrá tomado las medidas que crea convenientes. Así transcurre mi día a día durante el periodo de representaciones.

El autor.– ¿Se suelen hacer ensayos una vez realizado el estreno?

El ayudante de dirección.– No, si todo se desarrolla con normalidad, es posible que si se produce ese deterioro al que me he referido antes y no se consigue enderezar mediante mis notas, tenga que dar aviso de ello al director, que seguramente decidirá hacer un ensayo de lo que no vaya bien, también es posible ensayar si la dirección del espectáculo decide cambiar algo en alguna de las escenas de la obra. Por último, puede ocurrir que un actor abandone la función y haya que sustituirle, en ese caso se ensayará con el sustituto para que se incorpore al proyecto y solamente se ensayarán las escenas en las que intervenga el sustituto.

El autor.– Tu trabajo en el periodo de las representaciones puede llegar a ser bastante rutinario, ¿no? Todos los días viendo la función, todos los días viendo lo mismo…

El ayudante de dirección.– Bueno, lo mismo pasa con todos los equipos, especialmente técnicos, todos los días lo mismo, puede llegar a ser algo rutinario aunque el teatro está siempre vivo y todas las representaciones no son del todo iguales, lo bueno es que me gusta mi trabajo y esa posible rutina la llevo muy bien.

El autor.– Siempre he pensado que ver las funciones todos los días no puede ser bueno del todo y lo he comentado ya con muchos ayudantes de dirección. ¿Por qué? Te lo explico, es mi punto de vista, que no tiene por qué ser muy cercano a la realidad: viéndolas todos los días, quizás pequeños detalles que hacen que se produzcan pequeños cambios, a lo mejor no te

das cuenta de ellos, pero si la vieras por ejemplo tres veces a la semana, que puede ser bastante, esos detalles pudiera ser que los percibas mucho mejor. ¿Qué te parece?

EL AYUDANTE DE DIRECCIÓN.– Suelo estar muy atento a todos esos detalles de los que me hablas, aunque sí, es posible que algo de razón tengas, pero... me pagan para eso, para ver la función todos los días y he de cumplir con esa obligación.

EL AUTOR.– Termino mi relación con el ayudante de dirección, gracias por todo y espero coincidir contigo muy pronto, facilitas mucho mi trabajo. ¡Hasta pronto! Antes de profundizar en el apartado de las representaciones pido al director técnico que me comente lo que crea conveniente sobre la fase de trabajo a la que hemos dado comienzo.

EL DIRECTOR TÉCNICO.– Una vez terminado el proceso de ensayos comienza el periodo de la repetición diaria de toda la operativa, a partir de ahora será muy importante que las labores de mantenimiento que realizan las distintas secciones se hagan con dedicación y esmero y que las tareas de abastecimiento de material fungible a cargo de la Oficina Técnica se realicen con la previsión necesaria. Por mi parte, haré un seguimiento diario de las representaciones, seré informado al instante de cualquier problema que haya surgido, si ha habido por ejemplo una avería, del tipo que sea, enseguida nos ponemos manos a la obra para solucionarlo. Si estoy en el teatro viviré in situ esa situación; si no estoy, hasta que me den el parte diario de cómo ha salido todo, estaré siempre conectado y disponible.

EL AUTOR.– Ahora sí, vamos a hablar de las representaciones. Como responsables técnicos de ellas, me dirijo al grupo de regidores para que nos cuenten, en primer lugar, con tiempos más o menos orientativos, lo que se hace antes de comenzar cada una de las representaciones.

LA REGIDORA.– Empezamos pronto a probar y a preparar, para que, si surge algún problema técnico de última hora, tengamos tiempo para solucionarlo. Te cuento.

dos horas antes de comenzar la representación:

– Revisar que todos los focos y cañones (si los hay) funcionen, trabajo que harán los técnicos de iluminación.

– Revisar que todos los altavoces y equipo de sonido funcionen, trabajo que realizarán los técnicos de audiovisuales.

– Revisar que las proyecciones (si las hay) funcionen, trabajo que realizarán los técnicos de audiovisuales.

– Revisar que el equipo de seguimiento y el de dar avisos y órdenes funcione, trabajo que realizarán los técnicos de la sección de audiovisuales.

– Revisar que todos los efectos especiales (si los hay) funcionen, trabajo que realizarán los técnicos de quien dependan estos efectos.

– Revisar que los timbre de puerta y teléfono, no grabados (si los hay) funcionen, trabajo que realizara la sección de Regiduría.

– Colocar las pasadas de utilería, vestuario, peluquería y maquillaje, trabajo que realizarán los técnicos de las respectivas secciones.

Veamos ahora el trabajo que debe realizar por el regidor.

45 minutos antes de comenzar la representación:

– Revisar que el escenario esté limpio.

– Revisar las pasadas de maquinaria, utilería, vestuario, peluquería y maquillaje.

– Revisar que los actores estén en el teatro, si faltase alguno el regidor se lo tendría que comunicar a Producción o al ayudante de dirección para que lo localicen. No se debería dar la entrada al público si faltase algún actor.

35 o 40 minutos antes de comenzar la representación:

– Revisar que las luces de galerías y telares estén apagadas y que las luces de guardia (referencias en la oscuridad) estén encendidas.

– Revisar que la pasada de luz (si la hay) esté puesta y que las luces de sala estén encendidas.

– Revisar que, si tiene que estar una proyección de pasada, esté puesta.

– Revisar que, si tiene que estar sonando algún efecto de sonido cuando entre el público, esté puesto.

– Si todo está en orden, avisar al jefe de sala o de acomodadores de que se puede dar la entrada al público.

30 MINUTOS ANTES DE COMERNZAR LA REPRESENTACIÓN:

– Avisar a actores y técnicos de que faltan 30 minutos para comenzar la representación y de que se ha dado la entrada al público.

15 MINUTOS ANTES DE COMENZAR LA REPRESENTACIÓN:

- Avisar a actores y técnicos de que faltan 15 minutos para comenzar la representación.

CINCO MINUTOS ANTES DE COMENZAR LA REPRESENTACIÓN:

- Avisar a actores y técnicos de que faltan cinco minutos para comenzar la representación. Con este aviso, es el momento en que los actores se van incorporando al escenario y los técnicos a sus posiciones.

TRES MINUTOS ANTES DE COMENZAR LA REPRESENTACIÓN:

– Avisar al público de que faltan tres minutos para comenzar la representación.

UN MINUTO ANTES DE COMENZAR LA REPRESENTACIÓN:

– Avisar al público a los actores y a los técnicos de que la representación va a comenzar.

– Revisar que los actores que comienzan la representación o que entran a escena poco después estén en sus posiciones.

– Revisar que los técnicos necesarios para comenzar la representación estén en su sitio.

– Revisar que el público esté acomodado y el vestíbulo del teatro despejado de gente, incluso revisar si en taquilla

hay algún rezagado comprando entradas. Le daremos tiempo para que lo haga y –con el visto bueno del jefe de sala o del jefe de acomodadores– daremos paso al comienzo de la representación.

– Apagaremos media luz de sala, pondremos el aviso al público, que incluye que apaguen sus móviles, quitaremos la luz de sala y comenzará la función.

El autor.– El trabajo que se tiene que realizar antes de comenzar una función de ópera varía poco, pero hay pequeñas diferencias que de forma resumida nos cuenta la regidora musical.

