BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE ARTES

Tesis

La idea de dirección como fundamento de la dramaturgia del actor y la determinación de tareas escénicas

QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO
PRESENTA

Grecia Pérez Lara

ASESORA DE TESIS
Dra. Isabel Cristina Flores Hernández

Heroica Puebla de Zaragoza, 2022.

A mi familia, que me tuvo la paciencia y me brindó su apoyo desde el inicio hasta el final.
A la maestra que me tuvo fe y me alentó a hacer lo que yo no me creía capaz de hacer, la Dra. Isabel Cristina Flores Hernández.
Gracias.

RESUMEN

En esta investigación se exploran conceptos importantes de la Dirección Escénica en el contexto de los procesos de formación de directores de escena. La indagación se sustenta en mí experiencia como estudiante haciendo acopio de lo recibido y practicado durante el proceso de formación durante el ciclo 2015 - 2020 en la Facultad de Artes, programa de Licenciatura en Arte Dramático; terminal dirección, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Se han detectado omisiones en el manejo del cumplimiento de la tarea del director; su visión en el trabajo de puesta en escena; así como en las herramientas y conocimientos de un director de escena en formación profesional. En nuestra consideración, el problema planteado da como resultado trabajos difíciles de evaluar a la luz de los parámetros de la dirección escénica moderna y posmoderna, sobre todo referente a: la idea de dirección; el trabajo con los actores en cuanto a líneas de acción psíco-física, el lenguaje de imágenes; textos explicativos y planos que inhibe la individualidad creadora y la conexión de todas las partes en una totalidad. El director de escena es uno de los miembros, sino es que el único dentro de un proyecto teatral capaz de lograr un ensamble integrado, coherente de todos los elementos que se involucran en el proceso de creación de una puesta en escena.

Para poder formarnos en la dirección escénica, debemos entender que existen estudios que nos han precedido, que sugieren una línea de cualidades específicas para instruirse, conocer y dominar que se constituyen en herramientas para poner en práctica en el trabajo creador y desempeñarte profesionalmente.

Sobre estas cualidades expondré y explicaré en el primer capítulo de este trabajo, por considerarlas de suma importancia para el desarrollo profesional. En el segundo capítulo se profundiza sobre la conceptualización de las herramientas y elementos que serán necesarios para desarrollar nuestro trabajo. Todo lo mencionado se explica con el propósito de delinear el rol del director de escena para el mejor desempeño en el trabajo creador. El tercer capítulo

aborda el concepto “idea de dirección” además de la aplicación del mismo puesto en práctica en una obra, se explica cómo se determinan las tareas individuales del director así como las que este determina para los actores; se habla también de la creación del actor teniendo como respaldo una idea bien definida de la obra.

Palabras clave: elementos, herramientas, cualidades, director de escena, idea de dirección.

Índice

RESUMEN **3**

Introducción **7**

1.1 Planteamiento del problema 10

1.2 Objetivo general 13

1.3 Objetivos específicos 13

1.4 Preguntas de investigación 13

1.5 Metodología 14

1.6 Estado del arte 14

1.6.1 Primer apartado: referencias latinoamericanas 15

1.6.2 Segundo apartado: referencias de súper-tarea 17

1.6.3 Tercer apartado: elementos, herramientas y cualidades del director de escena. 19

Capítulo I **24**

El director de escena y sus cualidades **24**

1. Inteligente, lector (a), estudioso (a) e investigador (a) 28

2. Atención, escucha, asertividad 30

3. Actor/espejo 32

4. Observador/ espectador 35

5. Organizador, líder 39

6. Análisis, investigador. 42

7. Seductor 44

Capítulo II **46**

Elementos y herramientas del director **46**

1.Actores 48

1.1 Trabajo con los actores 50

2.Pedagogía 51

3. Iluminación 53

4. Escenografía 56

5. Sonorización, musicalización 58

6. Vestuario 60

7. Maquillaje 62

8. Texto dramático 63

Capítulo III **66**

Papel del director dentro de la Facultad de Artes, programa de Licenciatura en Arte Dramático. **66**

1.1 Director de actores 67

1.2 Director de teatro 69

1.3 Director de escena 69
2.Idea de dirección: punto de partida del trabajo de directores y actores **70**
2.1 Idea de dirección 70
2.2 Determinación de tareas escénicas del director de escena 73
2.3 Proceso de integración de la idea de dirección a una obra 74
2.4 Determinación de tareas escénicas de los actores. 77
2.5 Tareas escénicas en un montaje 79
3. Dramaturgia del actor **84**
CONCLUSIONES **87**
REFERENCIAS

Introducción

A lo largo de la historia del hecho teatral en sus diferentes expresiones, siempre existieron personas encargadas de diferentes funciones en el proceso de montaje de una obra teatral. Personas que se encargaban de que las obras tuvieran una buena resolución escénica (de acuerdo a las exigencias que imperaban en cada una de las épocas de la creación teatral), resolviendo cuestiones de pago a los actores, producción, hasta cuestiones técnicas. Pero debió llegar el momento en el que un líder tomara las riendas del trabajo y buscara integrar todos y cada uno de los elementos que una obra teatral demanda, considerando también todos los cambios y la evolución de las exigencias por parte del público y del mismo arte teatral.

Nos dirigimos al siglo XIX, "(...) cuando la función del director llega a considerarse como una disciplina y arte en sí mismo" (Gil, 2011, pág. 12), (entre tantos estudios y autores es difícil determinar una fecha o un año exacto para el surgimiento del concepto moderno de director de escena). Dicho logro (o avance) no se le puede atribuir a una sola persona pero entre las personalidades más notorias y reconocidas se encuentra el Duque George II de Sajonia-Meiningen[1], quien estuvo a cargo de la compañía de los Meininger alrededor de 48 años, "desde la toma de posesión del Duque (...) en 1866 hasta prácticamente su muerte en 1914" (Iglesias, 2004, pág. 4).

Las razones que detonan el surgimiento de la figura y el trabajo del director de escena tal y como ahora lo conocemos no son claras, pero existen diferentes teorías que parten del conocimiento de las características del teatro de la época. Jimmy Daccarett (Daccarett, 2010) menciona que algunos autores atribuyen este hecho a la baja calidad de los espectáculos que eran invadidos por los conocidos actores "divos" quienes solamente procuraban su trabajo individual y su "estrellato" mientras dejaban de lado el trabajo colectivo y el fin principal de las obras.

Los actores determinaban qué papel actuar así como el vestuario que usarían (sin considerar la época, el lugar geográfico, la estética, etc., que la obra exigía). Se colocaban en la escena con el objeto de ser el centro de atención y lucir su persona ante el público, su actuación se resume a una recitación del texto carente de intención y profundidad; la escenografía, utilería y atmósfera quedaban en segundo plano sin presentar las características que demandaba el texto

[1] **Meiningen**, city, Thuringia *Land* (state), central Germany. It lies along the Werra River, between the Thuringian Forest (Thüringer Wald) and the Rhön Mountains. First mentioned in 982 and chartered in 1344, it belonged to the bishops of Würzburg (after 1008) and the counts of Henneberg (after 1542) before it passed to Saxony in 1583. It was the capital of the duchy of Saxe-Meiningen from 1680 to 1919.

dramático. El resultado eran obras desprovistas de cohesión entre los elementos que las conformaban.

La compañía teatral de los Meininger "consiguió veracidad histórica en la representación porque unificó dentro de una misma forma estilística la escenografía, el vestuario, la utilería, etc…" (Gil, 2011, pág. 50).

¿Cuáles son los nuevos aspectos que el Duque George consideró e incluyó en su proceso para la creación de sus puestas en escena?, a continuación listamos los aportes que consideramos más importantes para los nuevos directores y para nuestra propia investigación:

- Ser director de escena se convierte en una profesión, en una disciplina. El director se vuelve el encargado, el que ordena la obra, la unifica y la guía hacia un mismo objetivo.

- Como menciona Pablo Iglesias (Iglesias, 2004) y Jimmy Daccarett (Daccarett, 2010), el duque George siempre buscaba formas diferentes de disponer los elementos que componían la escena, prestaba mucha atención a romper con la monotonía del escenario y dar dinamismo a la escena para captar la atención del espectador. "El control de la atención del espectador era una de las grandes preocupaciones de George II" (Iglesias, 2004, pág. 13).

- Comenzó a implementar en mayor medida la iluminación, la música y los efectos de sonido con el fin de crear atmósferas concretas para cada una de las obras que montaba. "[Estos elementos] ayudan a dirigir la atención del espectador y a aumentar la sensación de realidad" (Daccarett, 2010, pág. 14).
- (…) la puesta en escena debe articularse en unión a todos y cada uno de los elementos escénicos que intervienen en ella, incluidos el trabajo que desarrolla el actor, tanto en forma como en contenido,

El director moderno comienza a preguntarse qué es lo que quiere de la obra de una forma más profunda y compleja, inicia la búsqueda de un motivo y cuando lo encuentra convierte su idea en una meta y busca la forma de llegar a ella.

Pensamos que estos puntos resaltan ya que reflejan la necesidad de guiar las obras hacia un mismo objetivo, podemos apreciar esto en la necesidad de seguir las obras al pie de la letra del

autor y buscar la mejor traducción para que su "mensaje e intención" no se vieran perdidos, así como la creación de una atmósfera que vaya no con cualquier obra sino con la obra que se está trabajando en esos momentos.

El quehacer del director escénico evoluciona al paso de los años, se vuelve más complejo y se descubre que es un trabajo más profundo de lo que se considera. Ahora es una profesión formal y no un pasatiempo.
Considerando lo anteriormente mencionado y tomando en cuenta la complejidad del trabajo del director de escena: en esta tesis hablaremos sobre las herramientas, los elementos y las cualidades que han sido sumadas al trabajo profesional del actor; aspectos que son necesarios para que el director de escena pueda lograr la realización de obras sin falta de profundidad y coherencia.

Y precisamente la poca atención a estas cuestiones es una problemática presente en Licenciatura en Arte Dramático de la BUAP, este inconveniente ha sido detectado de manera general en los proyectos finales de las materias de dirección, impera el descuido de la súper-tarea del director y de conceptos esenciales para los directores.

Las puestas en escena son solucionadas con elementos que se encuentran en la facultad, sin ser necesariamente los más adecuados para el desarrollo de las obras, la responsabilidad de supervisar y sobre todo definir a la par todos los elementos que se emplearán en las puestas en escena no se hace presente en el producto final, el producto que se muestra al público.

Ejemplificamos la problemática con la exposición de la obra *Al pie de la letra* de Oscar Liera, dirigida por Cristian León. Esta obra cuenta la historia de tres jóvenes (dos hombres y una mujer) que tienen una vida sexual entrelazada, ya que practican un trío constantemente. El conflicto comienza cuando la chica del grupo resulta embarazada; la respuesta de los chicos es negativa y se empeñan en convencer a la joven de que no es buena idea tener al bebé. El afán de los jóvenes de convencer a la chica escala al punto en que ellos mismos terminan practicando el aborto en contra de la voluntad de la mujer, desatando una serie de sucesos que culminan en tragedia.

La propuesta estética del director era un espacio de intimidad cargado de energía negativa, esta idea fue bien lograda en la escenografía, la cual constaba de un sillón y un par de cómodas que

te invitaban a imaginar que se trataba de un departamento de soltero (espacio que se relaciona con juventud y libertad). Las inconsistencias se presentaron en la iluminación y la actuación de los tres miembros del equipo; la iluminación era de un tono ámbar, un tono cálido que no ayudaba a la creación de una atmosfera lúgubre, de angustia o desasosiego. En el caso de los actores, no había (en la ficción) una relación de profunda intimidad y complicidad entre ellos; además el propósito individual de los personajes no era claro.

¿Cuál es el tema que el director quería tomar como punto clave para su montaje?, ¿el aborto, el machismo, la traición? Para poder llevar a cabo una propuesta consistente, el mismo director debe estar claro en qué es lo que quiere decir para que pueda expresar eso utilizando todas las herramientas que tiene a su disposición.

A lo largo de la tesis se responderán preguntas que brindarán la información necesaria e igualmente la intervención de dichos conceptos en nuestro trabajo cómo directores de escena.
El tema de la misma surge por la necesidad que existe de complementar el trabajo de los jóvenes directores en formación, proporcionarles una herramienta que les ayude a complementar sus puestas en escena.
También expondremos la aplicación de la herramienta propuesta para que puedan entender la aplicación desde la práctica y comprender la teoría de esta; se utilizarán ejemplos con puestas en escena que nosotros mismos montamos.

En el primer capítulo hablamos de las cualidades del director de escena, enlistamos todas las cualidades que se propone deben estar presentes en el trabajo y la persona del director. El segundo capítulo es enfocado en los elementos y herramientas que utiliza el director de escena para la creación de sus obras y, finalmente en el tercer capítulo se menciona qué es la “idea de dirección”, herramienta propuesta para la unificación de los elementos y herramientas utilizados en la obra bajo una misma idea estética, la aplicación de esta en el trabajo escénico y además se expone la dramaturgia del actor fundamentada con la idea de dirección, tema que también concierne al director de escena.

1.1 Planteamiento del problema

En la Licenciatura de Arte Dramático se presenta una situación derivada de la división de posturas de los miembros de la academia de dirección (de la misma facultad) en cuanto a

asignar a un solo maestro que dé seguimiento a la base programática para completar nuestro proceso de enseñanza durante los dos años y medio en los que cursamos nuestra terminal (en dirección).

La metodología e información que nos proporcionan los maestros no es clara y algunas veces llega a estar incompleta porque los procesos son interrumpidos cada cambio de semestre (en la mayoría de los casos), lo que incluyen dichos métodos e información son los conceptos fundamentales (que resultan ser las herramientas) para un director de escena, la falta de conocimiento de estos conceptos deriva en trabajos de dirección carentes de sentido, faltantes de argumentos claros y sin unificación entre todos los elementos que componen la puesta en escena (escenografía , iluminación, etc.).

Las consecuencias se reflejan cuando se empieza a hablar de los conceptos que hacen referencia a la unificación de los eslabones de nuestras obras, la sintonía de grupo no es posible y en ocasiones los alumnos se reusan a aceptar conceptos como la idea de dirección. Posiblemente se nos ha exortado a hacer enfasís en la forma (enfocada a su vez en la actuación, que resulta ser una actuación repetitiva desprovista de intención) sobre el contenido; estamos descuidando el plantear un objeto especifico que implique profundidad de pensamiento e intención.

Para comprobar esto tenemos como ejemplo el montaje a cargo de Dulce Rueda, una adaptación de El anillo de Elena Garro. La directora proponía hacer una representación que involucrara la corporalidad del personaje, esto se trabajó utilizando diferentes ejercicios escénicos, así como actemas. La obra estuvo completamente enfocada a la corporalidad, sin dar valor suficiente a un mensaje o propósito del texto. Esto trajo como consecuencia actuaciones superficiales. La escenografía tenía como propósito recrear un ambiente rural lo cuál se logró pero no trascendió a más, no cumplía ningun otro propósito en la historia.

En conclusión, es de suma importancia que se comparta una herramienta que ayude a potenciar los proyectos de los estudiantes.

Una de las principales necesidades de un alumno de dirección escénica es saber cómo es que debe componer su obra de principio a fin, cuáles son los criterios que deben tomar en cuenta para poder crear un trabajo con lógica y argumento sólido.

Existen un sinfín de metodologías, un gran número de teorías que exponen cómo es que se puede realizar este proceso de creación.

Todos tenemos diferentes necesidades y diferentes formas de trabajar, lo que hacen los grandes directores de teatro, la creación de sus propias metodologías siempre son en pro de las necesidades que ellos tienen, de las necesidades de sus actores y de su público, pero hay un fin en común de los directores: la creación de una obra completa que una todos los elementos que quieren escena.

Cada detalle, cada elemento, la forma de colocarlo en la escena, todo está guiado por un mismo objetivo y una misma estética. Tenemos como ejemplo a Robert Wilson, director escénico estadounidense, que, tiene una peculiar manera de utilizar la luz como un personaje más en la escena, esto con el propósito de que el público vuelva a poner atención a los pequeños detalles que construyen un mundo y, complementa esto con vestuarios y escenografías minimalistas y surrealistas que puestos todos juntos transmiten un mismo mensaje y crean una estética propia del director.

O también está Meyerhold, que, a través del movimiento no natural y anti cotidiano del cuerpo encontró la forma de generar sentimientos y emociones para un personaje y poniendo esto con escenografías constructivistas que rompieran además con la cotidianidad del teatro.

Estamos hablando de estéticas consolidadas y lo más notable de esto es cómo el director logra crear su propia estética y un todo, que no excluye ningún componente de su obra, y cómo nosotros podemos crear un todo con cada obra que montamos de acuerdo a las necesidades que tenemos. Pero un director que está comenzando con su formación necesita de un guíaa que le ayude a comprender cómo es que funcionan todos estos métodos.

La tarea de un director es llevar a la escena una obra de teatro, una obra que esté construida de pies a cabeza a partir de una misma idea estética (su propia estética) valiendose de herramientas y de las cualidades propias de un director de escena (algunas desconocidas por los alumnos) en pro de la súper-tarea y el objetivo que determine el director para cada obra (¿qué, por qué, cómo y para quién?).

Los directores no encuentran la forma de conjuntar los elementos que usarán para materializar sus ideas, de aquí surge la necesidad de plantear la siguiente propuesta:

Que los directores creen una síntesis metafórica de su propuesta estética (idea de dirección) que se convertirá en la supertarea de los mismos, ya que al aclarar su idea de dirección lograrán unificar todos los elementos y cumplirán con el mismo objetivo y la misma idea.

La idea de dirección es una herramienta propuesta para determinar la idea general de la obra, en otras palabras, lo que como director quieres decir; evitando que tu propuesta se sature de ideas y no tenga un propósito específico que alcanzar.

1.2 Objetivo general

- Exponer la composición de una síntesis metafórica (idea de dirección) que se convertirá en la supertarea del director para que este logre unificar todos los elementos de su puesta en escena.

1.3 Objetivos específicos

- Identificar las herramientas y cualidades de un director de escena.
- Identificar la idea de dirección como una herramienta.
- Explicar qué es la súper-tarea y su relación con la idea de dirección.
- Exponer las características de la idea de dirección así como su aplicaciónn.

1.4 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son las cualidades y herramientas que debería tener un director escénico?
- ¿Cuál es la súper-tarea del director?
- ¿Cómo se relacionan la súper-tarea y la idea de dirección?
- ¿Los alumnos de la Facultad de Arte Dramático conocen las herramientas y cualidades que debe tener un director de escena?
- ¿Qué es la dramaturgia del actor?
- ¿Cómo interviene la idea de dirección en la dramaturgia del actor?

1.5 Metodología

Por la naturaleza de esta problemática de investigación lo que se busca es solucionar un aspecto cualitativo dentro de la comunidad de estudiantes.