La regidora musical.– Los avisos a artistas, músicos, técnicos, etcétera, son similares y más o menos con los mismos tiempos que en el teatro en prosa. Después, cuando faltan diez minutos para el inicio, se llama a la orquesta para que acudan al foso; a los cinco minutos se avisa a los cantantes y artistas para que acudan al escenario; poco antes de la hora señalada para el comienzo de la representación se avisa al público para que se vaya terminando de acomodar, se comprueba que todo el personal técnico y el equipo artístico está en sus posiciones para empezar y tras la aprobación del jefe de sala daremos comienzo a la representación. Poco después –esto no tiene que ver con el teatro en prosa– se producirá un rebaje en la luz de la sala; con esta luz la orquesta tendrá un tiempo para afinar e inmediatamente después se lanzará el aviso al publico (que consistirá en dar la bienvenida al público, recordar que se apaguen los teléfonos móviles y quizás comunicar la duración del espectáculo). Terminado ese aviso, se apagará la luz de sala y a continuación se avisa al maestro en el foso para que se incorpore a su posición, donde se le dará una luz especial para que salude al público y reciba sus aplausos. Terminado esto... ¡comienza el espectáculo!

El autor.– Por lo que me habéis contado, la regiduría es la autentica y prácticamente única protagonista del trabajo previo al comienzo de las representaciones, pero también lo sois durante su desarrollo. Contadme cómo es ese trabajo.

El regidor.– Bueno, hablar de protagonismo quizás sea ir muy lejos, simplemente hacemos nuestro trabajo, que durante las representaciones consiste en lo siguiente, te lo cuento de forma resumida porque de esto ya hemos hablado: con respecto a los actores, estar pendiente de ellos y cuidar de que estén siempre preparados para sus entradas a escena y de que entren en el momento marcado; con respecto a los técnicos, darles los avisos de prevención y ejecución para que hagan efectivo todo lo técnicamente marcado.

El autor.– ¿Me podrías explicar de forma resumida también cómo se dan esos avisos de prevención y ejecución a los técnicos?

El regidor.– Te cuento el sistema que utilizamos en el teatro donde trabajo, no todos los regidores utilizan la misma forma de prevenir y ejecutar... bien, intento resumir, hay que prevenir a cada sección por separado diciéndoles lo que tienen que hacer; después, a la hora de ejecutar, para que no haya equívocos entre las citadas secciones, cada sección tendrá una voz (palabra) de ejecución distinta, esta voz para maquinaria será «cambio», para iluminación «ya», para sonido «pincha», etcétera. Por ejemplo, hay que ejecutar la memoria 24 de luz, ¿qué diría el regidor?. Para prevenir, «prevenida o preparada la memoria 24», para ejecutar, «ya». ¿Qué pasa cuando en un mismo pie, por ejemplo, se junta un movimiento de maquinaria, una memoria de luz y un efecto o *cue* de sonido? No diríamos al ejecutar «cambio», «ya», «pincha», iríamos supeditando unas sesiones a otros, por ejemplo, en un momento dado, al mismo tiempo tiene que hacerse el movimiento 5 de maquinaria, la memoria de luz 39 y el efecto de sonido 16, ¿cómo prevendríamos esto? De la siguiente forma: maquinaría, preparado el movimiento 5 a la voz de «cambio», iluminación cuando pida el cambio ejecutas la memoria 39 y sonido cuando pida el cambio ejecutas el efecto 16, todas las secciones sabrán de esta forma que su voz de ejecución será «cambio», llega el momento de ejecutar, el regidor dirá «cambio» y estas tres secciones ejecutarán lo que el regidor les haya prevenido.

El autor.– ¿Quieres añadir algo sobre el apartado de avisos y órdenes a los técnicos?

El regidor.– Pues sí, algunas cosas, te las enumero:

– Todos estos avisos se empezarán a dar en el periodo de los ensayos avanzados, algo que ya se comentó en su momento.

– Cuando el regidor da un aviso de ejecución deberá mirar que esa orden se esté ejecutando y que se esté ejecutando bien. Por ejemplo, si está bajando un decorado que debe subir, debe comunicarse inmediatamente al maquinista para que corrija este error.

– Cuando se previene a los técnicos, deberán contestar «prevenidos» o «preparados», para que el regidor sepa que le han escuchado y que están pendientes de su ejecución.

– Aunque el jefe de sección tiene la potestad, en un principio, de elegir a los técnicos para servir la función y colocarlos donde él crea conveniente, el regidor tendrá algo o mucho que decir sobre esto. Dígase lo que se diga, no todos los técnicos son iguales y si algún técnico no realizase su trabajo como el regidor necesita, pedirá al jefe de sección que se lo cambie por otro, a lo que éste debería de acceder, no olvidemos que el regidor es la máxima autoridad del escenario y responsable de que todo lo relativo a la parte técnica salga bien, perfecto diría yo. Por ejemplo, te diré que hace no mucho, cuando iba a comenzar la representación, el día del estreno, me encuentro en el telón a una maquinista a quien no conocía y que no había ensayado. Esto no puede suceder, en ningún caso.

Poco más que añadir a todo lo que te he dicho.

El autor.– Preguntamos ahora a la regidora musical por el sistema que utilizan en ópera para dar los avisos a los técnicos.

La regidora musical.– En ópera utilizamos una forma diferente de dar las órdenes a los técnicos, lo llamamos el «método tops», cada

TOP puede tener una, dos o más acciones que ejecutar por parte de los técnicos. Por ejemplo, diríamos «preparado el TOP 7» y todos los técnicos mirarán si tienen algo que hacer en ese TOP: los que tienen que hacer algo quedan prevenidos, los que no, no tienen que hacer nada, esperar un número de TOP en el que sí tengan que intervenir. Llega el momento de ejecutar, el regidor dirá «TOP» y los prevenidos ejecutarán. Para que todo esto vaya bien vamos confeccionando una lista cronológica en una base de datos y se numera en función del orden de intervención que tiene, cada sección realiza su intervención cuando le toca, nosotros rellenamos esa base de datos durante los ensayos y la actualizamos y modificamos diariamente, de manera que, antes de un ensayo, cada sección puede tener la información del espectáculo actualizada. Esa base de datos está en red y es accesible en los ordenadores de cada sección. Espero haberme explicado bien, porque puede ser un método difícil de comprender así explicado, pero en la práctica es muy sencillo.

EL AUTOR.– Sí, te has explicado muy bien, creo, yo conozco los dos sistemas y, la verdad, me gusta más el sistema de regiduría de prosa, especialmente porque hay más cercanía entre el regidor y los técnicos, pero admito que los dos son igualmente válidos y está demostrado que los dos funcionan. Llevamos ya varias páginas hablando de la representación y repito lo que dije antes, os veo como los protagonistas en el apartado de las representaciones, por lo menos en lo que a la parte técnica se refiere y con una gran responsabilidad.

LA REGIDORA.– Ser responsable es una de nuestras cualidades, hablamos de esto al principio, pero no, no somos protagonistas de nada, lo podemos ser en el apartado de dar avisos y órdenes, pero también lo son los técnicos de todas las secciones que las ejecutan y por supuesto otros grupos de técnicos a los que no se dan órdenes pero hacen su trabajo, en el escenario y fuera de él. Y no hay que olvidarse, claro, de ninguna manera, de los auténticos protagonistas de cualquier obra teatral, los actores.

El autor.– Sí, sin duda son los auténticos protagonistas, ya lo creo. ¿Tenéis algo más que comentar sobre las representaciones?

La regidora.– Bueno, hemos hablado de la regiduría muy centralizada en una obra teatral, si quieres puedo hablarte de la regiduría en otro tipo de espectáculos.

El autor.– Dime.

La regidora.– Bien, te comento brevemente. Sobre ópera, con la información que te ha dado la regidora musical tendrás más que suficiente. En cuanto a la zarzuela, por ejemplo, te diré que, bajo mi punto de vista, si se sabe música, mejor que mejor, pero para mí no es imprescindible, hay mucha prosa en este tipo de teatro, llamémoslo musical, y la parte cantada es en castellano y se sigue muy bien. Sí nos haría falta –dentro del sistema de cámaras que comentamos que tiene una mesa de regiduría– que una cámara estuviese dirigida hacia el director de orquesta, porque sus movimientos son posibles pies de ejecución. *(Breve pausa)* En los musicales, más de lo mismo, esencial y necesario saber música no es. ¿Que vendría bien saberla? Pues sí, no vendría mal, además este tipo de espectáculos se rigen generalmente con un libreto de prosa. Lo que sí es necesario habitualmente, por la magnitud de estos espectáculos, es que la regiduría la lleve más de una persona, hay mucho que controlar y con un solo regidor el control sería muy limitado. Al igual que en la zarzuela, vendría muy bien tener una cámara dirigida hacia el director de orquesta. *(Breve pausa)* En danza hay dos posibilidades, que actúen con música grabada o que lo hagan con una orquesta. Cuando lo hacen con orquesta creo que saber música es esencial, pero cuando lo hacen con una grabación el sistema que se utiliza es el sistema de las escaletas, los pies de ejecución se basan en los tiempos que lleva esa música grabada sonando. No sé si se entiende, te pongo un ejemplo. Hay un movimiento de maquinaria y una memoria de luz en determinado momento, el pie de ejecución podría ser: «a los 2 minutos, 16 segundos desde el comienzo de la música grabada». ¡Fíjate! Así como pienso que para zar-

zuela y musicales no es indispensable saber música, para danza sí lo veo bastante necesario, aunque la música sea grabada y por lo tanto podamos seguirla mejor. También creo que sería importante controlar cómo se llama cada uno de los movimientos que puede llegar a hacer un bailarín, por ejemplo saber qué es un *fouetté en tournant* o un *pas de bourrée*. Sobre otros tipos de espectáculos con o sin orquesta en directo, que se suelen realizar en un teatro de ópera o de similares características, creo que la regidora musical te puede aportar muchísimo más que yo.

EL AUTOR.– Inmediatamente me pongo en contacto con ella, pero una cosa antes, no habéis mencionado los macroespectáculos, en los que la regiduría tiene también un gran protagonismo.

LA REGIDORA.– No soy una gran conocedora, pero el coordinador de mi sección me ha comentado de qué van los macroespectáculos o lo que es lo mismo, grandes acontecimientos entre los que habría que destacar por ejemplo eventos como las ceremonias de inauguración y clausura de grandes eventos deportivos como Juegos Olímpicos o Campeonatos de Europa y del Mundo de diversos tipos de deportes. También en esta nomenclatura se podrían incluir los grandes conciertos musicales, de gran envergadura y que se hacen normalmente para celebrar diversos aniversarios de algunas efemérides. Este tipo de espectáculos se suelen hacer al aire libre y en lugares con gran capacidad de público, como estadios de atletismo y de fútbol, plazas de toros, pabellones deportivos, estos últimos bajo techo. Al ser sitios que abarcan muchísimos metros cuadrados es mucho lo que hay que controlar, no sólo el propio escenario, sino además gradas, vomitorios, camerinos, etcétera. Para controlar todo ese espacio hay que hacer un esquema especial de regiduría, sección que puede estar formada por dos o tres regidores jefes que tendrán un gran número de regidores ayudantes repartidos por todo el espacio donde se desarrolle el evento. Añado que en los macroespectáculos deportivos como ceremonias de inauguración y clausura los regidores ayudan-

tes, en su gran mayoría, son los denominados «voluntarios» que siempre hay en estos eventos y que suplen su no profesionalidad con toda la entrega y las ganas que pueden. Por último, cabe señalar que el sistema que se suele utilizar en estos espectáculos es el de las escaletas, al que ya me he referido.

El autor.– Me pongo de nuevo en contacto con la regidora musical para hacerle una última pregunta: ¿qué otro tipo de espectáculos se pueden llegar a hacer en un teatro de ópera y en qué consiste la regiduría de cada uno de ellos?

La regidora musical.– ¿Última pregunta? Pues conciertos, por ejemplo. En esos casos el trabajo para la regiduría es muy sencillo, se puede ensayar un par de días y lo único que se hace, como mucho, es organizar el protocolo de inicio y anotar las entradas y salidas del director de orquesta y cantantes. Como mucho se hacen cuatro o cinco memorias de luz, no hay telones ni cambios de decorados. En los recitales de piano algo parecido. En los *ballets* trabajamos igual que en la ópera, pero todo es mucho más sencillo, no sé si lo comenté, en ópera damos entradas a escena a los cantantes, solistas prioritariamente, los bailarines no necesitan esos avisos, trabajamos con la partitura y la notación es igual. Otra de las actividades que va en aumento en un teatro de ópera son los eventos, donde se mezclan conciertos con presentaciones o entregas de premios, en esos casos trabajamos con un guión a modo de escaleta donde anotamos todos los pies y las acciones de forma cronológica.

El autor.– Con esto, creo que la información sobre la representación está más que cubierta.

La regidora.– Sólo una cosa más...

El autor.– A ver...

La regidora.– Cuando durante la representación surge algún imprevisto, Regiduría intentará subsanarlo con los medios que tenga a su alcance, si no lo puede subsanar, en algunos casos tendrá que interrumpir la representación, el regidor es el único que

puede tomar esta difícil decisión y actuará, normalmente, bajando el telón, dando la luz de sala e informando al público de que por un problema, el que sea, nos vemos obligados a interrumpir la representación momentáneamente y pedirles que no abandonen sus localidades si el problema se entiende que va a ser de sencilla solución. Ahora bien, si el problema fuese de cierta magnitud se diría al publico que pueden abandonar sus asientos si quieren y que se les avisará cuando se pueda reanudar la representación. Hay varios protocolos para todo esto, pero con lo dicho creo que queda claro lo que puede pasar ante cualquier situación nada prevista.

El autor.– Otra responsabilidad más, porque me parece una decisión muy difícil de tomar y tiene que ser rápida de ejecutar. Bien, pasemos a la siguiente escena.

Escena 3: Las representaciones en gira

El autor.– Si la función tiene el éxito esperado, se puede pensar en realizar una gira por diversas ciudades y pueblos de España… y por qué no, por ciudades del extranjero, a las que pudiera interesar contratar la «exitosa» función. No vamos a hablar de las gestiones que hay que hacer para programar una gira porque de esto ya nos habló el director de Producción largo y tendido en la escena 1 del Acto ii. Lo que sí quiero desvelar es el proceso de trabajo desde que se comienza la descarga y el montaje para después pasar al desmontaje y posterior carga del material después de realizadas las representaciones. En cuanto al montaje, todo es muy parecido a lo que se hizo en el teatro donde se estreno la función, ahora en gira, pero claro, el trabajo se realiza en muchísimo menos tiempo. Todo empieza con la descarga del material, debe descargarse en el orden en que se va a montar, no se puede bajar del camión (o camiones) cualquier decorado, se descargará para empezar lo primero que se vayan a montar y lo mismo habrá que hacer con todos los elementos que forman parte del montaje de las

distintas secciones técnicas, aunque –debido al gran volumen que suelen ocupar las piezas que forman parte de la escenografía– habrá que tener más cuidado con ellas, no hay que bajar piezas que no se vayan a montar enseguida, para que no molesten y retrasen el montaje. Se trata de un trabajo muy delicado que realizará con gran esmero y mucha atención el representante de la Oficina Técnica que se hace cargo de la descarga y posterior carga después de la última representación en la plaza en gira. Con toda la información recabada del teatro en gira y según se vaya descargando el material, comenzará el montaje, todo tiene que estar muy coordinado y todos los jefes de sección tienen que tener muy claro el orden que han de llevar, que es el mismo del que nos habló el director técnico en la escena 3 del Acto IV. Recordamos sus palabras: «... se comienzan a montar en el teatro todos los materiales definitivos, aunando diseños de iluminación, audiovisuales, escenografía y mecánica escénica en un primer momento y en una segunda fase los elementos de utilería, vestuario, peluquería y maquillaje». También la escenógrafa nos dijo algo sobre esto: «… antes de comenzar con la escenografía hay que dejar preparados los focos, así que el iluminador y los eléctricos son los primeros en ponerse manos a la obra, para inmediatamente después continuar con la escenografía...».