El proceso de investigación comienza por el método de observación cualitativa, tanto con los trabajos de los estudiantes de la terminal en dirección así como la observación de los propios; la observación permite la identificación de la problemática más importante. Se identifica el patrón de falla en un gran número de productos finales presentados en la Facultad de Arte Dramático.

Se identifica que el caso es la necesidad de una herramienta que otorgue la facilidad para poner en práctica uniforme todas las herramientas con las que cuenta el director de escena.

Se compila información que sustente la necesidad, la posibilidad (para crear una herramienta exclusiva del director) y la efectividad (de dicha herramienta) de la propuesta que se está haciendo.

Habiendo estudiado lo anterior, se hace una propuesta formal de la idea de dirección y se expone cómo es que el director deberá aplicarla en sus montajes escénicos.

1.6 Estado del arte

La selección de textos que a continuación se presentan nos hablan de la supertarea, desde su origen con Stanislavski quién planteó este concepto para el trabajo del actor, así como María Knébel que tradujo el mismo al trabajo del director; además de tesis y artículos que demuestran la aplicación del mismo concepto (como herramienta), también encontraremos textos que explican todo lo que conlleva el trabajo de un director de escena, tanto la labor que desempeña

como los medios con los que cuenta para la realización de su trabajo o sea las herramientas del director de escena.

Nos topamos con el problema de que en México, no existen suficientes investigaciones (ensayos, artículos o libros) acerca del tema "idea de dirección y/o la supertarea del director de escena".

1.6.1 Primer apartado: referencias latinoamericanas

En este apartado se encuentran artículos, entrevistas y tesis latinoamericanas que hablan del principio de trabajo del Duque de Sax Meininger así como de las herramientas y cualidades del director de teatro expuestas por diferentes directores.

Arrojo, Víctor (2014) *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena.* Recuperado de:

https://www.academia.edu/36778171/El_director_teatral_es_o_se_hace_procedimientos_para_la_puesta_en_escena

Este texto, según el autor, responde la pregunta, y cito, ¿cuáles son las tareas o funciones en el proceso de creación de una puesta en escena que no puede hacer otra persona del elenco que no sea el director? Por ende agregamos que responde también a ¿quién es y cuál es la tarea de un director de escena? Desde el origen del concepto hasta como lo conocemos hoy en día. Reúne diferentes aspectos que un individuo debe cumplir para ser denominado director y el trabajo que debe desempeñar paso por paso usando las herramientas de la dirección. Lo que queremos rescatar es el origen del director de escena para comprender la complejidad del oficio así como su importancia en la puesta en escena.

Tarriba, M. (2004). *Encuentro con el espíritu trágico.*

Recuperado de: www.revistadelauniversidad.unam.mx/0904/pdfs/91-96.pdf

Esta es una entrevista realizada a Ludwik Margules, reconocido director en México. La razón por la que se incluye está referencia es porque en esta entrevista Margules explica cuál es la tarea, el trabajo del director de escena (que, a pesar de que es una concepción del director de hace años atrás no cambia mucho a lo que hoy definimos como director de escena), además reafirma la necesidad de una conjunción entre todos los elementos que componen un ejercicio teatral.

Iglesias, Pablo (2004) *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger,* ADE-Teatro. No. 100. Págs. 177-184 Recuperado de: www.pabloiglesiassimon.com/textos/Dirección%20Escenica%20y%20principios%20esteticos%20en%20la%20compania%20de%20los%20Meininger.pdf

En este artículo se expresa de forma general el proceso de creación en la compañía de los Meininger dirigida por el Duque Jorge II, considerado como el primer director de escena (en el significado contemporáneo de la palabra). Se explica punto por punto la metodología aplicada en las obras de los Meininger y cómo se empezaron a aplicar las herramientas (elementos de producción: escenografía, luces, etc. conforman la puesta en escena con un objetivo más significativo, algo que va más allá de complementar fríamente la escena, ¿por qué y para qué se disponen en la escena?, todo busca tener un significado y un impacto para con el espectador.

Cruz, J.B. *Apuntes de teatro* Recuperado de:

https://es.slideshare.net/mobile/KayoSoy/ludwick-margules

Estas son una serie de diapositivas que nos muestras diferentes tareas que Margules asignó durante un taller de dirección que él mismo impartió; para cumplir estas tareas es necesario que

el director emplee herramientas y cualidades de las cuales se hace mención a lo largo de este trabajo y que nosotros utilizaremos para el capítulo que destinaremos a las herramientas y cualidades de un director de escena.

1.6.2 Segundo apartado: referencias de súper-tarea

Podemos encontrar diferentes libros publicados por directores europeos y latinoamericanos que hablan sobre el concepto “súper-tarea" también conocido como: súper-objetivo.

-Galiano, Mateo (2011) *Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura* (tesis doctoral) Universidad de Sevilla, Sevilla, España. Recuperado de: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55440/TESIS%20Mateo%20Galiano%20Gil.pdf;jsessionid=CF63A98827A605233A265754AA6428D?sequence=1

Por su naturaleza esta tesis es dirigida hacia la dirección de actores y propone un sistema de actuación basado en la partitura. Nos concentraremos en el apartado 3.3.3.2 ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA PARTITURA EN EL SISTEMA DE K. STANISLAVSKI: EL SUPEROBJETIVO, LA LÍNEA DE ACCIÓN CENTRAL, LA LÍNEA CONTINUA, LA PERSPECTIVA, EL SUBTEXTO Y EL TIEMPO-RITMO, de estos elementos tomaremos solamente el de “súper-objetivo" que, aunque se enfoca al trabajo del actor, el autor logra describir de la mejor forma el significado de este concepto. El súper-objetivo no es exclusivo del trabajo de una sola persona, existe el súper-objetivo del actor, del autor y del director. Esta palabra refiere al fin de todo (¿por qué surge?, ¿cuál es el objetivo?). En conclusión, las palabras del autor pueden ser utilizadas en nuestra investigación que propone la idea de dirección a partir del concepto súper-objetivo.

-Assad, José (2009) *Manual de principios de dirección escénica del análisis a la interpretación.* Recuperado de: https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/publicaciones/MANUAL%20DE%20PRINCIPIOS%20DE%20DIRECCION%20ESCENICA.pdf

El primer principio es el origen del director de escena tal como lo conocemos, hace una breve referencia al Duque de Saxe-Meinegen. Se exponen las herramientas y cualidades de un director, también se describe cuál es el rol exacto que desempeña. En su tema "Personajes del director" se cita a Vladimir Danchenko, en específico las tres caras del director: director intérprete, director espejo y director organizador; en nuestra investigación también haremos referencia a estos tres aspectos para explicar cómo es que el director logrará desempeñar estos tres papeles en pro de llevar la palabra (idea de dirección) a lo tangible y a la acción.

-Stanislavski, K. (2007) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Recuperado de: https://www.academia.edu/9189069/El_trabajo_del_actor_sobre_s%C3%AD_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_vivencia._Material_para_fins_didacticos._Disciplina_Teorias_e_Practicas_da_Performance._UFG

Para poder hablar de la supertarea del director es necesario regresar al punto de partida del concepto, en este libro Stanislavski plasma el origen del entendimiento y la práctica de todos los conceptos que ahora forman parte de su sistema de actuación incluyendo el de **súper-tarea**. Cabe mencionar que en un principio el sistema era dirigido sólo a actores, por ende, solo se tomará el concepto para hacer notar la evolución o las modificaciones que tiene ya sea para el trabajo del actor o para el trabajo del director.

-María Knébel. (2005). El último Stanislavsky: Análisis activo de la obra y el papel. España: Fundamentos

En este libro María Knébel explica de forma directa y sintetizada todos los conceptos pertenecientes al sistema Stanislavski teniendo como objetivo el trabajo del actor, a pesar de que nuestro objeto de estudio se enfoca en el trabajo de dirección, nuevamente nos concentramos en el subtítulo que nos habla de la supertarea. Creemos necesario tomar todo el material posible que haga referencia a la supertarea a pesar de que esta haya sido planteada en un inicio solo para actores ya que es necesario explicar qué es lo que engloba este con esto de manera profunda.

-María Knébel. (1991). Poética de la pedagogía teatral. Moscú: Siglo veintiuno Editores.

En este libro María Knébel relata su proceso de pedagogía de dirección escénica, a lo largo de este texto se hace mención de diferentes herramientas que un director necesita para realizar su trabajo de la mejor manera y esto nos concierne porque hablaremos de dichas herramientas. María Knébel es una pieza clave para explicar la idea de dirección a partir de la supertarea (concepto que retoma de Stanislavski y lo re direcciona al trabajo del director), explica por qué es importante que se determine la supertarea y las consecuencias negativas que pueden surgir si el director no guía su trabajo a un mismo objetivo.

1.6.3 Tercer apartado: elementos, herramientas y cualidades del director de escena.

Aquí se pueden identificar autores globales.

-Romero, R. Zapata, S. Bazaes, R. (2013) *El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Esta obra expone información sobre la creación de la escenografía, aborda el tema desde la creación técnico-espacial cumpliendo con un objetivo que es la relación de escenografía-obra-público.

-Cardenas, Vannia. (2012-2013) *Manual de iluminación.* Programa al estímulo de la creación y el desarrollo artístico de Baja California. Recuperado de: https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/manual_de_iluminacio%CC%81n_-_vannia_cardenas.pdf

La autora nos guía por un mundo de creación con la iluminación, más allá de solo alumbrar para que se pueda ver lo que sucede en la escena explica cómo se pueden crear atmósferas solamente con una bien pensada iluminación. Nos ayuda a expresar cómo es que la iluminación se puede tomar como un personaje más en la obra, un personaje que debe ser explorado para encontrar sus diferentes matices a lo largo de la obra.

-Dallal, Alberto. (2012) *Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana.* Añales del Instituto de investigaciones estéticas, vol. XIII, N°46, p.p. 55-76. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v32n96/v32n96a3.pdf

Las palabras de Dallal nos enseñan que la escenografía debe ser un complemento para el desarrollo de los personajes de las obras, debe ayudarles a reforzar la acción y es un gran referente para reiterar a los lectores que la escenografía no debe interferir de ninguna manera con la acción de los actores.

-Bujvald, Naftole. (2011) Teatro. Editorial Escenología.

Esta gran obra de Bujvald nos arroja información sobre los elementos más importantes en la creación escénica que nos corresponde investigar, estos son: el director y los actores. Manifiesta las diferentes maneras que cada grupo tiene para trabajar, los pros y los contras de las mismas tanto como sus responsabilidades en el quehacer creativo. Habla sobre las herramientas de las que no puede prescindir el director de escena y complementa los argumentos sobre la importancia y el significado que hay que darle a las mismas.

-Flores, Isabel Cristina. (2011) *María Knebel: Pedagogía y fundamentos de la dirección escénica.* Revista Colombiana de las Artes Escénicas, vol. V, p.p. 48-57. Recuperado de: http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artesescenicas5_5.pdf

Este artículo apoya la postura que tenemos de actores más preparados que puedan trabajar con todo tipo de director, actores que comprendan rápidamente las tareas asignadas y que sean propositivos y creativos.

-Daccarett, Jimmy. (2010) *Apuntes de dirección teatral.* Universidad del Desarrollo.

Daccarett de igual forma toca el punto del trabajo con los diferentes tipos de actores que puede haber, advierte sobre las consideraciones que hay que tener a la hora de crear un equipo de trabajo y esto es un punto importante para nosotros porque, a lo largo de la investigación queremos advertir a los jóvenes directores que es un punto crucial a la hora de trabajar identificar a los actores que tienen el método o la formación adecuada para el trabajo que queremos realizar.

-Francisco Javier. (2002) *La práctica teatral.* Arte y Diseño, N° 2, p.p. 21-13. Recuperado de: Microsoft Word - javierHUELLAS2.rtf (uncu.edu.ar)

A la hora de entablar la relación entre el trabajo del director y el actor este es el texto adecuado. Fortalece la hipótesis de que el actor es el medio de comunicación del director. A Su vez explica cómo es que es responsabilidad del actor incluir en su juego creativo todos los elementos que encuentra en la escena, ya sean tangibles o intangibles.

-Dorrego, Luis. (1996) *Dirección escénica.* Editorial La Avispa. Recuperado de: (87) (DOC) Manual de dirección escénica | Luis Dorrego - Academia.edu

-Candfield, Curtis. (2004) *El arte de la dirección escénica.* Asociación de directores de escena en España. Recuperado de: Canfield, Curtis - El Arte De La Direction Escénica.pdf [yl4zn6v8nrqr] (doku.pub)

Para nuestra investigación también se incluyeron las respuestas de entrevistas hechas a los alumnos que cursan los primeros semestres de la terminal en dirección, se preguntó si los alumnos conocían las herramientas de un director así como por otros conceptos básicos de dirección.

Capítulo I

El director de escena y sus cualidades

Tomando en cuenta las importantes aportaciones del Duque George Meiningen al concepto, trabajo y figura del director de escena moderno hablemos de quién es el director de escena en el teatro contemporáneo, principiemos respondiendo la pregunta: ¿quién es el director y qué características tiene o debe tener el individuo para ser considerado un director de escena?

¿Quién es el director de escena?, ¿cuál es su verdadero rostro?, ¿cuál es su verdadero trabajo? Seguramente todos nos hemos preguntado esto alguna vez, puede ser que no estemos seguros de cuál es nuestro deber en la escena, puede ser que en cada ocasión que nos enfrentamos a la dirección, olvidemos cuál es el propósito de nuestra presencia, cuál es el propósito de nuestro trabajo. Recordemos quién es el director y cuál es su obligación para con el teatro.

DEFINICIÓN DE "DIRECTOR", "DIRECTOR DE ESCENA" Y "DIRIGIR"

Definición de la RAE[2]
director, ra.
Del lat. *director,* -sis

1. adj. Que dirige.
2. m y f. Persona que dirige algo en razón de profesión o de su cargo.

director, ra de escena

1. m y f. Persona que se ocupa de la dirección de todo lo relativo a la representación de una obra teatral, como la interpretación, la ambientación, etc.

Definición de diccionario convencional
director, a.

1. adj t s Persona que dirige.

Definición del diccionario de Patrice Pavis
director.

1. Director se denomina actualmente al responsable de la puesta en escena.

[2] https://www.rae.es/drae2001/director

Puede resultar atemorizante entender la posición que tenemos en una obra de teatro, los directores de escena somos los responsables de absolutamente todo lo que en escena acontece. Somos quienes mayor carga llevan, somos los que reciben las culpas y los halagos, somos los que por voluntad propia adquirimos la responsabilidad más grande en el arte teatral.

Definición de la RAE [3]
dirigir.

4. Encaminar la operación y las intenciones a un determinado fin.
7. Orientar, guiar, aconsejar a quien realiza un trabajo.

Definición de diccionario convencional
dirigir v

1. Hacer que una persona o cosa se encamine a un lugar o fin determinados
2. Orientarse, encaminarse.

No olvidemos cuál es nuestra tarea principal: dirigir. El director no manda ni ordena, el director guía, orienta, encamina, invita; recordemos siempre que este es nuestro trabajo. Sabiendo quienes somos y para qué estamos, continuemos con el tema.

Como bien lo dice la "RAE" el director de escena es el encargado de todo lo relativo a una obra teatral, desde la elección de los actores y trabajo de mesa, hasta la ambientación de la puesta en escena.

El director de escena es una de las figuras más importantes del fenómeno teatral, es el responsable de ensamblar todos los componentes para que se lleve a cabo el acto teatral, por ello además de apoyarse en las cualidades que debe poseer también recurre al uso de todas las herramientas de las que dispone, estas le sirven para crear el mundo ficticio que desea, pero al mismo tiempo debe dirigir todas estas hacia el objetivo que ya tiene determinado, y maneja todo de tal modo que esto obedezca a la herramienta más importante del director su " idea de dirección."

[3] https://www.rae.es/drae2001/dirigir

Para poder entender mejor esto vamos a comenzar por examinar cuales son las cualidades que debe poseer un director de escena.

Como en toda profesión, se requiere que el sujeto tenga o desarrolle cualidades y habilidades específicas que complementarán y facilitaran su trabajo, en este caso el director de escena debe poseer cualidades de comunicación que mejoren y promuevan el trabajo en equipo, que respalden su trabajo intelectual y cualidades que le ayuden a transmitir sus conocimientos e ideas a su equipo de trabajo, solo por mencionar algunos puntos.

Antes de entrar en materia repasemos cuál es la definición de "cualidad".
Para entender aún mejor quienes somos como directores precisa saber qué es lo que nos conforma, cuales son las características que debemos desarrollar.

DEFINICIÓN DE "CUALIDAD" SEGÚN LA RAE[4]
Cualidad
1. f. Elemento o carácter distintivo de la naturaleza de alguien o algo.
3. f. Calidad, condición o naturaleza de algo o alguien.

Sabiendo esto compartimos las cualidades que los alumnos de la terminal en dirección (de la Facultad de Arte Dramático) dicen debe tener un director de escena:

-Sentido de claridad (tener claro lo que quiere decir y el cómo lo va a hacer).
-Liderazgo.
-Manejo de personal.
-Manejo del estrés.
-Manejar lenguajes técnicos.
-Primer espectador, tiene visión de lo que el público verá.
-Pensamiento profundo.
-Sensibilidad.
-Un cuerpo entrenado, conectado.
-Capacidad de escucha.

[4] https://dle.rae.es/cualidad

- Asombro.

-Disposición de ser espejo y guía.

-Deductivo.

-Analítico.

-Organizado.

-Postura política.

- Observación.

-Curiosidad.

- Trabajo en equipo.

-Intuición.

- Seguridad.

-Amplia visión de la escena así como del arte en general.

Podemos apreciar que los alumnos tienen en cuenta cuales son las cualidades que deben desarrollar para apoyar su trabajo como directores de escena. Realmente no hay respuestas incorrectas ya que las necesidades y las experiencias varían de un director a otro.

Además, algunas veces (los directores) nos basamos únicamente en las cualidades que ya hemos adquirido sin tener presente que, como directores podríamos ampliar nuestro panorama en cuanto a lo que un director puede llegar a hacer con todas las capacidades que tiene como persona.

Esto no significa que debemos poseer todas las cualidades conocidas para un director, hay muchos directores como Harold Clurman que afirman que:

> El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo [que en] condiciones ideales debe conocer de literatura, de actuación, de psicología del actor, de artes visuales, música, historia y, sobre todo, debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza. (Gil, 2011, pág. 21)

Y todas esas características llegan a ser, en ocasiones, un peso innecesario para los directores. Sí, existen un sinfín de cualidades que en lo ideal debemos poseer, pero también debemos enfocarnos en lo que necesitamos para nuestro teatro, para nuestro equipo, nuestra individualidad, qué es lo que funciona para realizar como queremos nuestro trabajo. Bien

podemos simplificar las cualidades que serán necesarias o podemos trabajar para desarrollar el mayor número posible, pero siempre tomando en cuenta nuestras necesidades.