Queda claro por tanto el orden establecido, montaje del material eléctrico en el escenario, Audiovisuales irá montando su material en la sala para pasar al escenario cuando quede más o menos despejado, mientras Maquinaria estará preparando su montaje, que comenzará una vez montados los focos en escena; el equipo de Maquinaria entra en el escenario, se adueña de él y Electricidad pasa a realizar su trabajo en sala; mientras sucede todo esto, utilería tratará de ubicar todos los elementos de esta sección, a las secciones de vestuario, peluquería y maquillaje se les acercará a sus habitáculos todo el material que dependa de estas secciones y que después repartirán por los camerinos de los actores, reparto de camerinos que dependerá

del representante de Producción en gira. Éste asignará los camerinos en función de la categoría de los actores, reservando los más grandes y más cercanos al escenario para las primeras figuras de la obra teatral. A veces, casi siempre, se tiene en cuenta si entre los actores hay gente de avanzada edad, quienes aunque no sean protagonistas pueden ser ubicados en un sitio cómodo para ellos y por supuesto no lejos del escenario.

Pausa, hay que coger fuerzas para continuar.

El siguiente paso será, después de mucho trabajo y prácticamente montado el decorado, la dirección de los focos y las pruebas de sonido y vídeo, que deberán hacerse por separado, pero a veces el tiempo apremia y se mezclan unas secciones con otras, no sería la primera vez que haya que dirigir focos con la luz de trabajo encendida y los de sonido probando su equipo, con lo que la comunicación entre los técnicos se hace muy difícil, o al contrario, que para la dirección de los elementos de iluminación se apague la luz y otras secciones tengan que hacer sus últimos trabajos con una luz muy escasa, algo complicado pero necesario a veces, no hay otra. Después se iniciará el proceso de regrabación de luz.

Añado que en la primera plaza en gira, al ser todo prácticamente nuevo y aunque se haya estudiado mucho el proceso de montaje, todo es siempre más complicado. El montaje de la primera plaza habrá servido de experiencia para que todo vaya mejor en la segunda plaza y en las siguientes, en relación con el tiempo que fue necesario en el primer montaje. *(Breve pausa, breve pausa, el tiempo acecha y aún queda mucho por hacer)* Con todo casi montado, aunque posiblemente quede algo por ajustar, aparecen los actores por el escenario, enseguida se piensa: ¡se acabó la tranquilidad, con todo lo que nos queda por hacer! ¡Pobres! Qué van a hacer, vienen a hacer el ensayo técnico, necesario para habituarse al nuevo espacio y para que el estreno salga técnicamente lo mejor posible. Este ensayo se aprovechará prioritariamente para ajustar memorias de luz, sonido, cambios de maquinaria y utilería e incluso para

hacer algún cambio si el nuevo espacio lo requiriese. Finalizado este ensayo técnico se terminará lo que quede por hacer, manos a la obra y rápido porque el estreno es ese mismo día. *(Breve pausa: desconectar un poco del montaje y a estrenar)* Terminada la última representación, comienza de inmediato el desmontaje y la posterior carga, otra vez con esmero y atención el ayudante de la Oficina Técnica realizará esa carga, cuidando de que lo primero que se cargue, que queda en el fondo del camión (o camiones) sea lo último necesario en el siguiente montaje, y dejando a mano, es decir, cargando en último lugar, lo primero que se necesitará bajar del camión en la siguiente plaza en gira. *(Terminado el desmontaje, hay que coger nuevas fuerzas y a descansar, mañana espera un largo viaje)* Todo lo he tratado de resumir lo máximo posible, pero creo que queda claro en qué consiste llegar a un lugar y comenzar todo el proceso de trabajo que he descrito. TODO ESTO, DICHO ASÍ, ASUSTA. ¿Por qué? Porque contar en unas pocas líneas lo que se hace en dos o tres días de muchísimo trabajo parece que es un continuo no parar, que a veces lo es, pero no, todo es más relajado y –como he dicho antes– según avanza la gira y se conoce mejor el montaje y sus tiempos se comienza a trabajar con más tranquilidad, aunque hay momentos en los que sí, las prisas afloran y faltan horas para presentar la función como el público se merece, cosa que siempre se consigue pero con mucho esfuerzo. Para terminar este Acto, he de decir que después de la última representación en la plaza de estreno o en gira se producirá el almacenamiento del material. El director técnico nos habla de este asunto.

El director técnico.– Una vez terminadas las representaciones la Oficina Técnica recabará todos los detalles técnicos, realizará *dossieres* recopilatorios y organizará el almacenaje de todos los materiales dando prioridad a su conservación para que –en caso de futuras reposiciones o giras– todos los equipos estén a punto para volver a ser montados y operativos.

Ejemplos de organigramas de teatro público y teatro privado.

ACTO VI

TEATRO PÚBLICO / TEATRO PRIVADO

El autor.– Los teatros públicos parten de los recursos económicos de quien dependen (Ministerio, Ayuntamientos y Comunidades Autónomas), los privados de los recursos del productor o productores que forman parte de la compañía privada, pero ¿qué diferencias hay entre un teatro público y uno privado, entre una producción generada con dinero público y otra creada con dinero privado? Ésta es mi pregunta. Creo que quien mejor puede responder es el director de Producción de un teatro público, con quien ya hablamos en el Acto ii.

El director de Producción.– La premisa principal de la que parte un teatro público es la máxima rentabilidad artística, económica y cultural de los recursos de los que dispone, tiene la obligación de buscar la excelencia artística y dar al ciudadano el mejor servicio posible, de modo que entienda que el teatro que pagamos entre todos es acorde con lo que se espera de un centro público. En el caso del Centro Dramático Nacional (cdn) –otros podían ser los ejemplos– es importante consolidarlo como institución de referencia en el Estado en el ámbito de la creación y puesta en escena de la dramaturgia contemporánea y actual, con especial atención a los creadores españoles. Para ello se debe potenciar todo tipo de trayectorias, tanto las más acreditadas como las más innovadoras y jóvenes. Es importante fomentar también la presencia de las diferentes Comunidades y lenguas del Estado como parte no sólo de nuestra programación, sino también de actividades de investigación, educación y diálogo. Por ello, desde la dirección de Producción se busca la máxima eficacia en la gestión de los recursos económicos de los que se disponen. Por eficacia entendemos la necesidad de tener una actividad constante en nuestros espacios, que los teatros del cdn estén abiertos a la profesión y al público el mayor número de días del año posible, así, además de la exhibición, pilar fundamental de un teatro público,

forma parte de sus obligaciones incentivar la formación y el acceso a la cultura de los ciudadanos, ampliar y enriquecer el horizonte cultural, emocional e intelectual. Con todo lo anterior he tratado de explicar la función de un teatro público, qué es lo que fundamentalmente le diferencia de la empresa privada, cuya premisa principal es rentabilizar el dinero invertido por los productores. Luego está, evidentemente, la ejecución de los proyectos, con unas claras diferencias cuando se hacen desde lo público, administrativamente se tiene un camino muy marcado y una serie de procedimientos que condicionan cada producción a la hora de arrancar un proyecto, ejecutarlo y finamente cerrarlo, hay una serie de trámites administrativos muy claros, que marcan la forma de hacer las cosas y los plazos necesarios para ello, todo esto supone que en el teatro público haya que trabajar con mucha previsión, esto también lo diferencia muy claramente de la empresa privada que no tiene que pasar por esa serie de trámites de los que he hablado.

EL AUTOR.– Salvo que dicha empresa esté subvencionada con dinero del Estado, ¿no?

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– Sí, claro, en ese caso tendrá que hacer los trámites necesarios para conseguir la subvención y tendrá que dar explicaciones de en qué se ha invertido el dinero de la subvención o ayuda, presentando, entre otras cosas, facturas de todo tipo.

EL AUTOR.– ¿Y el teatro público a quién tiene que dar explicaciones del dinero gastado, ante quién tendrá que rendir cuentas?

EL DIRECTOR DE PRODUCCIÓN.– No tener autonomía plena como unidad de producción, junto con la lógica de trabajar con recursos públicos, hace que inevitablemente un teatro público tenga que rendir cuentas ante el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), si el teatro público depende del Ministerio de Educación y Cultura.

EL AUTOR.– De todo lo explicado por el jefe de producción me quedo con lo que creo más destacable, el teatro público tiene como

misión fomentar la cultura sin necesidad de pensar en rentabilizar esa importante tarea, en cambio el teatro privado sí tiene que rentabilizar lo invertido, si no lo rentabilizase irían desapareciendo empresas productoras y esto no sería nada bueno para el teatro. El testimonio que nos ha dado el director de Producción de un teatro público es el de alguien que trabaja dentro de él. Quiero ahora conocer la visión de alguien que es contratado por la empresa pública, para lo cual vuelvo a contactar con la diseñadora de sonido, con quien he hablado en varios de los actos anteriores. Le pregunto: ¿qué diferencias hay entre trabajar en un teatro público y uno privado?

La diseñadora de sonido.– Diferencia en lo relativo a lo artístico no hay ninguna, es decir, no te planteas trabajar de diferente forma si es un teatro público o si es privado, pero quizás sí existen diferencias en la parte más técnica, que a su vez puede afectar a lo artístico. Normalmente los teatros públicos tienen una mayor dotación técnica y de personal, aunque también se requiere una mayor «burocracia» que a veces puede ralentizar el trabajo del equipo artístico y técnico. En el ámbito privado a veces puede inclinarse demasiado la balanza hacia la rentabilidad económica de la producción y eso hace que se deteriore el hecho artístico, pero también se encuentra una mayor flexibilidad en lo relativo a lo laboral. Yo tengo la suerte de pertenecer a una compañía privada en la que se hace un gran esfuerzo por mantener un equilibrio entre la viabilidad económica del proyecto y el respeto por los criterios artísticos dentro de sus posibilidades económicas. No quiero extenderme mucho porque esto daría para cuatro libros, así que lo dejo así de escueto, si no te parece mal.

El autor.– No me parece mal en absoluto, porque no se puede decir más y mejor en tan pocas palabras, buen resumen. Estoy de acuerdo contigo en cuanto a lo de la burocracia... y añado: maldita burocracia. *(Brevísima pausa)* En algunos momentos de este libro los colaboradores y yo hemos hecho referencia a lo privado y lo público. Recuerdo, por ejemplo, lo que dijo el

ayudante de dirección: «... la fecha de incorporación de los técnicos varía mucho según las condiciones de la producción, no es lo mismo que sea una producción privada que una pública». En la pública, normalmente, se incorporan cuando se les requiere, en la privada se apura lo máximo posible su incorporación, cuanto más tarde lo hagan más dinero se ahorrarán y siempre el número de técnicos es mucho menor en cantidad, que no en calidad, en el teatro privado se mueven muy buenos técnicos, muy buenos.

Acabo de hablar de las representaciones en gira, he reseñado todo lo que esto supone, pues bien, otra diferencia importante es que para realizar el mismo trabajo la privada lleva mucha menos gente y además suelen estrenar un día antes. Quizás el resultado final de la presentación al público no sea el mismo, pero poco difiere, es lo que hay. Si nos ceñimos a una gira, ¿cuántos técnicos, en número, lleva una empresa privada? Habitualmente, por poner un ejemplo, un director técnico que también hará las veces de técnico de audiovisuales o de iluminación; si éste se encargara del sonido, llevarían otro técnico de iluminación o viceversa; también un maquinista y posiblemente un regidor, que se encargará de la utilería y puede incluso tener algún cometido en el apartado de producción; quizás puedan contratar a una sastra y alguno o varios de ellos serán también los encargados de la carga y descarga del material técnico con el que viajen, nada más. Ése podría ser el equipo técnico, un total máximo de cinco personas. ¿Cuántos llevaría un teatro público? Pues aproximadamente, tirando muy por lo bajo, un mínimo de entre doce y quince unidades, a veces más, gran diferencia, ¿no?

Pausa.

Quiero añadir algo que para mí es importante porque lo he vivido durante muchos años y mi experiencia así me lo dice y es que se aprende mucho trabajando en la empresa privada, te curtes y aprendes mucho y cuando llegas al teatro público valoras lo que tienes. Yo personalmente, sé que es imposible,

pero así lo pienso y lo digo, del mismo modo que se exige ahora, por ejemplo, tener unos estudios mínimos para poder entrar en un teatro público, exigiría haber pasado por el privado para poder acceder al público, o por lo menos que generara puntos a la hora de examinarte para conseguir una plaza fija o para entrar en la bolsa de trabajo, de igual forma que los genera trabajar en el teatro público. ¿Por qué? Porque bajo mi punto de vista los integrantes técnicos que sólo conocen lo público no valoran lo que tienen, claro, no conocen lo privado. Pero no quiero generalizar, hay quien sí lo aprecia, la mayoría. ¿Y qué aprecia? Para empezar, trabajo seguro, bastante, ¿no? Eso si eres personal laboral fijo, si eres eventual, el cobro seguro de tu nómina, no siempre en la privada cobras por todo lo trabajado. *(Pausa)* Añado además que en la privada los actores y técnicos contratados están siempre pendientes de la asistencia del público a la obra que están representado. Normal, si ves el teatro lleno, tienes trabajo, si lo ves escaso de público, ponte a pensar que cuando acabe tu contrato, tu trabajo posiblemente terminará. *(Breve pausa)* Para terminar, creo que con lo reseñado por el jefe de Producción, por la diseñadora de sonido y por mí es más que suficiente para que el lector de este libro comprenda la diferencia entre un tipo de teatro y otro y lo que es trabajar en un sitio u otro. Podría extenderme mucho más, porque esto da para cuatro libros, como ha dicho la diseñadora de sonido, y poner muchos más ejemplos, pero creo que con esto es suficiente.

Nuria Espert en *La loba* de Lillian Hellman. Versión: Ernesto Caballero. Dirección: Gerardo Vera. Teatro María Guerrero, 2012. (Foto: David Ruano).