Las entrevistas fueron realizadas con alumnos del segundo y tercer semestre de la terminal de dirección y lo más preocupante es que hubo mucha diferencia entre las repuestas proporcionadas; mientras la mitad hablaba de un director como una persona preparada para manejar la escena, otros se enfocaron más en las características de una persona empática con un equipo de trabajo sin necesariamente parecer una persona preparada para el oficio.

Para complementar y desarrollar (demostrar la importancia de cada una de las cualidades) la información proporcionada por nuestros compañeros listamos las cualidades que hemos identificado como más relevantes para el director de escena:

1. Inteligente, lector (a), estudioso (a) e investigador (a)

Tomando como referencia la definición de inteligencia de la RAE podemos afirmar que hablamos de la capacidad de razonar, aprender, entender y tomar decisiones. Innegablemente un director escénico debe ser inteligente, jamás debe dejar de aprender, tanto de métodos; de sí mismo así como de su equipo de trabajo (por mencionar algunos puntos), debe absorber todo lo que es relevante a su alrededor que a su vez se vuelve relevante para su trabajo.

La toma de decisiones está presente en todo el proceso de trabajo, queramos o no la creación de una puesta en escena se basa en un "sí o no" constante, primero decidimos cual es la obra que vamos a montar, cuál es el camino que vamos a tomar, con qué equipo queremos trabajar, ¿las propuestas de los actores son compatibles con la tarea de la obra?, si es así, ¿qué queda?, y si no, ¿que se elimina?, etcétera, y permanecemos en este camino hasta el final.

Un director que no se muestra seguro de sus decisiones difícilmente le dará seguridad y estabilidad a su equipo, algo que debemos evitar es precisamente eso, crear inseguridad, dejar dudas en los actores (dudas sobre lo que nosotros como directores estamos haciendo) porque corremos el riesgo de que no nos tomen en serio y no entiendan hacia dónde queremos dirigir el trabajo.

Continuando con el entendimiento y el razonamiento lo primero y más obvio es su aplicación para el análisis de la obra, que no solo se centra en analizar un texto sino todo el conjunto,

tengamos en cuenta que una puesta en escena está en constante cambio y evolución ya que todo el tiempo surgen nuevas propuestas y cambios, propios y de los colaboradores, así que es trabajo del director encontrar el significado más profundo de todos y cada uno de los elementos que en esta incluye para que pueda descartar o tomar dicho elemento y lograr la conjunción de la obra.

Ahora bien, una de las tareas principales por excelencia de los directores y las directoras es: la lectura. Son varias razones (que a continuación mencionaremos) las que obligan al director a realizar continuas investigaciones, "[además el director debe] contar con un caudal de conocimientos generales y específicos, tanto de orden teórico como ttécnico, que le permitan responder adecuadamente frente a cualquier dificultad que se le presente en el proceso de la puesta en escena" (Daccarett, 2010, pág. 31). Y estos conocimientos, en su mayoría llegan a nosotros a través de la lectura, tanto la que nos proporcionan nuestros docentes como la que encontramos por nuestra cuenta en el sendero de la investigación.

Primero, nos volvemos a topar con el texto dramático, debemos conocer una vasta variedad de obras y autores, en general de todo tipo de literatura aunque nuestro quehacer se inclina a la literatura dramática, "conocer la dramaturgia nacional y universal, tanto tradicional como contemporánea" (Daccarett, 2010, pág. 32); porque esto es lo que nos permitirá seleccionar una de tantas obras que existen y también nos permitirá comparar nuestra selección con otras dramaturgias de excelencia y poder determinar el valor de nuestra obra como menciona Canfield (2004) .

Y de las obras dramáticas se despliegan otras necesidades como la investigación sobre los autores (sus vidas y obras), la época en la que escribieron las obras en cuestión: información política y social que será información que respaldará nuestro análisis de la obra. Así como la época en la que se desarrolla la historia, la realidad política y social que puede ser igual o totalmente alejada de la realidad del autor.

Está en nuestras manos decidir si adoptaremos o no todas las características reales de la época en la que se lleva a cabo la acción de la obra, podemos implementar en nuestra idea las modas y modales, las costumbres y las corrientes artísticas de tal época y en caso de no querer hacerlo no podemos desafanarnos por completo de la investigación, es completamente necesaria ya que "el director deberá señalar las raíces filosóficas, políticas, sociales, estéticas de las obras que

se quieren dirigir y sabrá emplear todos estos conocimientos para establecer un primer puente con su equipo" (Dorrego, 1996, pág. 6).

Segundo, el teatro avanza a la par de los acontecimientos que se suscitan a nuestro alrededor, entonces no nos queda más que "estar al tanto del mundo [en que vivimos], del acontecer noticioso, de los avances científicos y tecnológicos, de las modas, las costumbres y los gustos de la sociedad, etc." (Daccarett, 2010, pág. 32).

No estamos exentos de la transformación del teatro y no debemos ignorar los cambios que ha habido en el teatro de otros países, de su evolución. Es nuestra obligación estar al tanto de las nuevas propuestas y necesidades y como dice Daccarett en Apuntes de dirección teatral (2010), debemos ver o leer sobre el trabajo que nuestros colegas están haciendo.
Otro de los más importantes objetos de estudio del director de escena es el público; del público depende el éxito o fracaso de nuestro trabajo por tanto es nuestra responsabilidad averiguar qué es lo que este quiere ver y analizándolo "se deducirá la historia que sea de su interés o utilidad", nuestro público es la sociedad que estudiamos y la sociedad que hace la historia.

"(...) el horizonte del director abarca la estructura del gobierno, los problemas de nuestra sociedad. (...) El director debe ser independiente en su modo de pensar y debe despertar con su trabajo las ideas necesarias a la sociedad contemporánea." Daccarett cita a Stanislavski
Es imperativo que a pesar de la cultura institucional de bajo interés investigativo, desarrollemos estas cualidades que sustentarán la primera etapa de nuestros trabajos teatrales: el análisis.

2. Atención, escucha, asertividad

El teatro no es trabajo de una sola persona, si bien los directores son los encargados de encontrar la obra a montar y de gran parte del trabajo, no pueden hacer las puestas en escena ellos solos. Se necesita un equipo de personas para poder lograr, lo mejor posible, una puesta y más importante aún, se necesita mantener a ese equipo; y depende completamente del director lograr este objetivo, por eso debemos tomar muy en cuenta nuestra actitud para con ellos (el equipo). Se debe transmitir confianza y hacerlos sentir parte importante del proyecto.

“El director trabaja en conjunto con los actores, generando las condiciones adecuadas para que estos puedan entender y jugar el juego escénico, proponer y probar su intuición, buscar y definir su expresividad.” (Daccarett, 2010, pág. 28).

Debemos prestar primordial atención a las capacidades de los actores, en ocasiones nos concentramos en nuestras propias ideas y queremos que lo que tenemos en mente se transporte sin fallos a la realidad, pero esto de ninguna manera podrá ser, por el mero hecho de que trabajamos con distintas individualidades; por consiguiente con interpretaciones completamente diferentes. Lo que nos corresponde hacer es aprovechar esto y usarlo a nuestro favor, buscando la manera de explotar todo el potencial y la creatividad de los participantes,

> sacar el máximo partido del grupo con el que trabaja, fomentando las cualidades, habilidades, necesidades y deseos de cada persona, al tiempo que ofrece la oportunidad de que se responsabilice en la toma de decisiones, valorando sus propuestas de forma constructiva (Gil, 2011, pág. 24);

Para crear nuevas propuestas y complementar e incluso modificar lo que nosotros (directores) tenemos planeado. Una forma de lograr esto es por medio de la escucha, cuando en verdad nos damos a la tarea de escuchar al actor o a la actriz identificamos rápidamente cuáles son sus fortalezas y debilidades, así sabremos qué es lo que podemos y lo que no podemos exigirles (cuando uno pide a alguien algo que no puede hacer o se le dificulta hacer, logramos crear un ambiente lleno de tensión y nerviosismo que a final de cuentas, a menos de que esa sea la intención; no aporta nada positivo al trabajo y traerá distanciamiento en la relación actor-director).

Atendiendo lo que mejor pueden hacer se creará una atmósfera de seguridad en la cual será más cómodo trabajar, si bien es sabido los actores trabajan con su sensibilidad e intimidad, están expuestos tanto física como mentalmente en todo el proceso y que actúen y se desempeñen libremente, sin restricciones e inhibiciones también es algo que depende de nosotros.

Saber comunicarnos con las personas es de vital importancia, “el saber formular con precisión una idea es una cualidad necesaria para el director” (Knebel M. , 1991) , saber transmitir nuestra ideas y propuestas de una forma asertiva, esconder entre las palabras que usamos las “órdenes” que queremos sean acatadas por el equipo, “una indicación nunca es una orden autoritaria o

una imitación de cómo el actor debe realizar su labor, sino más bien una información, una observación, una sugerencia, un camino posible" (Daccarett, 2010, pág. 28).

El hecho de mostrarnos como una figura de autoridad no significa que seamos unos dictadores, es difícil poder ganar la confianza de una persona si nos mostramos pedantes y autoritarios. Recordemos que la tarea del director es dirigir, guiar a un conjunto de personas por un mismo camino, jamás imponer.

Otro aspecto importante, es saber pedir las cosas y saber rechazarlas de manera que no haga creer a los actores y demás equipo que sus propuestas son malas (toda propuesta es buena, pero puede que no vaya por el camino deseado); y como afirma Javier Mateo en *El director de escena*: debemos ser flexibles con las interpretaciones propuestas por los actores, siempre hay que mantenerse amable y aunque las cosas estén fallando hay que mantenernos serenos con nuestro equipo porque de ellos depende nuestro trabajo.

> Ha de saber pedir lo que quiere, y cuando no lo consigue ha de saber esperar a que se produzca, o conducir sutilmente a los actores sin que lo perciban como una imposición. No ha de dar indicaciones imposibles de cumplir (del tipo "relaciónate con la ventana" o "sé más atractivo" o "interpretalo azul". (Gil, 2011, pág. 26)

3. Actor/espejo

Algunas y algunos se preguntarán por qué un director debe ser también actor, si esta no fue la profesión que elegimos, qué tiene que ver actuar con dirigir.

Bien, si un director o directora no está familiarizado con la actuación, no sabrá cómo dirigir a un actor y mucho menos a un grupo de actores, ¿cómo responderá las dudas sobre los procesos creativos, los análisis de personaje, las dudas que surjan a partir de las propuestas (ya sean nuestras o de los actores)?, ¿cómo sabrá que la obra se dirige por el camino trazado si no sabe identificar las faltas y los aciertos de las exploraciones?, ¿cómo creará el caos de donde parte el conflicto principal de la obra?

Tener una idea y una previa visualización mental de lo que queremos ver en la escena no es suficiente; si queremos lograr un trabajo lleno de valor y contenido en cada diálogo y acción que se desarrolle, debemos dejar al actor explorar al personaje y todo lo que este conlleva para

que encuentre las piezas que lo construyen y pueda encarnarlo sin problemas, sabiendo esto más las indicaciones proporcionadas por nosotros (los directores), se complementará y el mismo actor, a través de la naturaleza de su personaje lo guiará por el "camino correcto".

Conocer completamente y pasar por los procesos del actor en la creación de una obra es lo que nos permitirá identificar cuando el actor está acertando y cuando está "fallando", en el trabajo real es complicado que un actor reconozca de forma consciente y objetiva en sus errores, por esto el director no debe conocer solamente la superficie de lo que significa ser un actor, más bien "(...) debe ser un actor excelente" (Knebel M. , 1991, pág. 22).

Ponernos en los zapatos de los actores significa saber qué es lo que se mueve dentro de ellos al estar parados en la escena y tener una idea cercana a lo que les provocará la historia que contaremos, significa saber utilizar todo lo que se genera, emocional y físicamente hablando, a favor de la interpretación del papel.

> Es posible que no tenga [(el director)] las cualidades de actor como voz, estatura adecuada, expresividad en el rostro, pero debe dominar la complicada técnica de los actores. Podrá conducir al actor en los intrincados caminos de la creación solamente cuando pueda sentir lo que sucede en las profundidades del alma del actor. (...) El director que no haya pasado por la escuela de actuación, que no haya comprobado las leyes de la creación consigo mismo, experimentado errores y logros, le será muy difícil trabajar con los actores. (Knebel M. , 1991, pág. 27)

Nemiróvich-Dánchenko hablaba de un director de tres caras: director-intérprete/pedagogo, director-espejo y director organizador.

El director intérprete es el que "muestra cómo interpretar un papel" (Knebel M. , 1991, pág. 28), "el que instruye cómo o sobre qué se debe actuar" (Cuéllar, 2009, pág. 15).

¿Cómo sabe el director cómo interpretar? El director que es actor ha pasado por el mismo proceso que cualquier otro actor, sabe cómo empieza y sabe cómo termina, y pasará por este mismo proceso en la creación de la puesta en escena, incluso solo teniendo el papel de director. Después del análisis individual de la obra, teniendo clara la idea, el camino que quiere tomar para esa puesta en escena, debe solucionar él mismo la interpretación de los personajes tomando en cuenta los aspectos anteriores.

Cuando llegue el momento de comunicar su idea a los actores deberá indicar cómo deben interpretar esta historia, cómo se sitúan los personajes en tal situación (ojo, sin dar exceso de información, queremos que los actores descubran por ellos mismos lo que nosotros ya sabemos (y también lo que nos falta por saber), tomando en cuenta el aprovechamiento de los recursos escenográficos y corporales.

El director espejo "refleja las cualidades individuales del actor" (Cuéllar, 2009, pág. 15); sabe de qué recursos se vale el actor para hacer su trabajo, así que tiene claro qué hacer para favorecer e impulsar la exploración del actor.

Si ya hemos pasado antes por el proceso de exploración de un personaje o situación, somos conscientes de que debemos estar pendientes y observar minuciosamente lo que pasa con cada uno de los actores (en caso de que estemos trabajando con un conjunto) para poder captar cuando "algo está pasando". Es sustancial reconocer cuando el actor o actriz descubre algo (referente a su personaje o a la fábula) y saber mantenerlo, "fijarlo", hacer que el actor retenga esa información, o bien, si la revelación fue en forma de acción, hacer que la repita con la misma intención y significado con la que surgió desde la primera vez.

"[El director es] capaz de resaltar las tareas propositivas del actor, que contribuyan con la potenciación de la obra en el plano de la interpretación y, principalmente, de la reinterpretación" (Cuéllar, 2009, pág. 16). Esto se logra con los ejercicios adecuados, ejercicios planeados de acuerdo a las necesidades identificadas exclusivamente para esa obra y/o situaciónn.

También el director-espejo advierte cuando un actor está atrapado sin saber qué hacer ante una situación o acontecimiento, e igual busca diversos ejercicios que puedan ayudarlo a salir de este enfrascamiento, "debe escuchar los susurros del actor, los cuales revelan ocultas posibilidades, que su visión endógena le impedían vislumbrar" (Cuéllar, 2009, pág. 16), usa sus herramientas para "facilitar" de cierta forma el descubrimiento al actor.
Sin lugar a dudas el director, es un actor experimentado que conoce de pies a cabeza el proceso actoral.

> El director debe estar preparado para vivir activamente la vida de cada uno de los personajes, comprenderlos a todos, entender lo que les sucede y precisa tener la

capacidad de dar una solución a cualquier problema que se presente. (Knebel M. , 1991, pág. 32)

4. Observador/ espectador

Una de las más grandes incógnitas de los actores es: qué hace el director mientras está sentado frente al escenario, sedentario. Idealmente, lo que hace un director en este estado es observar todo lo que pasa en escena, completamente todo, observa a los actores, observa la escenografía, la iluminación, la utilería; examina la manera en que los actores de relacionan con estos elementos y estudia si todo fluye con la misma energía y relación, observa si hay un conjunto o si solo hay elementos individualidades en la escena. María Knebel menciona en *Poética de la pedagogía teatral*:

> A menudo llego a pedirles a los aspirantes que representen a alguno de sus conocidos o a algún actor de cine o teatro. El don de la imitación no siempre nos da idea sobre el talento del futuro director, pero a veces la habilidad para imitar a personas diferentes, para sentir la variedad de sus ritmos característicos, nos muestran su don de observador. (1991, pág. 22)

Observar es un trabajo que el director mantiene durante todo el proceso de creación de la puesta en escena, en el punto de arranque de la obra observa lo que los actores proponen, qué es útil, qué no es útil, cómo interpretan los actores la obra.

> (...) el actor debe dar el primer paso. Después yo veo, escucho y empiezo a discutir, a descubrir lo que ha hecho y el efecto que ha causado. Es decir, me comporto como un espectador profesional muy bien pagado. (Daccarett, 2010, pág. 28)

Todo el tiempo es preciso observar lo que tenemos dispuesto en la escena, algunas veces, por descuido, pasamos por alto cosas que terminan fallando o sobrando, o bien dejamos a la suerte algunos otros elementos que terminan por no encajar, por no ponerlos donde deben estar desde que son requeridos. No podemos, por ejemplo, hacer que la mayor parte de los ensayos los actores interactúen con objetos imaginarios que pretendemos que estén (después) físicamente en el escenario porque ellos se acostumbraron a trabajar con cierta fuerza y destreza que puede o no funcionar cuando interactúen con el objeto físico.

Es nuestro deber encargarnos de que todo lo necesario esté para atender las propuestas completas (con todos los elementos) desde el inicio de los ensayos.

Personalmente, este es un error que he cometido muchas veces, he visto las consecuencias por no incluir los elementos necesarios en los ensayos con los actores, es complicado que, después de haber ensayado sin objetos físicos y de pronto proporcionárselos, puedan desarrollarse con claridad, libertad e intención.

> Hay procesos donde el director y los actores están aburridos e incómodos con lo que sucede en la escena, y a pesar de esto no revisan el trabajo y se permiten continuar, por falta de rigor. Es obvio que al espectador le sucederá lo mismo con la lógica consecuencia de su pérdida de interés en la representación. (Arrojo, 2014, pág. 23)

Lo que menciona Arrojo es un problema recurrente en los ensayos, los y las directoras, algunas veces estamos más preocupados porque las escenas sean de nuestro total agrado y olvidamos que el producto final, en realidad, no es para nosotros sino para un público que se supone fue elegido por nosotros mismos.

Sí podemos hacer una obra que esté completamente a nuestro gusto, pero entonces busquemos al público que comparta nuestros mismos intereses. Mientras esto no sea así, estamos obligados a ver la obra con los ojos del público al que va dirigida, entonces miremos con ojo crítico y cuando notemos que algo no funciona quitémoslo de una vez e intentemos cosas que agradarán al público.