ACTO VII

HOMENAJE AL ACTOR. AGRADECIMIENTO AL PÚBLICO

EL AUTOR.– El videoescenista, como introducción a todo lo relativo a su trabajo, me decía:

«Hay numerosas hipótesis sobre los orígenes del teatro. Una de ellas cuenta que una noche, al inicio de los tiempos, un grupo de hombres se reunieron en una cueva para calentarse alrededor del fuego y contarse historias. De pronto, uno de los hombres tuvo la idea de levantarse y usar su sombra para ilustrar su relato, con el uso de la luz de las llamas hizo aparecer personajes inmensos en las paredes de la cueva, los convertidos en espectadores identificaron al fuerte y al débil, al héroe y al poderoso malvado. Hoy en día, la luz de los proyectores ha reemplazado al fuego, aunque hay muchos que defienden que el teatro es un actor y una bombilla. Esta historia nos recuerda que la tecnología está en el origen mismo del teatro y que no debiera ser percibida como una amenaza sino como un elemento aglutinador».

Excelente introducción, que por algo que dice en ella he decidido ubicar en este acto: «... hay muchos que defienden que el teatro es un actor y una bombilla». Yo defiendo que el teatro, sobre todo el actual, es muchísimo más, pero también defiendo que para hacer teatro con un actor, el público y quizás esa bombilla pudiera ser suficiente, porque actor y público son necesarios e imprescindibles para que el teatro siga existiendo, sin uno de los dos no habría teatro y de ahí el título de este acto: «Homenaje al actor. Agradecimiento al público». *(Pausa)* Quiero homenajear a los actores, agasajarlos, o más que eso, resaltar su trabajo y las enormes vicisitudes que pasan no para vivir, para sobrevivir del teatro, un continuo «buscarse la vida», acudiendo a montones de *castings*, la mayoría de las veces para no conseguir absolutamente nada o bien para conseguir un pequeño papel en una obra de teatro en una compa-

ñía de segunda fila, la intervención esporádica en algún capítulo de alguna serie de televisión o hacer de bulto en algún anuncio televisivo. Además muchos de ellos, por su enorme vocación, por su amor al teatro, a su profesión, siempre intentan mejorar su formación, asistiendo a clases para enriquecer sus conocimientos, clases de trabajo del cuerpo o de la voz, por ejemplo, que no son gratis precisamente, pero son capaces de quitarse de cualquier cosa para aprender, mejorar, progresar... También destaco que en el intento de llegar lejos en el trabajo al que han decidido dedicarse, absolutamente vocacional, se ven obligados, de alguna manera, a sacrificarse, abandonando sus orígenes, el lugar donde nacieron, donde estudiaron, donde se formaron, donde fueron felices... dejando familia y amigos, renunciando de alguna manera a sus raíces. Para representar a los actores me pongo en contacto con una actriz que creo que puede ser el ejemplo de todo lo relatado, pero antes de entrar en ello quiero hablar de su trabajo en sí mismo y le pregunto lo siguiente: cuando te contratan para interpretar un papel, ¿cuál es tu proceso de trabajo desde ese día y hasta el estreno de la obra teatral?

La actriz.– Lo voy a centrar en concreto en el proceso que realicé cuando me seleccionaron para hacer el personaje de Florentina en la obra *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós. Te diré antes que recuperé una parte de mi pasado, la de dedicarme en exclusividad al teatro, sabía que durante un tiempo tendría una nómina y podría hacer un poco de calcetín, como dicen las abuelas, para más adelante, porque los actores vivimos así, ahorrando para los periodos de sequía.

El autor.– Que lamentablemente son muchos, ¿no?

La actriz.– Lamentablemente sí, así es, pero digamos que esto forma parte de nuestro sistema de vida y lo tenemos muy asimilado, por eso te he dicho lo del calcetín, ahorrar y ahorrar para subsistir luego, un tiempo, después...

El autor.– Ya hablaremos de esto más adelante, vamos con tu proceso de trabajo.

La actriz.– Lo primero que hice fue leerme *Doña Perfecta* varias veces. Después, cuando nos pasaron la adaptación que se había hecho, quedé fascinada por las Troyas, tres hermanas, niñas-mujeres misteriosas e inocentes, que viven encerradas en su casa, huérfanas y abandonadas por sus vecinos. Tomaba notas sobre todo lo que los demás personajes decían de ellas, busqué estudios sobre la obra de Galdós, películas, etcétera, incluso me decidí a escribir a las actrices que interpretaban a las otras dos hermanas, para vernos y hablar sobre nuestros personajes, antes del primer ensayo. Cuando empezamos a ensayar me pareció todo muy emocionante, en el reparto había actores a los que admiraba desde hace mucho tiempo y estaba allí, con ellos, hicimos una lectura del texto, estaba tan nerviosa que apenas me salía la voz, poco a poco me fui tranquilizando, hablamos sobre los personajes y se profundizó sobre la obra y su contexto histórico. Pasado el primer encuentro, de inmediato nos pusimos manos a la obra, las tres Troyas nos dimos cuenta de que el director, Ernesto Caballero, tenía muy clara la dirección, nos trasladó su idea y al poco tiempo ya teníamos la estructura montada para construir a estas pintorescas hermanas, en un principio hicimos una propuesta más física, nuestros personajes eran el hilo conductor, las narradoras que aparecían de vez en cuando para situar al espectador. Además teníamos una escena que estaba situada justo en la mitad de la obra, que el director consideraba clave para su propuesta, nos dejo trabajar a solas, presentamos varias opciones, en una de ellas las niñas representaban un número musical, una coreografía con una antigua canción de una muñeca de moda en aquella época, Gisella se llamaba, pero esta opción y otras no encajaban con lo que el director buscaba, así que se reunió con nosotras y hablamos sobre cómo veía él a estas criaturas. La conversación resultó muy clarificante, nos recluimos en una sala de ensayos y allí las tres exploramos cómo debían moverse nuestros personajes, sus voces, e investigamos el trabajo de coro. Al tercer día le presentamos la escena, totalmente cambiada, y «la compró», estuvo totalmente de acuerdo con el tra-

bajo que habíamos hecho, habíamos entendido la esencia de las Troyas a partir de la conversación con el director.

EL AUTOR.– ¿Pues sabes una cosa? Desde mi punto de vista el director sabía perfectamente lo que quería de vosotras, de vuestros personajes y de cómo habría que dirigiros, pero dejó que lo buscaseis vosotras, esa búsqueda era una especie de clase práctica que os daba el director desde la distancia, ¿me entiendes?

LA ACTRIZ.– Perfectamente y creo que puedes tener algo de razón. Además, lo pasamos tan bien las tres en esa supuesta clase práctica que... lo recordaré siempre como una bonita y feliz experiencia.

EL AUTOR.– Me imagino cómo lo pasaríais, os conozco a las tres, sé lo que os gusta el mundo de la interpretación y ahí, solas, trabajando... en una sala de ensayos sólo para vosotras, haciendo un trabajo de búsqueda, de creación, ¡lo que disfrutaríais! Pero volvamos con lo que estábamos, el proceso.

LA ACTRIZ.– Después, cada día, ensayar y ensayar hasta aprendernos totalmente el texto, nuestros movimientos en el escenario, entradas, salidas, etcétera. Para los que sentimos pasión por el teatro cada uno de esos días era un auténtico regalo y nos divertíamos mucho.

EL AUTOR.– Todo este proceso del que me has hablado se produce en una sala de ensayos. Llega el momento de ir al teatro: ¿qué sientes?

LA ACTRIZ.– Indescriptible, desde que llegué a Madrid fantaseaba con la idea de actuar en el Teatro María Guerrero, no era actuar en un teatro era actuar en el TEATRO, con mayúsculas, pisar un escenario como éste produce una enorme descarga de adrenalina.

EL AUTOR.– Y comienzan los ensayos con toda la técnica, con la escenografía...

LA ACTRIZ.– ¡Y qué escenografía!

EL AUTOR.– ¿Nuevos sentimientos, no?

La actriz.– Sí, y te vuelvo a decir lo de antes, cada día un regalo, ya en el teatro, en ese teatro, un regalazo.

El autor.– Y llega el estreno...

La actriz.– Cuando llegó el día del estreno las tres Troyas éramos una piña dentro y fuera del escenario. La entrada en el teatro fue indescriptible, la representación del día del estreno y las posteriores fueron increíbles, sobre todo cuando descubres nuevos aspectos del personaje o suceden imprevistos de algún tipo, el teatro está vivo siempre y que surja algo imprevisible es de lo más normal del mundo.

El autor.– Pero todo se acaba y más en vuestro mundo, en el que lo bueno dura poco… ¿qué sentiste durante la última representación de *Doña Perfecta*? ¿Qué sentiste cuando acabó aquella función?

La actriz.– Bueno, la obra duró bastante, se hicieron muchas representaciones y además ante el éxito obtenido se repuso, incluso hicimos, digamos, una minigira... pero voy a la contestación de tu pregunta: fue extraño, porque por un lado sabía que se acababa una etapa y por otro tenía la convicción de que al día siguiente volvería al teatro para seguir dando vida a mi personaje, al terminar me sentí afortunada por haber formado parte de un proyecto de gran envergadura, rodeada de tan buenos profesionales y a la vez triste porque llegaba a su fin.

El autor.– ¿Sientes que es difícil volver a trabajar en un teatro así?

La actriz.– El Teatro María Guerrero es un teatro público y estos son bastante inaccesibles para la mayoría de los actores, piensas que una vez has roto esa barrera tienes más oportunidades de volver, pero lo cierto es que no es así.

El autor.– Pues yo espero y deseo verte pronto por ese teatro con mayúsculas, como dijiste antes, de verdad. Vamos a cambiar de tercio, quiero que me hables sobre los *castings*, necesarios para que encuentres trabajo… o al menos para intentarlo.

La actriz.– ¡Ay, los *castings*! Bueno, si se trata de organismos públicos las pruebas suelen ser de convocatoria abierta, por lo que todo

el mundo se entera; otras veces, y son la mayoría, los directores hacen audiciones a actores que ya conocen, que les han recomendado o que han visto trabajar con anterioridad y así es como me convocaron para el personaje de Florentina Troya en la obra *Doña Perfecta*. Después, estar informado de los *castings* es muy difícil si no tienes un representante, sobre todo en el caso de cine, televisión y teatro comercial, conseguir a alguien que te lleve es complicado, la mayoría de las veces buscan gente muy joven, muy guapa o con un excelente currículum, la mayoría de los actores no cumplimos ninguna de esas tres características, por lo que no es sencillo que alguien se interese por ti. En el caso de que la suerte se ponga de tu lado, es posible que te llamen muy de vez en cuando para realizar alguna prueba. Para terminar –podía extenderme mucho sobre este tema– quiero decir que hacer una buena prueba no es nada sencillo, muchas veces ni siquiera depende de tu talento, decidir el texto correcto, si la elección es libre, y un personaje que encaje con tu perfil o arriesgarte y hacer el que va en tu contra, acertar con el estilo interpretativo que el director busca, y sobre todo, que los nervios no te dominen. Generalmente las pruebas suelen ser duras porque son frías, el actor está nervioso y exigen la preparación de varios textos, habitualmente recurrimos a amigos para que nos ayuden a preparar el *casting*, aunque no siempre es posible. En caso de pasar la primera prueba, generalmente hay una segunda convocatoria y hasta una tercera, yo particularmente prefiero los talleres-*castings*, porque el director puede trabajar más tiempo con los actores, lo que permite que te relajes y no te la juegas a un único momento.

EL AUTOR.– ¿Ves? Por esto y por otras muchas cosas más es por lo que admiro a los actores y les tengo el máximo respeto, por todo lo que tienen que hacer, por todo lo que tienen que pasar para conseguir algo. Pero pasemos a otro tema, la gente como tú, a la que le apasiona el teatro, aunque esté en paro siempre quiere mejorar su formación y seguir recibiendo clases, eso cuesta dinero. ¿Utilizas el famoso calcetín del ahorro para mejorar tu formación?

La actriz.– Siempre que puedo realizo entrenamientos o talleres para continuar activa y no oxidarme, los actores somos como los deportistas, si no ejercitamos nuestro cuerpo, nuestras emociones y nuestra voz perdemos rendimiento. Cuando un curso me interesa intento sacar el dinero de donde sea para hacerlo.

El autor.– Para terminar, voy al principio, a tu principio ¿cómo nació tu amor al teatro?

La actriz.– Cuando estudiaba en el colegio, en sexto de EGB, dentro de la asignatura de Lengua, teníamos un libro de lecturas en el que aparecían fragmentos de los grandes textos de la literatura española, entre ellos *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, se trataba del monólogo de Segismundo y la respuesta de Rosaura, me quedé tan impresionada al leerlo que no podía dejar de pensar en la fuerza de esos dos personajes y las palabras que decían, las leía una y otra vez, no sé si en ese momento era consciente de que lo que leía era teatro, ni recuerdo si alguna vez había visto alguna representación pero jugaba a ser ellos y me apasionaba. *(Pausa)* Un año más tarde conocí la obra del dramaturgo asturiano Alejandro Casona y mi interés por el teatro –ya era más consciente de que me gustaba– fue creciendo, aunque no fue hasta pocos años después, ya terminando el Instituto, cuando realicé mi primer taller, allí conocí a personas que al igual que yo sentían la misma pasión y decidimos crear un grupo llamado Polimnia Teatro. Desde un principio supe que esa era mi vocación, así que sin dudarlo comencé mis estudios de interpretación textual en el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principado de Asturias (ITAE). Con mis compañeros de promoción creé un grupo llamado Adefesio, realizábamos todo tipo de animaciones para sacarnos un dinerillo y además nos divertíamos, compaginaba mis estudios con los ensayos y funciones de Polimnia, llegamos a montar tres espectáculos con los que obtuvimos varios premios y reconocimiento con otras compañías profesionales como Nun Tris, Teatro Doble y Quiquilimón.

El autor.– Tenías muchas inquietudes, muchas ganas de hacer cosas nuevas, de fomentar tu vocación, ¿no?

La actriz.– Sí, fue una época de mi vida en la que vivía en exclusividad para las artes escénicas, todos los días entrenaba, ensayaba, aprendía y veía muchísimo teatro, al finalizar la escuela, tenía necesidad de seguir aprendiendo, necesidad que espero que nunca desaparezca, así que decidí hacer las maletas e irme a vivir a Madrid para continuar mis estudios.

El autor.– Decisión difícil, abandonar tu tierra para venir a Madrid. ¿Qué pasó cuando llegaste?

La actriz.– Al poco de llegar sentí que comenzaron a cerrarse mis vínculos profesionales en Asturias, no me gustó nada que eso sucediera, pero vine a luchar por algo y no quería abandonar, de ninguna manera. Para cubrir las mínimas necesidades necesitaba tener unos ingresos fijos para sobrevivir –que no para vivir– y me puse a buscar trabajo, el que fuera, trabajé repartiendo periódicos, como animadora, teleoperadora, vendedora, encuestadora, azafata, dependienta... hasta llegué a compaginar varios trabajos a la vez. Ah, también trabajé como camarera, el segundo oficio de la mayoría de los actores.