Es irresponsable además, y lamentablemente es una realidad que, estando conscientes de los fallos y notando las escenas soporíferas, no nos esforcemos por pensar en el espectador que es uno de los participantes principales e indispensables de las puestas en escena.

Dice Arrrojo: “la función más evidente de la mirada del director es lograr un registro y posterior selección de los variados y abundantes acontecimientos expresivos que se generan a partir de un proceso orgánico de creación” (2014, pág. 23). Esto es absolutamente verdadero, y refuerza lo antes mencionado: no debe quedar en un solo intento cada escena, sino que hay que intentar, explorar hasta encontrar el resultado que mejor interprete nuestra idea e intenciones de la obra, el mensaje que queremos transmitir al público.

> Cuando llega a la última etapa de la puesta en escena, el director debe hacer un esfuerzo por dejar la subjetividad de lado y observar todo con el ojo crítico de un buen espectador, ajeno por completo a la realización del espectáculo. En este sentido, es fundamental que conozca las características del público al cual va dirigido su trabajo, porque, de lo contrario, ese ojo crítico está alejado de la realidad. (Daccarett, 2010, pág. 40)

Unido a esto está la visualización, este concepto es para Stanislavski y María Knebel más dirigido al quehacer actoral que para los y las directoras, pero bien, tomando en cuenta de que el director también es un actor, podemos decir que la visualización debe estar presente también en su trabajo.

¿A qué nos referimos exactamente cuando hablamos de visualización?: a la capacidad de poder ver todo lo que decimos. Comúnmente, en la vida "real" y cotidiana, a la hora de hablar o más específico, a la hora de contar una historia vemos todo lo que decimos, intentamos recordar el lugar en donde sucedieron los hechos, quienes estaban, cómo estaban, el clima, como se sentía, etcétera. Pues a la hora de contar una historia en escena debe ser lo mismo, solo que esta vez la historia que contamos no es nuestra.

Tenemos que crear los recuerdos valiéndonos de nuestra imaginación, cualidad que es exigida tanto para actores como directores, y debemos transmitir estos recuerdos al público, debemos invitarlos a que vean lo que nosotros estamos viendo. "Cuanto más activa es la facultad del actor de ver tras la palabra del autor los hechos vivos de la realidad, imaginar aquello de los que se está hablando, más poderosamente influirá sobre el espectador" (Knebel M. , 2005, pág. 113).

La intervención del director viene cuando los actores no ven lo que están diciendo, por ejemplo, en la obra teatral de Shakespeare *"La tragedia de Macbeth"* las brujas tienen un diálogo en el que discuten en donde será su primer encuentro con Macbeth:

"-¿Cuándo volveremos a vernos, en el trueno, la lluvia o los relámpagos?
-Cuando la guerra esté ganada y pérdida.
-Eso será antes de ponerse el sol.

-¿En qué sitio?
-Sobre el páramo, allí nos encontraremos con Macbeth.”

Si las actrices encargadas de interpretar a las brujas no imaginan y visualizan la guerra, la hora del día y el lugar en dónde están y a donde irán, el público no podrá identificar nada de esto o se creará una idea vaga. Puede sonar como algo irrelevante o algo que puede pasarse por alto e incluso podemos encontrar la justificación para no ver nada pero el objetivo siempre es el público, queremos que vea lo que nosotros vemos incluso si lo que vemos es la nada.
El director, al percatarse de que las actrices solo hablan el texto, debe interrumpir y hacer que vuelvan a imaginar y ver en donde están.

Otro ejemplo puede ser cuando el personaje describe algo, lugar u objeto, algo que ya había visto antes y el actor describe sin imaginar eso que el personaje ya conoce, de esta forma jamás podremos transmitir la imagen a otra persona. El actor y el director deben ver lo que se va a decir antes de hablar para convencer al espectador de que en verdad lo que ve está o estuvo ahí, que el personaje en verdad lo vivió o lo está viviendo.

> La percepción por parte del público de toda una serie de imágenes y asociaciones que pueden surgir en la mente del espectador depende plenamente de lo que se pone en la palabra, de lo que evoca la palabra en la imaginación del espectador; de la forma en que se dice la palabra. (Knebel M. , 2005, pág. 113)

Repetitivo es decir que el director no debe dejar de observar la acción del actor en ningún momento pero es necesario reafirmarlo porque aquí surge otra tarea para el director, si logra identificar a un actor que no visualiza, este debe buscar la manera de hacer que vea las cosas, ya sea con ejercicios o simplemente pidiendo la descripción a detalle de lo que debe ver (de lo que ve el personaje).

El director también debe ser capaz de visualizar la historia completa porque, deberá solucionar y trabajar arduamente con los actores que no logren hacerlo, “(...) debe tener la habilidad de obtener o, en su defecto, de crear propuestas interesantes para aquellos miembros (...) que no dispongan de la capacidad de hacerlo por sí solos” (Daccarett, 2010, pág. 33).

Cuando estamos en la escena olvidamos ver y nos concentramos más en hablar, lo que vemos complementa lo que decimos, y hasta nos atrevemos a decir que es más importante lo que vemos, tengamos presente en cada ensayo que debemos ver y debemos ayudar a aquellos que no pueden ver lo que dicen, María Knebel habla de Stanislavski y afirma que "[nuestra] tarea es la de una persona que habla a otra, convence a otra, de manera que aquel al que me dirijo mire lo que yo quiero con mis propios ojos" (Knebel M. , 2005, pág. 114).

5. Organizador, líder

El director como organizador es clave para el espectáculo. "El teatro necesita al director para que <<ordene>>" (Meyerhold, 2008, pág. 248). En una puesta en escena puede darse el caso de que exista un actor improvisador, aquél capaz de percatarse del cansancio del público, de corregir el espectáculo y alimentar algunas de sus partes por medio del público sin perder de vista la idea inicial que se le ha expuesto y no solo eso, ya que también tendría que tomar en cuenta, todo lo que abarcó cada ensayo, "la complejidad del proceso" (Meyerhold, 2008, pág. 248).

Es importante mantener algunas señales al término y principio de cada escena, así el actor podría cambiar un poco ciertos aspectos, pero al final volvería al juego, no se despegaría de la idea principal, cuando esto no existe entonces es fácil que el actor se desfase e incluso llegue a cambiar totalmente el enfoque que con el trabajo previo se le ha querido dar, desde aquí podemos percatarnos que el tiempo es algo realmente importante que como directores debemos tener en cuenta. Vinculado con esto podemos notar que una de las funciones más importantes como directores es precisamente encajar cada trozo para que no suceda esto, una obra teatral necesita forzosamente de la dirección del organizador, o como nosotros lo llamamos, el director de escena.

"La organización es un aspecto muy importante y se debe empezar por ella" (Meyerhold, 2008, pág. 349).

Meyerhold nos habla de la organización–límite, es bien sabido que para poder tener un mejor control y equilibrio de los diferentes recursos con los que se cuentan, es altamente necesaria una organización adecuada y esta debe estar presente desde los cimientos del espectáculo, ya que es importante que el actor conozca todo lo que va a acompañarlo durante la puesta en escena.

¿A qué nos referimos con los cimientos del espectáculo? Hablemos del inicio; para poder llevar a cabo una obra de teatro es necesario que el director comprenda y tenga muy en claro la idea que quiere plasmar, unido a esto armar un plan de trabajo con el actor para poder guiarle hacia su personaje, y al mismo tiempo, guiar cada uno de los recursos hacia el todo de la puesta en escena involucrando el vestuario, atrezzo y la iluminación, tomar en cuenta lo anterior es de suma importancia puesto que son medios para incentivar al actor en la búsqueda de su personaje.

No puede darse una imagen igual en la mente del actor cuando solo ha imaginado los objetos que utilizará a cuando ya los ha palpado. En cuanto al vestuario, muchas veces el actor comienza el proceso de creación con su propia ropa o un traje improvisado, con esta ropa ensaya, se acostumbra a la presión que esta ejerce en su cuerpo, a la caída de la misma e incluso al peso, a tal grado de que cuando llega el momento de colocarse el propio para el espectáculo, lo siente ajeno a él o incluso al personaje y para poder sentirse cómodo con este, acoplarse e integrarlo al personaje "tendría que realizar tantos ensayos como los que realizó sin el traje" (Meyerhold, 2008, pág. 267).

De esta manera, aunque no siempre ensaye con el mismo para impedir que se desgaste, pero en su registro quedará ya guardada la referencia de este, las sensaciones que le producen y el cómo se amolda a su cuerpo, "el director organizador traduce en escena [a través de las acciones físicas, las relaciones espaciales, la escenografía, la iluminación, el vestuario, la atmósfera y la sonoridad] aspectos clave en la acción dramática".

La escenografía y todo lo ya mencionado servirán para la creación de la atmósfera por lo tanto el actor tendrá una mayor referencia para lograr entrar en su personaje tal como lo menciona Meyerhold: "el actor se desenvolverá bien sólo si desde el primer ensayo se ponen los tabiques y la luz que existirán en el espectáculo" (Meyerhold, 2008, pág. 349).

Para lograr esto, el director debe presentar una idea clara desde la primera reunión con los actores, aunque en esta solo se realice trabajo de mesa porque desde este momento el director comienza a transmitir al actor lo que quiere lograr con el proyecto, y con las aportaciones que den los actores podría modificar un poco su idea o no, pero siempre teniendo como base la idea que ha concebido desde su propio trabajo como director, Meyerhold lo recalca: "el director que no ve la imagen completa del espectáculo no tiene derecho a comparecer ante los actores" (Meyerhold, 2008, pág. 350).

Si el director duda o no tiene bien cimentada su idea inicial, el trabajo con los actores podría verse afectado e incluso los actores podrían no tomar en serio el trabajo, esto no quiere decir que su idea no pueda cambiar en el proceso del montaje, es claro que las propuestas y los puntos de vista de cada actor serán diferentes en algún punto y el director puede ir alimentando su idea hasta el mundo de modificarla pero siempre que parta de la misma y no de una lluvia de ideas aportada por los actores.

Debemos tener en cuenta también, que no nos referimos a tener en un cuaderno cada aspecto de la obra conforme a los "directores de posiciones" (Meyerhold, 2008, pág. 352). El autor nos describe a estos directores como aquellos quienes anotan cada aspecto y movimiento de la obra, sin embargo como nos aclara este autor, lo más importante no es el "¿qué se hará?" sino "¿cómo se hará?".

En nuestras anotaciones podríamos determinar que el actor debe mirar hacia ambos lados caminar dos pasos y después gritar - ¡Atrápenlo! Pero lo importante es la manera en la que el actor debe hacer cada cosa, cada movimiento incluso el que tan alto va a gritar o hacia dónde lo hará, por lo tanto no bastaría solo con tener apuntes de las partituras de movimiento.

Otro aspecto importante como organizador, el director de escena debe tomar en cuenta "el tiempo."

Como ya habíamos mencionado, los límites para una buena organización son importantes y esto implica también la duración de la puesta en escena, el cronometraje de la obra en los ensayos es muy valioso, ya que de esto depende el ritmo del espectáculo. "Nada más aparece el actor frente al espectador, comienza a tantear en que pasajes tiene al espectador de su lado y se detiene en ellos, él no se da cuenta que en un truco nuevo se detiene segundos e incluso hasta un minuto" (Meyerhold, 2008, pág. 352).

Es posible que en cada función llegue un momento, una escena en especial en el que el actor perciba que ha captado por completo la atención del público, y de esta manera vaya haciendo nuevas exploraciones (ya en escena) para no perderla, como directores de escena no podemos permitir esto, el montaje es importante y tiene un límite, cuando alguna situación es ilimitada podría pasar absolutamente cualquier cosa sin detenerse jamás y no podríamos ni siquiera tener una idea de hasta dónde podríamos llegar, por el contrario todo aquello que cuenta con un límite tiene un marco de movimiento y un alto.

No está mal que el actor explore o busque nuevas maneras de ejecutar su trabajo (actuar), lo que no es muy conveniente, es que utilice las funciones para hacerlo ya que existe un periodo de montaje y otro de ensayo con los que cuenta para construir, explorar y buscar la mejor manera de apropiarse de su personaje, esto no significa que durante las funciones no pueda encontrar cosas nuevas, porque somos conscientes que conforme avanza el tiempo y cuanto más se trabaja un personaje puede cambiar nuestra perspectiva, clarificarse alguna acción e incluso surgir nuevas ideas, por lo tanto nos referimos exclusivamente a que los actores no deben salir del límite de tiempo que se tiene para fijar escenas.

Si el actor ha descubierto algo nuevo o quiere probar una nueva forma de ejecutar su tarea debe tener la oportunidad de mostrar su nueva propuesta, siempre y cuando no se salga ni de su tarea inicial, ni del tiempo ya establecido.

Cuando Meyerhold nos habla de los ensayos, nos menciona un punto notable para el director escénico, "cuando todas las etapas del trabajo se montan sobre el escenario, la cosa no es un paseo, sino un esfuerzo colosal" (Meyerhold, 2008, pág. 354).

Los ensayos a menudo son tomados como un "paseo", como un momento para andar por cada acción, escena y lugar de la obra, sin embargo no es así ya que el director y el equipo debe revisar minuciosamente cada aspecto incluido en la obra, como ya lo habíamos mencionado anteriormente, debe encajar uno a uno los elementos hasta la creación de un todo, esto debe estar sujeto a un cronómetro con el propósito de que la función no se alargue en ninguna escena, de que el espectáculo no se caiga; ya que al prolongarse más de lo establecido, la audiencia puede cansarse y los actores corren el riesgo de perder el ritmo de la obra.

6. Análisis, investigador.

Para entender al director como analista debemos comenzar por atender las primeras necesidades del espectáculo, por lo tanto remontémonos al inicio.

Para dar comienzo a una puesta en escena lo primero que se debe tener es un texto dramático, "(...) lo primero que llega a manos del director es la pieza teatral" (Meyerhold, 2008, pág. 254). Con el texto en manos del director comienza la travesía del análisis, hablamos de un trabajo en conjunto con el dramaturgo, el director busca todo aquello que el autor quiso decir con su obra, desde el detalle más mínimo hasta lo más vistoso, busca las cosas necesarias para recrear los lugares, el atrezzo que el autor ha pensado, reparte los personajes conforme a las características

que él ha visto en cada actor, analiza cada luz, cada traje, cada efecto conforme a la idea del autor y entonces hace una selección del material.

"Para suerte del dramaturgo, remueve un 75 por 100 de material inservible." (Meyerhold, 2008, pág. 256), con el resto, con aquello que ha seleccionado comienza la construcción de su obra, no sin antes hacer un estudio profundo del tema en diferentes fuentes, libros, reseñas históricas, etc.

Una vez hecho esto, procede al análisis del espacio, la determinación de este es conveniente, ya que debemos tener en cuenta lo que pretendemos realizar y si nos es posible hacerlo en un espacio cerrado de la misma manera que en un espacio abierto (si la intención es presentar nuestra obra en espacios con diferentes características). Continuamos con el análisis del público al que va dirigido el espectáculo, se debe tomar en cuenta que no todo es para todos, esto el director de escena lo determina dependiendo del tono de la obra, el tema central y por supuesto la idea que quiera dejar en el espectador con la puesta en escena.

"Tenemos la obligación de conocer para qué tipo de espectador montamos el espectáculo" (Meyerhold, 2008, pág. 256).

También es importante analizar la mejor solución para el espacio escénico, vestuario, atrezzo, etc. Con el fin de ayudar al espectador a comprender mejor aquellos puntos de la puesta en escena que consideramos de mayor importancia, o que queremos recalcar (Meyerhold, 2008). Tener en cuenta lo ya mencionado para el director es crucial, pues como ya lo mencionamos en el punto anterior todo esto no solo servirá de estímulo del actor sino también para reforzar la imagen en el espectador.

El análisis de esto es fundamental, porque, todo aspecto debe ser seleccionado cautelosamente. Hablemos del color, este no solo se utiliza en las luces sino también en el vestuario de cada personaje, la escenografía y demás elementos, por lo tanto debemos conocer cada color y el referente del público ante éste, debemos recordar que existe una psicología del color la cual es utilizada, en publicidad, medios de comunicación, cine, teatro, etc.

"La función del color en la imagen es precisamente mostrar esos tonos a través de los cuales recordamos, en mayor o menor medida, una imagen, además de la intención dramática y la atmósfera sentimental que ésta tenga" (Velez, 2010, pág. 32).

“Tres elementos vitales para el análisis connotativo de una obra son: textura, color y forma, señalados también por Kandinsky para poder comprender la fuerza comunicativa de la imagen” (Velez, 2010, pág. 36).

Sabemos que cada cultura es diferente, por lo tanto los referentes del color pueden ser cambiantes, sin embargo no podemos pasarlo por alto, un ejemplo claro es el que nos da Andrea Domínguez Vélez en “Dramaturgia del color” (2010), cuando hace referencia a que el negro tiene a representar la muerte en muchos de los referentes sociales, cuando en otros lugares como la India el color que representa a la muerte es el blanco.

Debemos hacer énfasis en que, el análisis de los colores que utilizaremos en nuestra puesta en escena es de suma importancia, puesto que no queremos hacer una mala referencia, por el contrario pretendemos dejar en la mente del espectador aquellas escenas, frases, o momentos (de la obra) en su mente, con el fin de dar a entender de la mejor manera nuestra idea como directores.

7. Seductor

> La atracción o seducción también es una cualidad que debe poseer el director. Esta atracción es fundamental tanto en su relación con aquellos que colaboran en el acto creativo como en la dinámica que establece con el público. La atracción es una invitación a un viaje, a una nueva experiencia, a una percepción distinta de la realidad, que exige una respuesta. Mientras más valiosa y potente es la propuesta, menos se puede rechazar la invitación. (Daccarett, 2010, pág. 35)

Antes de poder siquiera pisar el escenario en donde se construirá nuestra creación pensamos en el equipo que nos ayudará a construirla. Todo el proceso comienza desde la búsqueda de las personas que trabajarán con nosotros, ¿y cómo convencemos a esas personas de que lo que queremos hacer es tan extraordinario que no pueden perder la oportunidad? Con el poder de la atracción. Si estamos bien posicionados como directores, si las personas nos saben responsables, genuinos, con ideas bien desarrolladas, querrán trabajar con nosotros.

Si logramos transmitir nuestra idea, lograr que se vean dentro de ella, de ver el potencial que puede tener, querrán trabajar con nosotros.

Un director inteligente que sabe qué es lo que quiere su público, que lo ha estudiado detenidamente, que está al pie de las vanguardias teatrales e incluye ideas originales en sus

trabajos, será el director con el que los actores querrán trabajar. Precisa tener seguridad de nosotros y de lo que somos capaces de hacer; una persona que desconfía de su propio trabajo rara vez logrará que los demás confíen en él.

Otro aspecto para lograr atraer a los actores es prestarles atención, “la atención del director es el mejor regalo que se puede hacer a los co-creadores de la puesta en escena” (Daccarett, 2010, pág. 35). Tomar en cuenta lo que dicen y proponen los hace sentir realmente parte del equipo, los hace sentir importantes, ¿quién prefiere trabajar con una persona que no te toma en consideración?

El director debe invitar indirectamente, con su propia curiosidad, a los actores a seguir explorando los mil y un caminos posibles que tiene la puesta en escena. Teniendo la completa atención de ambas partes puede surgir una relación de trabajo tan cercana que será más fácil para todos solucionar la obra, se fusionarán los pensamientos y no habrá está continua disputa de encontrar el camino correcto. El director que sabe enamorar con su trabajo es el director que tendrá un equipo leal y productivo.

Concluimos que todas las cualidades anteriormente expuestas son útiles para que los directores comprendan la dimensión que tiene su quehacer artístico.

Los directores de escena pueden tomar sólo aquellas cualidades que a su criterio piensa que pueden funcionar mejor para realizar su trabajo, claro está que para esto debe primero verse como persona, saber sus fortalezas y debilidades como individuo, sus gustos y aquello que quiera llevar a cabo en su creación teatral, no todos los directores vamos a tener las mismas cualidades por que todos tenemos distintas necesidades y estas necesidades surgen a partir de nuestro entorno social, y más específico, del público al que nos estamos dirigiendo.

Cabe recalcar que al paso de nuestro estudio como directores descubriremos nuestro propio estilo y método de trabajo.

Lo anteriormente descrito es parte del resultado de nuestra investigación como directoras, dirigiendo obras dentro del entorno universitario, como ya mencionamos resaltamos estas cualidades porque pensamos que son completamente necesarias a la hora de trabajar con estudiantes (actores) de la Facultad de Arte Dramático de la BUAP.

El hecho de hacer este análisis a partir de la comunidad estudiantil, no significa que no podamos desarrollar estas cualidades para el trabajo profesional fuera de la escuela, por el contrario, debemos tener en cuenta que la universidad solo es el comienzo de toda una trayectoria como directores escénicos profesionales, por tanto, los primeros pasos son como los tabiques de una puesta en escena, recordemos que un espectáculo bien cimentado en el análisis profundo tanto del texto como de los elementos y herramientas podría llegar a convertirse en un una gran puesta en escena,

Cuando encontremos nuestra poética igualmente identificaremos qué es lo que necesitamos para poder desarrollarla, trabajarla y establecerla, aquí parte la necesidad de saber cuál es nuestra tarea de director o directora en nuestros propios trabajos, las creaciones que llevarán nuestro nombre grabado en cada elemento dispuesto y en el conjunto final.

Capítulo II

Elementos y herramientas del director

Las y los directores de escena deben hacerse de diferentes herramientas y elementos que les ayudarán a llevar a cabo su trabajo, serán aquellas cosas de las que no podrán prescindir para concluir satisfactoriamente sus proyectos. De igual manera que con las cualidades, cada director y directora, desde su individualidad, decidirá cuales son aquellas herramientas y elementos que empleará en su trabajo, tomará sólo aquellos (elementos y herramientas) que crea completamente necesarios igualmente contemplando las necesidades de cada puesta en escena.

Las herramientas hacen referencia a cosas tangibles, en nuestro caso son cosas que no necesariamente forman parte de la personalidad del director, son objetos en los que la personalidad y la estética personal puede ser plasmada.

Para el director de escena las herramientas son todos aquellos componentes, que, ya sea de forma individual o todos en conjunto, darán vida y verdad a sus obras. Por otra parte los elementos son aquellos medios que en nuestra profesión resultan en su mayoría intangibles, podemos denominarlos como recursos que trabaja personal e internamente el director (no quitando la posibilidad de que algunos de estos necesitan ser trabajados físicamente).

La importancia de ambos en el trabajo de los directores y las directoras de escena radica en que, como ya se mencionó, son las cosas que brindarán la verdad al mundo que se está creando y también son importantes en el desarrollo de la historia, para que siga el curso de la idea del director y el autor de la obra.

Tengamos presente que la intención principal del teatro es imitar la vida humana, esto no significa que el mismo tenga que ser una copia exacta, sino que es más una imitación metafórica de los aconteceres humanos, por esto mismo ambas buscan la concordancia entre los componentes de la puesta en escena. Dicha concordancia debe encontrarse en cada una de las herramientas que usará el director y estas serán guiadas con los elementos.

En general podemos decir que las herramientas serán fieles a la época o el momento en el que se lleva a cabo la acción, y esta época será a su vez determinada por el director con el uso de los diversos elementos, todas las partes deben servir a un propósito único que es: la idea de dirección, potenciar el mensaje que se quiere dar.

Prestar atención a la herramientas y lo elementos es para demostrar que el trabajo de directores y directoras no es tarea fácil, no se trata de simplemente hacer montajes guiados por los textos tal cual están escritos, solo acatando las acotaciones que nos proporcionan los dramaturgos. El trabajo conlleva una búsqueda de sentido actual, de reflejo con el hoy, de significado profundo, de innovación.

Y bien, ¿concretamente qué es una herramienta y qué es un elemento?, a continuación les mostramos las definiciones de diferentes diccionarios para ampliar el panorama de ambos conceptos.

Los elementos y las herramientas son todo aquello de lo que dispondremos para la creación escénica, tanto como recursos humanos como materiales, por esto mismo es esencial reconocer la importancia que los miembros humanos tienen en nuestras obras.

Definición de herramienta.

Diccionario de Oxford.

2. Conjunto de instrumentos que se utilizan para desempeñar un oficio o un trabajo determinado.

Definición de elemento.

Diccionario de la RAE.[5]

1. masculino. Parte constitutiva o integrante de algo.

3. masculino. Fundamento, medio o recurso necesarios para algo.

Enseguida vamos a exponer las herramientas y los elementos que encontramos más importantes para los directores en formación y que empiezan a emprender sus propios trabajos, hablaremos de aquellas herramientas que pensamos son las más asequibles para los y las directoras en formación.

1. Actores

Las y los actores son considerados como una de las principales herramientas de un director de escena porque estos son los que darán vida a la historia que el director quiere contar, darán vida a los personajes ficticios que en esta aparecen utilizando todos las herramientas que el director le proporcionará.

> Respecto al entramado de los sistemas significantes que integran el espectáculo-luz, música, trajes, objetos escénicos-, corresponden al director las propuestas iniciales, pero el actor ha de incorporarlas a su juego escénico. Desde este punto de vista, el actor "anima" los materiales inanimados, los carga de sentido y por lo tanto, es su creatividad la que alcanza un grado muy efectivo de participación. (Javier, 2002, pág. 23)

A pesar de que podemos trabajar como directores sin disponer de un equipo de actores, siempre será más conveniente tener a alguien que actúe la obra que deseas montar, para los directores es importante observar sus ideas en escena, observar sus ideas vivas, y si este mismo hace la función de actor y director al mismo tiempo, le será difícil poder ver las cosas que no están funcionando en escena, bien podría tener un observador, un asistente que le de las observaciones pertinentes aunque se corre el riesgo de que la idea original del director se pierda o no llegue a ser tan clara como se pretende.

[5] https://dle.rae.es/elemento

Los actores son el transmisor de las ideas del director, ellos dicen lo que el director quiere comunicar al público.

Algunos directores prefieren no trabajar con directores, esto es completamente válido, de nuevo esto depende de la individualidad creadora de cada persona, puede ser que algunos vean esto más como un obstáculo que como una verdadera herramienta. Pero si decidimos trabajar con un grupo o dupla, etcétera, de actores debemos comenzar por analizar el texto que vamos a trabajar "no solo desde un punto de vista dramático, social y psicológico, sino incluyendo sus aspectos físicos" (Daccarett, 2010, pág. 65), con la finalidad de considerar a los actores que podemos invitar a trabajar con nosotros.

En el mejor de los casos, el director o la directora podrá seleccionar a los actores con los que quiere trabajar de acuerdo con el perfil que exige cada uno de los personajes, en caso de que se tenga la oportunidad de elegir a nuestro equipo lo mejor es que se hagan audiciones; se deberán tomar en cuenta las cualidades de los actores para estar seguros de que podrán interpretar a los personajes.

Es de suma importancia considerar las capacidades de cada actor. No solo haremos la selección por el parecido al personaje, ya que un actor puede o no desarrollar a los personajes o puede no aceptar el ritmo de trabajo que queremos manejar entre otras cosas que mencionaremos más adelante. Otra situación en la que podemos encontrarnos es que no podamos encontrar actores que se parezcan físicamente a los personajes, ya sea porque trabajamos con un equipo fijo o porque no se encuentren personas que encajen con los perfiles físicos.

En situaciones como la anterior podemos optar por asignar los papeles de acuerdo al trabajo creativo que tenga cada actor, e incluso por la cercanía y similitud de la personalidad del personaje y el intérprete, no para que se interprete a sí mismo, sino para que comprenda la actitud del personaje y le sea más sencillo entender sus objetivos y por ende sus acciones. De igual manera con ayuda del maquillaje y la caracterización podemos lograr que algunos aspectos físicos estén presentes.

Teniendo en consideración los posibles escenarios a los que nos podemos enfrentar, retomemos el tema de las diferentes capacidades de los actores. Es imperativo que conozcamos cuál es la forma de trabajar de cada intérprete o como menciona Daccarett "siempre conviene que el director conozca muy bien a los actores, que los haya visto actuar alguna vez o que haya trabajado con ellos anteriormente (...)" (2010, pág. 65).

Corremos riesgos al no conocer la forma de trabajo y las cualidades de los miembros de nuestro equipo de actores, podemos creer que un actor es capaz de desarrollar un personaje profundo y complicado cuando la realidad es completamente diferente, no podemos darnos el tiempo de averiguarlo cuando nuestro trabajo ya está avanzado, tendríamos que invertir más tiempo para buscar a un actor o actriz capaz de interpretar al personaje y empezar de nuevo el trabajo con dicho actor, esto sería lo mejor o bien podemos dejar que un actor incapaz de desarrollar la tarea que queremos quite méritos a nuestra obra.

Podemos parecer egoístas en este aspecto pero recordemos que una de las tareas del director es ser realista y asignar los papeles de acuerdo a las aptitudes de cada miembro del equipo. Claro que también es responsabilidad del director ser empático y saber decir las cosas para evitar malas interpretaciones o insultos a los actores.

1.1 Trabajo con los actores

Existen dos formas en general que se apoyan en diferentes métodos con las cuales trabajan los directores con los actores, Nuevamente depende de la utilización o el provecho que queremos sacar de estas personas (actores).

> Existen directores que admiten en el actor condiciones de un artista creador, quien por sí mismo habrá de elaborar su papel y darle una interpretación peculiar. Otros consideran al actor como un elemento pasivo, que no debe ni ha de tener voluntad propia, ni tampoco expresión interior personal. (Bujvald, 2011, pág. 90)

Primero que nada, debemos definir nuestra propia visión hacia el trabajo de los actores, también debemos determinar la forma más conveniente de trabajar, debemos ser observadores, será fácil que identifiquemos con qué tipo de actores trabajamos, si son actores que comprenden la obra y sobre todo a su personaje, se dejan guiar por las ideas del director y son propositivos, o si son actores que prefieren que su director les diga quién es su personaje y prefieren imitar las acciones que les indica el mismo. La libertad de creación que tendrán depende casi totalmente del director. Ninguna de estas formas de trabajo es correcta o incorrecta, mientras nos lleve a nuestros objetivos.

> No pueden dejarse de lado las grandes posibilidades que tiene el director de escena para crear efectos espectaculares empleando al intérprete como si fuera una criatura

> mecánica pasiva. Sin la participación activa de la fuerza creadora individual del actor no puede haber aliento dramático vivo en tal espectáculo. (Bujvald, 2011, pág. 93)

Así como menciona Bujvald, ambas tienen sus carencias y sus fortalezas, si solamente decimos a los actores qué es lo que deben hacer (tomando el ejemplo de la súper-marioneta de Gordon Craig), será difícil que exista un trabajo de pensamiento profundo, corremos el riesgo de que hayan personajes planos con pequeños momentos de emoción verdadera pero la ventaja en esto es que como directores no nos veremos en la necesidad de modificar nuestro concepto y la visión original además de que podemos llegar a partituras de movimiento impecables ya que no habrá nada que "distraiga" al actor de su tarea física.

En el caso de dar completa libertad creadora a los intérpretes (como hacía Stanislavski) la dificultad más importante es que no logremos hacer entrar a los mencionados a nuestro juego y que cada persona del equipo tome diferentes caminos en cuanto al tema y los objetivos de la obra, la ventaja de trabajar de esta forma es que nuestro trabajo tendrá una riqueza enorme en cuanto a intenciones e interpretaciones.

A pesar de que prefiramos trabajar de cierta manera, ya sea ordenando a los actores lo que deben hacer o dejando al actor ser un miembro creativo que construye su personaje, no podemos pasar por alto que debemos saber trabajar de ambas formas, Bujvald afirma que "(...un buen director debe saber trabajar simultáneamente según los dos métodos: ya sea dejando al actor en libertad de crear su papel o enseñándole su tarea (2011, pág. 100)". No siempre tendremos la oportunidad o querremos trabajar con actores preparados que tengan un método de trabajo de manera formal.

Hay actores que a pesar de conocer y estudiar el arte dramático tienen dificultades para interpretar de manera independiente un papel, (...) cuando a un director le toca trabajar con actores de escasa escuela y de pobres condiciones, el método de señalarles lo que han de hacer redunda a favor de estos actores, y desde luego en beneficio de la representación" (Bujvald, 2011, pág. 100).

2. Pedagogía

Según la RAE la pedagogía es la capacidad para enseñar o educar en un área determinada. A pesar de que nuestro oficio no es el de ser pedagogos formalmente, compartimos necesidades con estos, con los maestros del arte teatral; a lo largo de nuestras trayectorias como directores

y directoras de escena notaremos que la mayor parte del tiempo estamos fungiendo como pedagogos; “Nemierovich-Danchenko decía: El director es un ser de tres rostros.

El director-intérprete, que muestra cómo interpretar un papel, por lo que podemos llamarlo director-actor o director-profesor (...)” (Knebel M. , 2005, pág. 17), además de enseñar cómo se interpretan los personajes siempre surgen razones y aspectos que debemos enseñar a los actores; tal es el caso cuando trabajamos con un equipo con una formación actoral completamente diferente a la nuestra, además de adaptarnos a su forma de trabajo querremos que hagan ciertas actividades con nuestra metodología la cual tendremos que explicar y enseñar al equipo, otro motivo es la enseñanza cuando queremos crear una comunicación con conceptos específicos que tal vez los actores no conocen del todo.

En nuestro caso notamos la presencia del director pedagogo en todos los trabajos de curso, fungiendo como directoras y actrices; el punto de que hay una falta de conexión entre las metodologías de enseñanza para los actores en la facultad nos obliga a aleccionar a los actores sobre nuestra forma de trabajo y conceptos que eran completamente desconocidos por estos, como actrices sucedió a la inversa con la metodología de otros directores y otras directoras.

La Dra. Isabel Flores afirma en su artículo María Knebel: Pedagogía y fundamentos de la dirección escénica: “(...) urgían actores formados sobre los mismos principios con quienes poder establecer un idioma en común, fortalecer cuadros en el conocimiento del hecho teatral (...)” (2011, pág. 49), claramente refiriéndose a la enseñanza del arte teatral, aunque este hecho no está nada alejado del trabajo del director de escena profesional. También afirma:

> (...) La claridad de esta relación constituye la fortaleza de la pedagogía teatral, entender y asimilar tu rol de guía y motivador, poseer la sensibilidad de conducir al alumno, al reconocimiento de sus habilidades y capacidades, a la apertura de la libre expresión de su individualidad creadora. (Flores, 2011, pág. 54)

De esta forma nos damos cuenta de que el trabajo del director no está distanciado del trabajo de los maestros de teatro, ambos compartimos la tarea de ser guías y motivadores (como directores nuestro deber es para con los actores y el equipo técnico), apoyamos en la búsqueda de la creación a partir de las habilidades individuales de cada miembro de nuestro equipo.

3. Iluminación

A los directores nos importa que el público entienda en donde y cuando se desarrolla la historia, sin importar que el lugar que elegimos sea totalmente ficticio, nos importa que espectador identifique cuando es el día y cuando es la noche aunque el día y la noche en nuestra obra no se identifique con el concepto ordinario de luz y oscuridad.

> Existen asociaciones preestablecidas a ciertas atmósferas, como son la felicidad a los días soleados o la nostalgia al cielo nublado; lo anterior debe mantenerse presente en la mente del diseñador y no ser considerado como una única forma de apreciación, ya que resulta poco provechoso esclavizarse a estos parámetros y no renovar sus posibilidades expresivas. (Guzmán, 2013, pág. 18)

La luz en la escena tiene su propios propósitos, los cuales muchas veces olvidamos o reducimos a iluminar los objetos o a los actores sin un significado en particular y dejando de lado la intención de dar tiempo y espacio.

Una de las formas de dar vida al escenario es la iluminación, es una manera de situarnos en el lugar y el tiempo en el que transcurre la historia.

> (... la luz permite a los seres humanos establecer una primera relación con el espacio, esto resulta de mucha utilidad en el terreno de la creación teatral, ya que su tratamiento o manipulación le otorgan un poder de evocación y significado, a esto se le llama diseño de iluminación. (Guzmán, 2013, pág. 18)

Es en este punto donde notamos aún más la problemática de no trabajar con todas las herramientas en conjunto, suele pasar que los jóvenes directores no le dan la suficiente importancia a la luz, escenografía o el vestuario porque nos enfocan al trabajo con los actores. Estos elementos pasan a segundo o incluso a tercer lugar y los directores terminan resolviendo estas cuestiones un día antes o el día del estreno de su obra. Debemos replantearnos cuál es la importancia de la iluminación en la escena, la iluminación es un arte en sí mismo y hay que darle el valor que este merece.

No está presente solamente para que podamos ver lo que pasa en escena, sí es su principal función pero tiene un propósito muy profundo, la forma en la que haremos que se vea la escena y el efecto que esto causa en el espectador es lo que debemos buscar; “es una guía para el

espectador que aporta en la descripción, el orden y distribución espacial de los elementos (el diseño teatral)".

> En el caso de que exista un texto en el cual basarse, su análisis será el primer paso para la creación de un fenómeno escénico y lumínico. En este análisis, se examinan los conceptos planteados por el autor de la obra original. A partir de ellos se desarrollan y proponen nuevas significaciones que afectarán al original, creando una relectura y una nueva contextualización. Son elementos adicionales los que permiten una primera estructuración del lenguaje y la información primaria para hacer una investigación que permita encontrar las referencias iniciales.
>
> (...)En esta etapa se toman las decisiones que afectarán la calidad de luz y su utilización, se elaboran propuestas de plantas de iluminación que darán como resultado el primer acercamiento a la creación del universo lumínico inicialmente propuesto. (Pérez, Zapata Brunet , & Bazaes Nieto, 2013, págs. 19-20)

Como podemos ver, la iluminación, así como la interpretación debe considerarse desde la primera lectura, y al igual que otros aspectos se verá afectado con una conceptualización más acorde a nuestro contexto de vida, cultura e idea de dirección. Una cosa que debemos pensar todo el tiempo es que la luz tanto como la obra (dramaturgia) debe ser comprendida por el público, aunque parezca innecesario debemos pensar incluso en los colores que usaremos, debe existir una relación entre estos y el espectador.

Debemos considerar que la luz es una herramienta que brindamos a los actores, esta también les ayuda a colocarse en un espacio ficticio, les permite identificar las divisiones que hay en la escena (si es que las hay) y también ayuda a distinguir cuando hay un cambio de escena. Otra característica importante, que ignoramos muchas veces, es que, "la luz ha de ser un medio auxiliar para elevar y acentuar el valor de la escena iluminada" (Bujvald, 2011, pág. 124).

Todos los elementos que se disponen en la escena tienen su razón de estar ahí y como directores y directoras, a pesar de que tengamos la ayuda de técnicos, tenemos el deber de conocer a profundidad y de saber explotar dichos elementos, mencionamos esto porque en lo que concierne a los directores de la Facultad de Arte Dramático de la BUAP existe un desconocimiento en el uso de dichos elementos, dirigiéndonos a la cuestión de la iluminación notamos que rara vez se busca empatar la luz con la escena que se está realizando.

Como expresamos anteriormente, para un gran número de los directores de la Facultad de Arte Dramático, este es uno de los aspectos que se suelen solucionar un día antes del estreno de la obra. Hay consecuencias si no prestamos atención desde un inicio a la iluminación, puede resultar que el mensaje que queremos dar no llegue del todo a nuestro público, "no se trata de una función estética únicamente, sino que el color de la escena influencia en la percepción de la obra teatral" (Lorente, 2018, pág. 38), recalcando de esta manera la problemática de que no todos los elementos están resueltos sobre la misma línea, sobre la misma idea de dirección.

La iluminación conlleva un trabajo profundo ya que, como dice Araceli Sola: el color, que a su vez es determinado por la cultura y la historia, logra afectar el estado de ánimo del espectador e incita un pensamiento más profundo (2018, pág. 38); una de las funciones más importantes de la iluminación es esto mismo, influenciar al espectador de manera sutil, envolverle en esta atmósfera que estamos creando, es por esto que debemos aprender todas la cualidades de esta herramienta así como aprender a usarla.

Hay muchas características que, si no estamos informados pueden arruinar la visión que tenemos y más si es una cuestión que se resuelve al último minuto, un ejemplo es la cualidad de absorción y de iluminación de la luz (valga la redundancia), puede ser que pensemos que la iluminación que queremos haga que todo luzca o fluya pero, si no lo probamos antes también puede pasar que nuestra iluminación cambie ciertos colores ya sea del vestuario o de la escenografía o bien desaparezca completamente.

Un ejemplo que demuestra la problemática de la investigación para aplicar el recurso de la iluminación es un montaje a cargo de Nayeli Tibetana: *El corazón delatror* de Edgar Allan Poe. La propuesta de iluminación consistía en luz blanca y luz roja que se alternaba a lo largo de la obra, de acuerdo a la atmosfera y el suceso que se desarrolla en cada escena (o cuadro). El equívoco en este caso es que se emplearon colores vividos y puros, que afectaban la percepción del público, constantemente se tenía que alejar la vista de la escena lo cual no permitía prestar atención a lo que estaba sucediendo en la historia.

O sea que, no se incluyó otro color en la iluminación que disminuyera la intensidad del blanco y el rojo. Y algo que se debe tener presente en este caso en particular es, por ejemplo, que el color rojo "es capaz de aumentar la presión sanguínea o el ritmo cardiaco" (Velez, 2010, pág. 26). Precisa poner atención a estos temas, afectar al publico y a los actores fisicamente es un riesgo que no podemos correr.

Podemos darnos cuenta de que los aspectos que creemos insignificantes pueden afectar para bien o para mal toda nuestra puesta en escena. Hay que recordar que las herramientas que adoptamos ya fueron probadas antes por otras personas, y si su uso se ha extendido a lo largo de los años es por una razón significante.

4. Escenografía

> La escenografía puede ser definida como un sistema de representación visual, temporal y espacial, organizada y significante, integrado a la definición de teatro como representación y expresión cultural, localizada y reactiva a un presente en permanente evolución histórica. Puede encontrar sus referentes y analogías en la realidad, interpretando y sintetizando formas, modelos y sistemas, con los que consigue integrarse como subsistencia co dependiente de un sistema visual totalizador, finalmente interpretando y decodificado por el espectador. (Bujvald, 2011, pág. 79)

De igual forma que con la iluminación la preparación de la escenografía comienza desde el texto, o de la concepción que el creador tiene de la historia (en caso de que no haya una obra prescrita en la cual basarse), los y las directoras serán los que decidan si se desarrollará la idea del autor al pie de la letra o si se descartaran los elementos que este propone.

El hecho de que el teatro es algo que evoluciona con el paso de los años, también nos ayuda a decidir cómo es que presentaremos las obras. Ya sea una obra contemporánea o clásica nuestro objetivo debe ser que el espacio sea entendido por el espectador, este es uno de los principales fines de la escenografía, que el público relacione el espacio en el que se desarrolla la obra con la misma historia y, en caso de que deliberadamente queramos que esta misma transcurra en el espacio de nuestro contexto debe ser completamente entendido por nuestro público; “la escenografía debe ser la respuesta a un territorio, a las características de un recinto o a las condiciones técnico-espaciales ofrecidas para hacer posible una relación entre público y espectáculo” (Pérez, Zapata Brunet , & Bazaes Nieto, 2013, pág. 64)

> El decorado o escenografía es un medio para localizar la acción y ubicar el espectáculo en un lugar determinado, así fuese sugerido al ambiente ilusorio únicamente por rasgos simbólicos (tronco de árbol en lugar de bosque, puerta en lugar de edificio) o bien mediante una semejanza pictórica con el ambiente dado en la vida real. (Bujvald, 2011, pág. 118)

La forma de llegar a la correcta relación entre lo ficticio y la vida real es a través de la investigación, primero hay que situarnos en un lugar determinado (puede ser o no el lugar que propone el dramaturgo) e indagar en tal lugar, descifrar lo que en este predomina, los colores, los olores, el tipo de decorado, los muebles, qué iluminación hay, etc.; después debemos seleccionar los elementos que usaremos, no necesariamente recreando todo el lugar como dice Bujvald sino buscando que, con lo que podamos conseguir se genere el mismo ambiente que en la vida real.

Entendamos que más allá de intentar recrear un lugar debemos imitar la esencia, por esta razón no es necesario que usemos todos los elementos que en este hay en el espacio a reproducir, solo debemos seleccionar los más funcionales y los que más refieran a este sitio, debe ser util sin dejar a un lado el elemento estético, no queremos saturar la escena con cosas que no complementarán la historia ni el trabajo de los actores y las actrices, no queremos llegar al punto de llenar la escena con objetos que impidan el libre movimiento de los mismos (a menos que la obra así lo requiera, claro).

Es deber del director salvaguardar la integridad física de nuestro equipo así que será mejor que planeemos bien nuestra escenografía. Nos parece que es significativo advertir que, si bien es nuestra obligación tomar en cuenta las necesidades de las actrices y los actores estas no deben ser nuestra principal "motivación" para la creación de la escenografía ya que esta podría terminar falta de estética o completamente fuera de la estética de la obra, de alguna forma debemos encontrar un balance entre la seguridad y el apoyo que brindamos al actor y la idea/estética con la que estamos trabajando

Contrariamente hay directores que prefieren las escenografías casi inexistentes, nuevamente, las preferencias personales están relacionadas completamente con nuestra poética de director; lo que debemos pensar también es que es necesario, en ocasiones, brindar al actor y actriz más de un elemento de apoyo (escenográficamente hablando) para que este pueda imaginar en verdad el lugar en el que se está desarrollando como personaje, concluyendo este punto "[la escenografía] de ninguna manera debe interferir; antes bien, debe coadyuvar al desarrollo fluido y eficiente de la experiencia escénica, y al mismo tiempo debe aglutinar sus elementos y completarla" (Dallal, 2012, pág. 55).

Más que ser una decoración, la escenografía está compuesta por un grupo de metáforas que crean el dramaturgo y el director de escena; igual que la iluminación crea un mundo que el

espectador tiene que descifrar. Cada elemento está presente por una razón que complementa el mundo ficticio de la obra, todo tiene un significado y una razón útil de estar en escena.

"(...)la escenografía no debe llamar tanto la atención como tal, sino que ha de tener presencia como parte orgánica de toda la representación" (Bujvald, 2011, pág. 120); reiteramos que en todo momento debemos pensar en la escenografía como un personaje más, es un personaje que también debe desarrollarse de forma orgánica en el montaje, tanta es su relación con los demás personajes y el espacio que el espectador no se percatará de que hubo una escenografía durante toda la obra, ese es el objetivo.

5. Sonorización, musicalización

Hablemos ahora de la sonorización, los efectos sonoros de una obra de teatro también proporcionan referencias,

> tener muy en cuenta lo que el espectador ve y escucha. Hacer de lo ficticio algo real. ¿Y cómo se consigue esto? Es increíble la cantidad de trucos que los especialistas pueden llegar a utilizar para recrear hasta el más mínimo detalle de sonido. (Rodríguez, 2017).

Como nos explica Pablo Rodríguez, el sonido es sumamente necesario, en una puesta en escena el sonido llevará al espectador a una mayor experiencia de "realismo" pues no es igual que alguien en el escenario grite desesperadamente diciendo que ha caído una bomba a que se escuche el estruendo de la misma. Consideremos la sonorización en nuestras obras ya que muchos dramaturgos utilizan en sus obras cosas como toquidos, sonidos de avión, estallidos, timbres, etc. En ocasiones parece fácil prescindir de esto cuando la verdad es que tienen una razón de ser tanto para el actor como para la recepción del público y la obra como tal.

¿Por qué hablamos de análisis y no solo selección de elementos? Como pudimos leer, no se trata únicamente de elegir, es natural que nos inclinemos por aquello que nos parece "más bonito o estético", pero estar informados sobre la teoría detrás de la creación de los elementos escénicos nos abre posibilidades a crear de manera más profunda y significativa.

En cuanto a la sonorización pasa algo similar, hay algunos sonidos sumamente aturdidores que si se utilizan en lapsos muy grandes podrían causar efectos contradictorios en las personas, (actores, público) es por esto que se recurre no solo a una selección de esto sino a un análisis.

Es de suma importancia insistir que: “la puesta en escena no es simple disposición de elementos frente al espectador” (Cuéllar, 2009, pág. 18).

Y como afirma Assad: “es conveniente que los elementos que configuran la puesta en escena sean producto de un efecto de síntesis y no de agregación entusiasta.” (Cuéllar, 2009, pág. 18)

El director de escena no trabaja con instrumentos musicales formalmente, sin embargo podemos poner una puesta en escena como una partitura, Meyerhold habla del “bum-bum-bum” y de cómo un director de orquesta es capaz de tomar eso y ensamblar un instrumento que rompa de pronto con un nuevo sonido para dar un giro inesperado a la melodía y algo similar podemos llevar a cabo los directores, ¿de qué manera?, sí cierto que no manejamos “armonías” musicales pero tenemos al actor.

“La disposición de los elementos escénicos no consiste en revelar en la pieza tal o cual aspecto de la compleja partitura, sino en construir una nueva partitura del movimiento que se ajuste a ella en contrapunto” (Meyerhold, 2008, pág. 254).

Antes de profundizar más en esto veamos la definición de “contrapunto” de la Real Academia Española[6]:

> El contrapunto es la **c**ombinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad.

Es decir que cada movimiento realizado por el actor debe mantener una coherencia, los actores en el escenario tienen una partitura de movimiento, no son seres individuales y al mismo tiempo lo son, como una melodía en la que suenan distintos instrumentos cada instrumento tiene su propio sonido pero cuando embona en la misma suena a una sola melodía, no notamos el gran esfuerzo de quienes hacen sonar los instrumentos sino el volumen, la duración y el sonido del mismo.

Por tanto, como directores lo principal no es lograr que el actor de a notar lo complicado que pueda resultar esta partitura de movimiento, sino la armonía de la misma, la fluidez de cada cuerpo. Cuando hablamos de un contrapunto espectáculo, entre los actores y los elementos que este tiene a su alrededor, cuando Meyerhold habla de construir un nuevo cuerpo, habla del todo de la puesta en escena, tomaremos de cada instrumento su sonido y construiremos una sola

[6] https://dle.rae.es/contrapunto

melodía, lo mismo pasará con cada elemento y herramienta del director de escena, tomará su individualidad para hacer un nuevo cuerpo.

“El director de escena que no es músico no logrará montar un espectáculo autentico, (…) porque no [sabe] cómo enfocar esa obra, como revelarla en el aspecto musical”. (Meyerhold, 2008, pág. 254)

Un director de escena debe tener un bagaje cultural amplio, esto incluye saber y entender también de música, puesto que nuestro arte no es ajeno a ella, nosotros utilizamos un ritmo, una armonía y ahora también gracias a la sugerencia de Meyerhold podemos hablar del contrapunto dentro de una obra de teatro.

6. Vestuario

“La ropa y el adorno corporal son los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad (Saltzman, 2004, pág. 5)”.

El vestuario en la escena es de suma importancia, ya que nos ayuda a proporcionar al público información importante para que este pueda apreciar el contexto del personaje, su identidad; “(...) el vestuario no es ropa que se pone, mucho menos un disfraz; por el contrario, cuando el actor se viste lo hace para dar cuenta de las cualidades, la personalidad (...) del personaje que representa”. (Pérez, Zapata Brunet , & Bazaes Nieto, 2013, pág. 37)

El vestuario es un guía para identificar la época, nivel social, incluso las intenciones inmediatas de nuestro personaje. En ocasiones (tal vez por falta de recursos) a los estudiantes de dirección nos parece factible determinar que el vestuario de los actores se componga ropa negras ceñida al cuerpo (que comúnmente es el atuendo del día a día); y no es que esté mal, si la propuesta estética de la obra así lo requiere, pero enriquecer la puesta en escena con un vestuario más elaborado, con mayor detalle (sin necesidad de que sea ostentoso).

Con el vestuario es posible lograr mayor presencia del personaje y, crear su propia identidad; “el vestuario teatral es la síntesis de la personalidad del personaje; el conjunto de prendas, trajes, complementos, calzados y accesorios utilizados en una representación escénica, son las piezas claves que permiten definir y caracterizar un personaje (Pérez, Zapata Brunet , & Bazaes Nieto, 2013, pág. 37)”. Andrea Saltzman en su libro *El cuerpo diseñado* dice:

> El vestido es hábito y costumbre: es el primer espacio – la forma más inmediata- que se habita y es el factor que condiciona más directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y movimientos. (2004, pág. 4)

A diferencia de la vida real, en el teatro estudiantil no se contemplan diferentes vestuarios para "el día a día" del personaje, y en realidad en muchos casos de puestas en escena de grandes directores tampoco se contempla la opción de cambios de vestuario; esta situación nos obliga a diseñar vestuarios que contemplen todos los significados que darían tres o cuatro cambios de ropa, hay que dar importancia al color, a las texturas, a las formas que revelarán conforme avance la historia, los secretos del personaje.

Ya hablamos del aporte que da el vestuario al personaje, ahora, hablando exclusivamente del trabajo con el actor, cabe señalar que el vestuario es parte fundamental de este, porque al proporcionar identidad a su personaje, el actor podrá hacer uso de esta herramienta para poder terminar de concretar la psicología del personaje. Por ejemplo: si un personaje lleva un vestuario que a la vista sea grande, oscuro y pesado, sus movimientos, gestos y actitudes, irán conforme a este y desde luego diferirá de aquel cuyo vestuario sea ligero, brillante o compacto.

> El vestido tiene algo que lo distingue del resto de los objetos, ya que no se puede separar del cuerpo. (...) El traje está fuertemente vinculado al individuo y puede entenderse como una forma de proyección del yo. Por otra parte, está integrado de forma activa en las relaciones sociales.
>
> En la escena, la prenda puede tener distintas lecturas. Asociada siempre al cuerpo, puede remitir a un cuerpo/personaje/actor en particular, o bien remitir a un significado más genérico. No debemos olvidar que la indumentaria está condicionada por fuertes convenciones culturales y sociales.[7]

Lo que se quiere proporcionar al actor son datos de todo lo anterior expuesto, la vestimenta que cubre al personaje debe revelar suficientes datos como para descubrir la vida del mismo, en dónde y cómo se desenvuelve, con quién, etcétera.

---

[7] Cubeiro, 2015, *El vestido despojado del cuerpo,* pp. 1, 2.

Algo que como directores debemos facilitar a los actores es una máscara que les ayude a encarnar un "yo" diferente, a una individualidad que no es como la suya. "Cualquier objeto llevado por el actor, como un vestido o unos zapatos, puede ser una máscara que contribuye en la construcción del personaje"[8].

Además un punto importante por el cual los ensayos deberían desarrollarse con al menos un esbozo de los vestuarios, es que si dejamos a los actores comenzar su proceso creativo con ropa de trabajo se acostumbrarán a ello y no tomarán en cuenta las dimensiones del vestuario final y posiblemente los directores adapten el espacio escenográfico sin tomar en cuenta este mismo aspecto. Comúnmente, este es uno de los aspectos que en la facultad se resuelven un par de días antes del estreno de las obras, lo que no se toma en cuenta es que la inexperiencia del actor con el vestuario puede desencadenar fallas en su accionar e incluso accidentes graves.

Se recomienda es trabajar con al menos vestuarios provisionales desde los primeros ensayos, que cumplan con las características del vestuario final.

Es importante tener en cuenta que, como herramienta, el vestuario nos ayuda en la construcción del todo (la puesta en escena) por ello es importante trabajar con él en todos los ensayos posibles y cuantos más sean, más útil resultará para el director y el actor.

7. Maquillaje

De igual modo que el vestuario, el maquillaje es una de las herramientas principales que nos ayudan a la creación física externa de los personajes. El maquillaje es indispensable cuando queremos conseguir rasgos muy específicos que el personaje tiene pero que el actor no.

El maquillaje teatral debe ser tomado muy en serio, no se trata solo de maquillar para que los actores luzcan bien en el escenario, el maquillaje cumple funciones más importantes como: hacer notar los rasgos del personaje a distancia. Pero tampoco es algo meramente técnico; a la hora de crear el maquillaje para los personajes, debe estar presente la esencia del mismo, su individualidad y su "yo".

> [Se] debe tener en cuenta todos los aspectos que rodean [al] personaje y por supuesto la obra en la que está el personaje, para así poder realizar un maquillaje adecuado para la

[8] Cubeiro, 2015, *El vestuario como máscara: entre el artificio y la autenticidad,* p. 5.

> caracterización, no se trata de inventar o poner cualquier tipo de maquillaje. "Maquillarse como un joven, como una señora joven y hermosa o de edad mediana o bien como un viejo común, sin lograr la expresión de su mundo interior, no es construir un personaje, sino crear una pura y vacía exterioridad (cita a Trastoy, 2006, p. 116)". (Echeverry , 2015, p. 16)

La composición externa de los personajes debe estar completamente ligada a la psicología del mismo, como se mencionó anteriormente. El maquillaje puede ser útil para acentuar gestos faciales que nos permitan transmitir ciertos patrones o características de los personajes, un ejemplo es: enmarcar una ceja hacia arriba en tono de duda puede dar al público el mensaje de que el personaje es una persona desconfiada que siempre duda de los demás. Otro puede ser marcar el entrecejo para hacer notar que el personaje es una persona que tiende a enojarse mucho.

Notamos pues, que el maquillaje es un enmarcador directo de las características del personaje, pero, no hay que olvidar que este mismo se determinará, como todo, a través de un minucioso estudio del texto.

Cabe mencionar que la presencia del maquillaje en el rostro no es un requisito que se exige en la creación teatral, bien puede ser que se decida no incluir nada de este en el rostro de los actores. No obstante debemos encontrar la manera de comunicar al público todo lo que caracteriza a los personajes. Es indispensable que los espectadores reciban toda la información necesaria para conocer a cada uno de los personajes; si bien decidimos no incluir maquillaje en el rostro, podemos aplicarlo en otras partes del cuerpo.

Además de rasgos faciales, usando maquillaje podemos lograr marcas características que permitan igualmente que el espectador identifique cuál es el oficio del personaje, cuáles son sus manías, el ambiente en el que se desenvuelve, etc.

8. Texto dramático

Cuando el director de escena tiene el deseo de montar una obra de teatro, su herramienta más inmediata para hacerlo es "el texto dramático". Aunque bien podría decidir trabajar sin uno, en el caso de que su decisión sea trabajar sobre un texto ya escrito:

> La primera tarea del director [será] seleccionar el material textual con el que va a trabajar. A veces él mismo es el autor del texto y, en ese caso, la elección está en los

> temas que desea tratar y las formas dramatúrgicas que le interesa investigar. (Daccarett, 2010, pág. 21).

El orden en el que el proceso de búsqueda de texto comience no afectará el producto final, existen directores que prefieren determinar el tema y luego buscar la obra que se adecue a este, otros más comienzan por buscar la obra que más les llame la atención y trate un tema del que ellos han querido o quieren hablar en esos momentos, "esta selección está relacionada directamente con aquellos temas o preguntas que movilizan al director desde una ética o estética particular (Daccarett, 2010, pág. 62)".

> Sin importar cuál sea el texto dramático elegido, su interpretación es el fundamento de la labor del director, porque implica lo que este desea comunicarle al público y también lo que, desde su punto de vista, quiere decir el dramaturgo. (Daccarett, 2010, pág. 21)

Como bien menciona Daccarett, el punto de que un director busque una obra ya escrita por un dramaturgo, otorga la posibilidad de trabajar con una estética bien determinada. Los dramaturgos nos brindan puntos clave para interpretar el mundo que ellos crearon con la palabra, nos dan piezas para componer a los personajes, los espacios, las atmósferas, etcétera; pero algo que es primordial, algo incomparable y muy pocas veces se puede modificar es el tono, el idioma, la poesía en la palabra de la obra.

Una persona que tiene el talento y la brillantez de crear historias con lenguajes pulcros y significados profundos es lo que debemos buscar como directores. No nos referimos a que solamente debemos seleccionar materiales escritos de manera poética, es más una recomendación, un recordatorio de que debemos buscar materiales que estén compuestos de forma que en verdad haya una historia coherente, desarrollada verbalmente de manera que el espectador pueda comprender qué es lo que está tratando la obra, cuál es el tema, qué se está diciendo con esta.

El hecho de que sea un gran sostén de la obra un texto bien escrito y armado no significa que debemos apegarnos a estos cánones todo el tiempo. Hay obras contemporáneas que carecen de diálogo, personajes o no cuentan las historias tradicionalmente (con diálogos, acotaciones, etc.). En estos casos, el trabajo del director no es tan diferente como si trabajara con un texto tradicional.

> La pregunta no es tanto "¿de qué trata?". Siempre se trata de algo, y esto es lo que aumenta la responsabilidad del director. Esto es lo que lo llevará a elegir cierto tipo de material y descartar otro; y justamente no solo por lo que ese material es, sino por su potencial (...). Un potencial que está allí y que a la vez es desconocido, latente, sólo factible de ser descubierto, redescubierto y profundizado a través del trabajo activo de todo el equipo. (Daccarett, 2010, págs. 63-64)

El texto se vuelve el soporte de nuestro trabajo, es nuestro punto de enfoque, es este el que nos guía dentro del mundo ficticio.

> Algunos sostienen que cuando un texto preexistente es la base de una puesta en escena, entra en un nuevo espacio artístico que tiene sus propios recursos y sus propias leyes, convirtiendo al director en el principal creador. Esto le permite modificar distintos aspectos del texto, los cuales nos podrían parecer, a primera vista, inamovibles: la época, el lugar en el que se desarrolla la acción, el enfoque de los personajes, sus relaciones y sus conflictos, e incluso el género o el estilo en el que está escrito. (Daccarett, 2010, págs. 21-22)

Como directores tenemos la oportunidad y la bendición de poder adaptar todos los materiales que usamos en la creación para adecuar todo a un mismo sentido, aunque, debemos tener cuidado cuando pensamos en hacer modificaciones a los textos, para realizar adaptaciones que no provoquen la pérdida de sentido o significado debe haber un análisis previo con una profundidad minuciosa. Incluso cambiar una palabra puede modificar todo el sentido de una escena.

A manera de conclusión podemos afirmar que el texto siempre será una herramienta importante en el trabajo del director de escena, no importa si la obra está demasiado alejada del texto dramático tradicional, es necesario tener una base ya sea para que parta nuestra creación o que complemente a la misma. El texto no es simplemente una secuencia de palabras, el texto es acción escrita, es vida plasmada en papel, por eso es tan importante no negarle la atención que necesita; análisis tras análisis el director descubrirá que el texto es más que una simple partitura de acciones y palabras.

Ya expusimos algunas de las herramientas indispensables para los directores y las directoras de escena, claramente no son las únicas que intervienen en el proceso de creación, cada persona decide y toma aquellas herramientas que sabe pueden enriquecer su trabajo.

Todas las herramientas (el vestuario, el texto, la escenografía, la iluminación, la musicalización, etc.) son igual de importantes en una puesta en escena, se nos ha enseñado directa o indirectamente que la herramienta más importante para el director son los actores, pero la realidad es que, todos los elementos (que llamamos herramientas) también son parte de la historia, todos son un personaje más, todos interpretan un papel dentro de la obra. Sí, los actores y las actrices son la principal herramienta, pero no la más importante.

El no poner a todos los elementos en un mismo nivel de importancia es igualmente una de las causas por las que un trabajo no está completamente unido. Si prestamos desde el principio de la creación escénica toda nuestra atención al trabajo con los actores todo lo demás pasa a segundo o tercer plano.

La creación de la acción escénica empieza como un esbozo con las improvisaciones y los análisis que se hacen en conjunto con los actores, así empieza la creación de las obras, comienza a surgir la vida. Pero, cómo sería si a la par de la improvisación con los actores también fuera surgiendo el boceto de todos los demás elementos. La creación sería conjunta, todo evolucionaría a la par y crecerá en conjunto que es finalmente lo que como directores queremos lograr. Nada estará puesto en la escena por mera casualidad, todo cobrará significado y todas las herramientas se complementarán entre sí.

Capítulo III

Papel del director dentro de la Facultad de Artes, programa de Licenciatura en Arte Dramático.

La carrera de Arte Dramático en la BUAP se divide en dos terminales: actuación y dirección. Para todos los alumnos (sin importar la terminal en la que se encuentren), se imparten materias (algunas optativas) que tienen que ver con los aspectos técnicos y de producción para las obras teatrales como: iluminación, escenografía, atrezzo y vestuario, maquillaje y sonorización; pero no existe como tal una terminal para especializar a los estudiantes en estos aspectos (técnicos y de producción).

No representa un inconveniente que los estudiantes aprendan sobre la creación de la producción escénica, para los directores resulta conveniente tener al menos una referencia sobre estos

aspectos ya que en Latinoamérica el director de escena no se limita a hacer un trabajo solamente, sino que es el encargado de todo lo que conlleva la creación de un espectáculo teatral; es el director el que se encarga de la elección del texto, es el responsable del trabajo con los actores, es quien se responsabiliza del diseño de la escenografía y el vestuario, etcétera.

El papel que representa el director de escena de la Licenciatura en Arte Dramático es lo que en la estructura europea representan tres diferentes personalidades, las cuales utilizaremos para mostrar el puesto totalizador que está desarrollando el director de escena de la facultad.

¿Cuáles son las diferentes personalidades que fungen como director y cuáles son las tareas de cada uno? Para esto tomamos como referencia la definición que proporciona Patrice Pavis (1998) en su Diccionario del Teatro.

1.1 Director de actores

El término de “director de actores" no es comúnmente utilizado en la comunidad estudiantil de Arte Dramático, verdaderamente no es un tipo de director o por lo menos no parte de ninguna formación diferente a la de un director de escena pero nos ayudará este concepto a determinar las diferentes áreas del trabajo del director.

Para comenzar hay que discutir qué es la dirección de actores.

> **Dirección de actores:** Procedente del cine, donde el trabajo de y sobre el actor suele quedar sumergido bajo el aparato técnico, la dirección de actores es la manera mediante la cual el director de escena (a veces rebautizado como “director de actores” o incluso *coach*) aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo.
>
> Esta noción, a la vez vaporosa e indispensable, concierne a la relación individual, tanto personal como artística, que se entreteje entre el “maestro de obra” y sus intérpretes: relación personal y a menudo ambigua. (Pavis, 1998, pág. 132)

La dirección de actores se enfoca precisamente en el trabajo del director con los actores, desde el comienzo del proceso creativo, empezando por el trabajo de mesa con el equipo:

> (...) el director de escena organiza largas sesiones de trabajo (...): explica sus opciones para la interpretación, prepara a los actores para la dicción del texto, reflexiona sobre

> las motivaciones de los personajes que deben ser encontradas, sobre la manera personal en la que cada uno debe comportarse ("¿qué haría yo si…?". (Pavis, 1998, pág. 132)

El trabajo con el actor también conlleva los primeros ensayos, las tareas escénicas que les otorga según las necesidades de la obra y que sirven para la creación de los personajes, la fijación de escenas que es cuando:

> El actor es incitado a fijar sus movimientos, sus acciones, sus pensamientos y sus imágenes por medio de una subpartitura que facilita su localización en el espacio-tiempo y en la "línea continua de la acción": la suma de las partituras visibles de los diferentes actores se convierte en la partitura global de la puesta en escena que es utilizada por el director como organigrama del conjunto.

La línea continua de la acción es equivalente al término "acción transversal del actor-personaje" que se menciona en el Sistema Stanislavski.

> (...) la acción transversal del actor es una prolongación directa de las líneas que siguen las fuerzas motrices de su vida psíquica, que tienen su origen en la mente, la voluntad y el sentimiento. Si no existiera la acción transversal, todas las unidades y tareas de la obra, las circunstancias dadas, la comunicación, la adaptación, los momentos de verdad y de fé vegetarían separados entre ellos, sin la menor esperanza de revivir. (Stanislavski, 2007, pág. 332)

Hasta la muestra final entra en la tarea del director de actores, es aquí en donde también aplica ejercicios para la concentración de los actores y para la disposición al trabajo, también es en este punto en donde hace recordatorios a los actores, hace repasos de escenas, etc.

En palabras de Pavis, el trabajo con los actores continúa hasta el seguimiento después de la primera presentación. Precisamente después de la primera muestra ante público el director debería replantear aquellos puntos que no ajustan en la obra o que no fueron comprendidos por el público, también hace comentarios sobre el trabajo de cada actor, etc.

El director de actores se concentra solamente en el profundo proceso de la creación de la obra con los actores y sus personajes; en este proceso no intervienen otros aspectos por el mismo hecho de que los actores requieren la completa atención del director durante los ensayos para evitar tropiezos o equivocaciones tanto en la creación como en la presentación final.

1.2 Director de teatro

Este aspecto del director es uno de los que generalmente se olvidan durante el proceso de formación, y es uno de los puntos más importantes en nuestro trabajo.

> El director de teatro está ahí para recordarnos que la gestión es parte integrante de la creación; naturalmente, tenderá a proponer una política de abonos que garantice una temporada sin sorpresas; encargará obras o estilos seguros, sólo se comprometerá en coproducciones rentables: son imperativos económicos que deberán aceptar las jóvenes compañías o los directores de escena. (Pavis, 1998, págs. 135-136)

En muchas ocasiones los directores de escena independientes, encargados de gestionar todo lo que necesita su obra, olvidan esto mismo y se comprometen al montaje de obras que requieren de una inversión monetaria muy alta y fuera de su alcance, y aceptan como solución confeccionar con sus propias manos elementos como la escenografía o los vestuarios. La habilidad en el arte plástico de ciertas personas no se discute, pero siendo realistas no todos somos capaces de hacer trabajos manuales impecables. El resultado de que las cosas no encajen en el presupuesto denota en la calidad de las mismas, no refiriéndonos a la calidad material en sí, sino a la calidad de la producción escénica.

Mantenerse en la realidad del presupuesto que se tiene como emprendedor o estudiante (con algunas excepciones) es difícil de recordar a la hora de querer preparar un montaje nuevo. De ninguna manera queremos decir que los creadores deben abstenerse de hacer los montajes que ellos quieran hacer, pero siempre será una buena idea considerar la creación de obras que se ajusten a nuestros presupuestos.

1.3 Director de escena

“Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición” (Pavis, 1998, pág. 134)

Como se mencionó en el primer capítulo de esta tesis; es este el papel que asume la responsabilidad de la completa creación de una obra, aquí el director decide qué texto o dramaturgia con la que va a trabajar, decide cuál será la estética de todos los elementos que colocará en el escenario, se vuelve el organizador de todos estos elementos.

Conociendo cuáles son las características de los tres papeles del director podemos ampliar un poco más la noción del trabajo de este, además de que se comprueba que el director es el principal encargado de la totalidad integradora de todos los elementos. De igual manera demostramos cuál es la responsabilidad que tiene el director escénico de la Facultad de Arte Dramático; realiza todo el trabajo referente a las puestas en escena, trabaja con todos los elementos y tiene la última palabra cuando se trata de tomar decisiones.

1. Idea de dirección: punto de partida del trabajo de directores y actores

Primeramente reiteramos que es un tema complejo el trabajo escaso de sentido profundo, de significado, de relación entre el elemento humano y el material en las obras que se muestran dentro de la Licenciatura en Arte Dramático, aunado al confuso reconocimiento del trabajo del director de escena. No es un tema que se soluciona completamente con el estudio de todos los directores de escena habidos y por haber; no se soluciona aprendiendo de memoria todas las metodologías sino se enseñan detenida y completamente, descifrando y comprendiendo cada uno de sus elementos.

La verdad es que cada director puede trabajar poniendo en práctica la metodología que más se adecue a su estilo de trabajo y a las exigencias del mismo así que lo principal no es cambiar las metodologías que se comparten, sino el seguimiento en la práctica de estas con los estudiantes. Puede resultar de mayor provecho un solo método bien dominado a diez a medio entender.

Mientras este punto es resuelto por la academia de dirección consideramos que sería de mayor beneficio, contar por lo menos con una herramienta bien comprendida que logre unificar todos los aspectos de un montaje, podrían crearse productos más completos. Esto es lo que se pretende lograr con la IDEA DE DIRECCIÓN.

2.1 Idea de dirección

Un punto fundamental para un director o directora a la hora de comenzar un nuevo proyecto es la búsqueda del material dramatúrgico que más le provoque interés. Al encontrar el material adecuado, el siguiente paso es determinar el tema principal de la obra de su elección, examinar profundamente de qué habla la obra, qué es lo que el dramaturgo quiere decir con su texto y esta búsqueda debe culminar en la determinación de la idea de dirección.

Antes de continuar debemos explicar: ¿de dónde parte la propuesta de "la idea de dirección"?, para esto es nuestro deber citar a Stanislavski que a su vez cita a su maestro de actuación Arkadi Nikoláievich Tortsov en su obra, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*:

> Así como de la semilla nace la planta, de una idea o sentimiento particular del escritor brota su obra. Sus ideas, sentimientos y sueños recorren como un hilo rojo toda su vida y lo guían durante la creación. Le sirven de base, y de ese germen brota su producción literaria; juntamente con sus penas y alegrías, por ellos empuña la pluma. Transmitir todo ese material espiritual es el objetivo principal del espectáculo.
>
> De ahora en adelante convendremos en llamar a ese fin esencial, que moviliza a todas las fuerzas psíquicas y elementos de la actitud del actor en su personaje:
>
> SÚPER-TAREA DE LA OBRA (2007).

Si bien la definición nos dice que el actor es el que ha de reconocer la súper-tarea de cada personaje que interprete, es el director el que debe buscar la súper-tarea de toda la obra, "[el] primero que tiene que definir la súper-tarea es el director. A los pensamientos del autor debe añadir su experiencia. Además debe sentirse un poco el espectador, debe considerar cómo va a apreciarse su idea desde la sala" (Knebel M. , 2005, pág. 109).

Se mencionó muchas veces que el director de escena es el encargado de todos los elementos (materiales, psíquicos, humanos, etc.) que se disponen en una obra, entonces decimos que su súper-tarea es determinar por qué, con qué intención, cuál es el significado más profundo de estos elementos dentro de la historia y debe reunirlos dentro de una misma estética, su estética.

> La súper-tarea ha de ser consciente, ha de partir de la razón, del pensamiento creativo del actor, ha de ser emocional, capaz de excitar toda su naturaleza humana, y por fin, voluntaria, ha de partir de su "ser espiritual y físico".La súper-tarea ha de despertar la fantasía creativa, estimular su fe y toda su vida psíquica. (Knebel M. , 2005, pág. 52)

Así como en el caso de los actores, la súper-tarea del director debe despertar la creatividad y la vida psíquica de la obra en su totalidad. Definir la súper-tarea debe ayudar tanto a directores como actores a la creación de la vida ficticia de la obra y propiciar la fe de está creando una realidad orgánica y creíble.

Retomando la problemática inicial, que es la inconsistencia y la falta de cohesión en los trabajos de los jóvenes directores de la Facultad de Artes a causa de la nula enseñanza de conceptos tan importantes como este que les son de suma importancia para la creación de montajes escénicos llenos de significado y claros en su en sus mensajes, proponemos la sintetización de la supertarea a: idea de dirección. La idea de dirección será una síntesis metafórica de la propuesta estética de cada director o directora. Una síntesis tan específica como se pueda para evitar las confusiones y desvíos en el sendero de la creación escénica.

Es importante que una corta frase de no más de cinco palabras haga alusión al conflicto general y principal de la obra y dirigida en todo momento al encuentro con la verdad de la historia; como menciona Knebel en El último Stanislavski: si la localización (el conflicto real, la verdadera problemática) de la supertarea es la incorrecta se corre el riesgo de caer en la mentira escénica.

La inexistencia de una idea de dirección clara deriva en un viaje por diferentes caminos que por ser tantos y no tener una completa razón de ser no encontraron su final. Solo habrá posibilidades frágiles, problemáticas abiertas y ninguna podrá ser solucionada. Esto mismo provocará que no se pueda conducir a los actores a la resolución del principal problema, el director no podrá ayudarlos a descubrir los conflictos individuales de sus personajes y estarán totalmente perdidos, sin un objetivo que alcanzar; la verdad en su actuación no estará presente, por ende, la verdad será inexistente en toda la obra.

La pregunta que ahora impera es: ¿cómo puedo descifrar cuál es mi idea de dirección? En realidad no existe una fórmula correcta y específica para encontrar la idea de dirección, muchas ocasiones tendremos que seguir el método de prueba y error. Para entender mejor la idea de dirección hay que repasar la búsqueda de la supertarea del actor

> Uno de los ejemplos que pone Stanislavsky a este respecto tiene relación con su propia práctica artística. Cuenta cómo interpretaba el papel de Argan en El enfermo imaginario, de Moliere. Al principio había definido su supertarea como “Quiero estar enfermo”. A pesar de todos sus esfuerzos fue saliéndose de la obra. La divertida comedia de Moliere se fue convirtiendo en una tragedia. Todo esto provenía de una errónea definición de la súper-tarea. Por fin comprendió su error cuando descubrió otra definición, “quiero que me tomen por enfermo”, todo encajó en su sitio. Inmediatamente

> se establecieron todas las relaciones con los médicos-charlatanes, inmediatamente resonó el talento cómico, satírico de Moliere.
>
> En este relato Stanislavsky subraya la necesidad de que la definición de la supertarea dé sentido y dirección al trabajo, de que la supertarea sea tomada del núcleo de la obra, de lo más profundo de sus misterios. La supertarea ha impulsado al autor a crear su obra y ha de dirigir al intérprete en su actuación. (Stanislavski, 2007)

Tal como dice Stanislavski, lo que hay que encontrar es la tarea, la motivación principal del personaje. Eso mismo pasa con la idea de dirección, al encontrar la tarea y motivación de la obra completa.

La propuesta de trabajar bajo una concreta idea de dirección busca a su vez la formación de directores de escena que defiendan racionalmente su trabajo ante su equipo de trabajo. Una idea de dirección bien pensada y bien aterrizada hará posible que el director pueda trabajar con todo tipo de actores. Reducirá el riesgo de dejar que los actores jueguen sin una razón objetiva y con un fin bien determinado, el director tendrá mayor control sobre la creación de la ficción.

Al ser una corta metáfora de la obra puede ser algo confuso cómo es que se puede incluir en todas las partes de esta, es complicado pensar cómo es que una frase determinará y proporcionará cierto sentido a un espacio y objetos inanimados y cómo interferirá con el trabajo de creación de los actores.

Después de definir y tener lo más claro posible nuestra idea de dirección viene la aplicación de esta a nuestro trabajo, ¿con qué empezaremos a trabajar? es decisión de cada director o directora.

2.2 Determinación de tareas escénicas del director de escena

Si bien existen directores con la habilidad de crear obras completas sin utilizar una guía para realizar su trabajo, siempre es recomendable tener una. En el quehacer del director de escena podemos crear nuestra propia guía formada por las tareas escénicas que debemos realizar. Será fácil armar una guía si conocemos nuestra labor y además conocemos muy bien nuestro trabajo individual.

Las tareas escénicas se definirán de acuerdo a la complejidad que le demos a nuestra obra, ¿qué elementos escénicos incluiremos?, ¿de cuáles podemos prescindir?; estás respuestas

siempre serán personales, cada director trabaja con los elementos que piensa pueden ser de vital importancia en su montaje. Definamos entonces qué es en sí una tarea escénica:

Significado de tarea según la RAE[9]:

1. f. Obra o trabajo.
2. f. Trabajo que debe hacerse en tiempo limitado.

Significado de escénico según la RAE[10]:

1. adj. Perteneciente o relativo a la escena.

Por tanto podemos concluir que, las tareas escénicas son las labores propias de las personas que trabajan en la preparación y ejecución de un montaje escénico.

Las tareas escénicas del director son aquellas que lleva a cabo durante el proceso del montaje escénico tales como: el análisis del material dramático, planeación de la solución escénica así como determinar: escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación; determinar la metodología que aplicará, determinar las tareas escénicas de los actores en una escena o unidad dramática, etc.

Expondremos el proceso de determinación de tareas escénicas valiéndonos de un ejemplo, este es el proceso de la creación de un breve montaje creado por nosotros. No se trata de una obra formal, es más bien la interpretación dramática de un poema de Octavio Paz.

2.3 Proceso de integración de la idea de dirección a una obra

Silencio

Dirigida por Grecia Pérez

Así como del fondo de la música

brota una nota

que mientras vibra crece y se adelgaza

[9] https://dle.rae.es/tarea
[10] https://dle.rae.es/esc%C3%A9nico

hasta que en otra música enmudece,

brota del fondo del silencio

otro silencio, aguda torre, espada,

y sube y crece y nos suspende

y mientras sube caen

recuerdos, esperanzas,

las pequeñas mentiras y las grandes,

y queremos gritar y en la garganta

se desvanece el grito:

desembocamos al silencio

en donde los silencios enmudecen.

(Cabe resaltar que el poema no fue modificado ni adaptado de ninguna manera)

La tarea más inmediata del director es determinar la idea de dirección. Puede filosofar sobre la obra que ha leído, puede encontrar los diferentes caminos que puede tomar la obra, puede modificar en su mente el conflicto de esta una y otra vez, pero al final definirá una sola, un conflicto específico dejando los demás en segundo plano.

“Silencio es un poema que habla sobre la mísera vida que la gente cree tener, menospreciamos nuestros eventos del día a día siendo que estos conforman la vida misma, creemos que la felicidad está lejos de nuestro alcance, siendo que la felicidad está frente a nuestros ojos, tan falta de valor, creemos nuestra vida, que terminamos siendo un ente más flotando sin sentido en este mundo, en silencio, y cuando llega el momento límite de nuestra silenciosa vida queremos vivir de nuevo lo que antes menospreciamos por parecer pequeño y sin significado”.

Ahí está la filosofía del poema, la filosofía que ha surgido de la mente y el reconocimiento de la realidad del director, lo siguiente es acotar esa idea en una ligera frase que abrace todo lo anterior: “Cuando calla nuestro silencio”.

El director toma esta metáfora y debe integrarla a todos los elementos que usará en su obra. Comienza pensando en la estética general del montaje, “cuando calla nuestro silencio”, ¿qué pasa cuando vemos cara cara al fin inevitable?, recordamos y anhelamos los momentos que no supimos valorar, hay un contraste entre el recuerdo y la realidad, un contraste de color y un contraste de actitud ante los diferentes escenarios.

Primera tarea escénica: definir los momentos de contraste. En este caso se decidió trabajar con dos espacios escénicos, uno que hará alusión al recuerdo y el otro espacio, al presente.

El director decide seguir definiendo los espacios en los que quiere trabajar, en donde se desarrollará la historia.

Segunda tarea escénica: definir espacios que mantengan la estética del contraste entre el recuerdo y la realidad. El resultado es el siguiente: el recuerdo deberá representarse en diferentes espacios, espacios abiertos y espacios cerrados; el presente será representado en un espacio cerrado, una habitación específicamente.

Tercer tarea escénica: encontrar el o los objetos físicos, la utilería que ayude a la actriz a interpretar el personaje en los dos diferentes escenarios y que sean de utilidad para evidenciar los cambios de matiz entre los dos espacios.

Cuarta tarea escénica: solucionar la iluminación de la representación bajo la misma idea “cuando calla el silencio”. ¿Cómo transmites esta idea sin una sola palabra?, el director piensa en un constante ir y venir de luz cálida que está siendo lentamente dominada por la oscuridad, es una batalla entre el querer gritar y el silencio que consume al grito que nunca fue y nunca será, es una pelea entre la realidad y el aferrarse al recuerdo, es una disputa entre el querer hacer y ya no poder. Los momentos de luz serán los recuerdos y la oscuridad vendrá en los momentos de realidad.

A grandes rasgos esta es la forma en la que la idea de dirección define el rumbo de la obra, es la forma en la que debemos retener el mensaje en cada componente de la obra, bien podría seguir el procedimiento de creación anterior ahora incluyendo el vestuario o el maquillaje. Por supuesto que este procedimiento puede hacerse de manera más compleja y profunda pero es expuesto de una manera más digerible para que los estudiantes puedan aplicarlo inmediatamente a su trabajo.

2.4 Determinación de tareas escénicas de los actores.

Tomando el mismo ejemplo es momento de empezar los ensayos con los actores que previamente se seleccionaron tomando en cuenta las capacidades y características de estos para interpretar al personaje. Para este caso en particular, por ser un poema y no haber personajes formalmente, se trabajó con una sola actriz con la cual se creó una historia y un segundo plano ficticio para apoyar su interpretación siempre respetando la idea de dirección. Recordemos que el segundo plano es: "aquello [que está sucediendo en] el subtexto" (Knebel M. , 1991, pág. 135).

La siguiente tarea del director de escena es fijar las tareas escénicas de los actores. Partiendo del plan de acción que ya tenemos, lo que hacemos es encajar la interpretación al mundo ya creado con los elementos pasados, pero más que encajar para que se vea bien, la interpretación debe complementar aquellos elementos, el actor debe poder desarrollar el personaje con ellos y hacerlos parte de su juego escénico como bien se mencionó en el punto de la escenografía.

"La concordancia de todas las partes debe ser una para actores y directores, de otra manera se llegaría al caos". (Knebel M. , 1991, pág. 134)

Es de vital importancia que el director dé una pista al actor de cuál es la idea de dirección sin llegar a expresarla abiertamente; la forma de hacerlo dependerá de cada director. La manera propuesta, que ha tenido resultados positivos, es hacer que el actor descifre la idea mediante su análisis y sus propias tareas escénicas (las que le son fijadas por el director).

Para esta etapa es preciso que el director tenga muy en claro cuál es la idea que quiere trabajar, si no estamos convencidos que las piezas encajen en un mismo camino podemos analizar todo nuestro texto nuevamente cambiar la idea de dirección hasta encontrar la más adecuada; una idea intelectual fallida es menos peligrosa que una secuencia de acciones incorrectas.

Reanudando el proceso de "Silencio"; más adelante prosiguió el trabajo de mesa con la actriz, el trabajo de mesa consistió en un profundo análisis de la obra para poder descubrir cuál era el objetivo principal del texto, así como conocer idea de la actriz.

Cuando se intercambiaron ideas pudimos notar que ambas partes teníamos concepciones muy diferentes. Con esta cuestión es relevante informar que hay dos caminos que se pueden tomar: el primero es desechar completamente lo que dice el actor e imponer nuestra idea y el segundo, tomar lo que no habíamos descubierto que el actor sí, volver a repasar sus comentarios,

encontrar un punto de coincidencia e invitarlo con este punto a aceptar tu interpretación del material. La decisión dependerá siempre del director y deberá aceptar los pros y contras de la misma.

Nosotros decidimos encontrar este punto de similitud en las ideas lo cuál desembocó en una sesión de preguntas específicas que provocaron el entusiasmo de la actriz por nuestra visión del poema.

El director puede establecer las tareas escénicas del actor desde antes de trabajar con él, pero es hasta que el actor comprende completamente el material que estas tareas le son asignadas. Aquí unos ejemplos de tareas escénicas que se otorgaron la actriz durante el montaje de "Silencio":

Improvisación: está tarea es esencial para nuestra metodología de trabajo, usamos la improvisación para analizar el texto con la acción del personaje (sistema Stanislavski), la actriz deberá guiarse con los resultados del trabajo de mesa para hacer una primera interpretación escénica del poema.

Propuesta escénica: la tarea de pedir al actor una propuesta escénica propia es para incorporar la creatividad individual del actor. En muchas ocasiones los actores cambian nuestra visión de las cosas de manera positiva, y sus propuestas pueden ser más acertadas que las nuestras. Además la propuesta escénica es una tarea muy completa que obliga al actor a pensar desde el principio en el espacio, la corporalidad y el tono que su personaje, por mencionar algunos aspectos.

Previo a continuar con la siguiente tarea, debemos mencionar que la propuesta que realizó la actriz para la interpretación del poema fue tomada por la directora, simplemente se agregaron algunos aspectos para que la estructura de la puesta en escena fuera más fluida y mantuviera la atención en el conflicto principal. La estructura de la puesta en escena final fue la siguiente: B en un espacio cerrado desarrollando acciones que evocan las actividades que en la realidad fueron desvalorizadas, estas escenas se irán alternando con escenas más cortas en diferentes espacios donde B se hará las mismas acciones pero esta vez refiriendo al recuerdo. Teniendo ya una estructura de escenas compuesta la siguiente tarea será:

Fijar las acciones que realizará: para el desarrollo de la obra, las acciones de las actividades de "la realidad", con el fin de que amplíe su propuesta.

Lo siguiente sería hacer ensayos en donde se conjunten los elementos determinados por el director y la interpretación determinada por la idea de dirección, en un solo espacio, para que tanto el actor pueda adaptarse a este nuevo mundo, como para que el director pueda guiar la conjunción de ambas cosas.

Insistimos en el punto de que de ninguna manera este es el orden irrefutable de los pasos para la creación escénica, esto sólo ejemplifica la forma en la que la idea de dirección debe estar presente en la identificación de los elementos requeridos en la escena. Tampoco es una representación de las únicas tareas escénicas que puede fijar el o la directora de escena. Todos los procesos de creación son diferentes.

Habiendo terminado de explicar cómo se aplica la idea de dirección en un montaje, queremos mostrar la aplicación en una obra más formal y compleja, esta obra fue presentada a manera de examen final de la materia Dirección III durante nuestra formación profesional universitaria.

2.5 Tareas escénicas en un montaje

La tragedia de Macbeth (1623) de William Shakespeare

Dirigida por Diana Morales y Grecia Pérez

Nota: la obra fue dividida en dos partes para compartir la dirección, la idea de dirección que se expone es la de la directora escénica Grecia Pérez encargada de la dirección de las escenas con aparición de las brujas.

Obra dividida en cinco actos.

La acción se desarrolla en Escocia entre los años 1034 y 1040 durante el reinado de Duncan I.

1. **Resumen**

La historia empieza con Macbeth y Banquo en el campo de guerra donde han salido victoriosos tras una lucha contra el ejército de Noruega. En su camino se tropiezan con unas brujas que les manifiestan a estos dos personajes una profecía: Macbeth se volverá thane de Cawdor y posteriormente, rey de Escocia; Banquo será padre de reyes pero no se convertirá en rey. Macbeth comunica a su esposa la fortuna que le ha sido revelada, después de esto ven la primera profecía cumplida rápidamente: Macbeth es nombrado thane de Cawdor.

Para celebrar la victoria el rey Duncan decide festejar en la morada de Macbeth. Durante ese tiempo, Lady Macbeth planea cómo asesinarán al rey Duncan porque, llenos de ambición quieren ven la segunda profecía (el reinado) hecha realidad. Cumplida su tarea, Macbeth y su esposa deciden eliminar a cualquier persona que pueda impedirles alcanzar su objetivo. Temerosos por la profecía que las brujas le dieron a Banquo deciden terminar con su vida pero en el momento de la acción el hijo de Banquo, Fleance logra escapar.

La conciencia empieza a atormentar a Macbeth y se le presenta el espíritu de Banquo. Desesperado por su situación, Macbeth decide buscar a las brujas para consultar su fortuna y estas le advierten que un hombre que no ha nacido por mujer le arrebatará lo que ha conseguido. Conforme avanza la historia Macbeth y Lady Macbeth se van hundiendo en la desesperación y el peso en su conciencia les arrebata la razón hasta causar la muerte de Lady Macbeth.

El hijo del rey Duncan, Malcom, reúne un ejército que planea atacar a Macbeth en el bosque de Birnam. En la batalla final Macbeth es asesinado por Macduff quién es el hombre que no nació naturalmente por mujer y se revela que este fue extraído del vientre de su madre mediante una cesárea. Al final, Malcom es ahora el que toma el trono.

2. Búsqueda de la idea de dirección.

El primer paso para encontrar la idea de dirección de esta obra fue posicionarla dentro de un género dramático que es: la tragedia, como bien indica su título; lo cual ayuda a la creación de la estética de la obra por las características propias del género. Lo siguiente fue, durante las primeras lecturas, se identificaron los conflictos más importantes que, conforme avanzaba la lectura y el análisis iban siendo descartados hasta encontrar el conflicto principal.

Desde nuestra percepción, el conflicto principal es más profundo que la sola ambición por el poder (como se ha mencionado tantas veces), lo que nos pareció más importante fue el precedente de la misma: la sugestión. Que por su definición según la RAE, sugestionar significa: “dominar la voluntad de alguien, llevándolo a obrar en determinado sentido”.

Escena III

(fragmento)

Entran Macbeth y Banquo

(...)

Macbeth.- Hablad, si podéis. ¿Qué sois vosotras?

Bruja 1.- ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, thane de Glamis!

Bruja 2.- ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, thane de Glamis!

Bruja 3.- ¡Salve, Macbeth, que en el futuro serás rey!

(...)

Bruja 1.-(a Banquo)¡Menos grande que Macbeth y más grande!

Bruja 2.- ¡No tan feliz, y, sin embargo, más feliz!

Bruja 3.- Serás tronco de reyes; pero no serás rey… ¡Salve pues, Macbeth y Banquo!

La profecía de las brujas fue lo que detonó la ambición de Macbeth y de su esposa por llegar al trono.

La hipótesis de que es la sugestión el conflicto principal es comprobada cuando, Lady Macbeth justo después de leer