El autor.– ¿No te entraron ganas de volver a tu tierra? ¿No pensaste que la decisión que tomaste pudiera ser equivocada?

La actriz.– No, esa decisión ya la había tomado antes de terminar la escuela de interpretación, la tenía muy clara, a pesar de que en Asturias tenía trabajo como actriz necesitaba expandirme, las grandes ciudades como Madrid te ofrecen la posibilidad de formarte con profesionales de trayectoria internacional, una vida cultural más activa y además es uno de los ejes donde confluyen artistas de diversas nacionalidades.

El autor.– ¿Llegaste a Madrid, como suele decirse, con una mano delante y otra detrás, o sea sin ninguna perspectiva clara… o tus perspectivas eran buenas?

La actriz.– Vine, como también se suele decir, con lo puesto, mi perspectiva era optimista pero reconozco que fui un poco ingenua,

pensaba que me iba a resultar igual de natural trabajar en Madrid como lo había sido en Asturias, digo natural porque fue algo que llegó sin necesidad de *castings*, pero la realidad es distinta, llegas, nadie te conoce y hay muchas actrices en tu misma situación, demasiadas, la gran mayoría tiene una amplia formación y son muy buenas, pero desgraciadamente casi todas trabajan como camareras, dependientas o en cualquier otro empleo nada relacionado con las artes escénicas, hay muy pocas oportunidades para actrices desconocidas y es una lástima porque se desperdicia mucho talento.

El autor.– Sí, se desperdicia y se desperdiciará, he conocido gran cantidad de actores y actrices, muy buenos todos ellos, que al final han abandonado, después de luchar mucho por esta maravillosa, pero también difícil profesión, son unos pocos elegidos los que pueden vivir de ella, pero también he visto que de un día para otro, viviendo y viviendo bien de esta profesión, hoy día lo están pasando mal. Les deseo lo mejor a ellos y a los que tuvieron que abandonar.

La actriz.– No me extraña nada que haya compañeros y compañeras de profesión que abandonen, esto es muy difícil, pero yo voy a luchar, mucho, quiero vivir de mi vocación.

El autor.– ¿Cómo te va en cuanto al trabajo?

La actriz.– Estoy bastante paradilla, tengo un bolo dentro de un par de semanas y otro dentro en un par de meses, a ver si me sale algún proyecto, ¡ojalá!

El autor.– ¡Ojalá! Ésta es la vida de los actores y éste mi pequeño homenaje a ellos y a su profesión: dedicarles unas páginas en este libro y valorar todo lo que tienen que hacer para subsistir de su vocación. Todo se ha centralizado en una actriz como ejemplo de lo que es esa vida. ¿Quieres añadir algo más?

La actriz.– Esta profesión es hermosa y si te encuentras con personas que la disfrutan con generosidad tienes que sentirte muy afortunado, eso es lo que sentía cada día, antes de comenzar la función de *Doña Perfecta*, gratitud hacia mis compañeros por ser

precisamente eso, compañeros, hacia todo el equipo del teatro por cuidarnos y sobre todo al público, porque sin él no tendríamos razón de ser.

EL AUTOR.– Estas últimas palabras de la actriz vienen a destacar lo que yo quería acentuar en uno de los títulos de este acto: «Agradecimiento al público». No voy a extenderme sobre esto, solamente quería hacer referencia a ello y terminar con un «gracias, público», por estar ahí, durante siglos, por vuestra asistencia, que permite a la gran familia del teatro seguir estando viva.

Saludos y ovación generalizada y merecida para todos los que han intervenido en este libro. ¡Qué gran función habéis hecho!, con entrega, ganas, entusiasmo, ilusión... ¡qué más se puede pedir!

TELÓN

AUTORES EN EL CENTRO

Títulos publicados

1
Anomia
Eugenio Amaya

2
Proyecto Milgram
Lola Blasco

3
Doña Perfecta
Benito Pérez Galdós
Versión Ernesto Caballero

4
Atlas de geografía humana
Almudena Grandes
Adaptación Luis García-Araus

5
La comedia que nunca escribió Mihura
Carlos Contreras Elvira

6
Hilvanando cielos
Paco Zarzoso

7
Transición
Alfonso Plou y Julio Salvatierra

8
Kafka enamorado
Luis Araújo

9
La ceremonia de la confusión
María Velasco

10
Serena Apocalipsis
Verónica Fernández

11
Nada tras la puerta
Juan Cavestany, José Manuel Mora,
Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín,
Laila Ripoll

12
Amantes
Álvaro del Amo

13
Haz clic aquí
Jose Padilla

14
El viaje a ninguna parte
Fernando Fernán Gómez
Versión Ignacio del Moral

15
El arte de la entrevista
Juan Mayorga

16
Teatro
José Ricardo Morales

17
El triángulo azul
Laila Ripoll, Mariano Llorente

18
Los Mácbez
Juan Cavestany

19
Boomerang
Blanca Doménech

20
La calma mágica
Alfredo Sanzol

COLECCIÓN LABORATORIO

Títulos publicados

1
Teatro (1926-1946)
Cipriano de Rivas Cherif
Edición e introducción:
Begoña Riesgo

2
Artículos de teoría y crítica teatral
Cipriano de Rivas Cherif
Edición e introducción:
Juan Aguilera Sastre
Manuel Aznar Soler

3
Prevenidos
Conversaciones con los técnicos,
equipo artístico y de dirección
de una producción teatral
José María Labra

Servicio de distribución y venta:
Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
c/ Abdón Terradas, 7 28015 Madrid
Tel.: 91 543 93 66
info.publicaciones@mecd.es

Foto: Ros Ribas

Prevenidos,
de
José María Labra,
se acabó de imprimir
en los últimos días
de diciembre de 2014.

Colección Laboratorio

1 *Teatro (1926-1946)*
Cipriano de Rivas Cherif
Edición e introducción:
Begoña Riesgo

2 *Artículos de teoría y crítica teatral*
Cipriano de Rivas Cherif
Edición e introducción:
Juan Aguilera Sastre
Manuel Aznar Soler

3 *Prevenidos*
Conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral
José María Labra

CDN
TU TEATRO

Síguenos en

http://cdn.mcu.es
cdn@inaem.mecd.es

Colección Laboratorio

Centro Dramático Nacional
Dirección
Ernesto Caballero

Temporada 2014 / 2015

En este libro, José María Labra, con la colaboración de los muy diversos protagonistas de una producción teatral, presenta de modo ameno un amplio contenido. Su título, *PREVENIDOS*, es la palabra mágica, la contraseña de los distintos departamentos técnicos durante una función escénica. Labra ha convertido estas *Conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral* en una especie de libreto similar al de cualquier espectáculo de prosa o verso, con sus correspondientes actos o escenas, con su propio reparto, integrado por las personas en las que se ha apoyado para completar la información necesaria para completar el contenido de este libro.

En esta *obra teatral en siete actos* se hace un recorrido por todo ese proceso en el que lo técnico y lo creativo se entremezclan y se fusionan de un modo inseparable y mágico: aspectos fundamentales y cualidades de los técnicos de cada una de las secciones que forman parte de la plantilla de un teatro (regiduría, maquinaria, electricidad, utilería, sastrería, audiovisuales, peluquería, maquillaje, apuntador); producción y dirección técnica; el ayudante de dirección y los diseñadores artísticos; los ensayos y el montaje (trabajo previo a los ensayos, primeros ensayos, montaje, ensayos avanzados, ensayos finales); desarrollo de las representaciones (estreno, representación, representaciones en gira); teatro público/teatro privado; homenaje al actor y agradecimiento al público…

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA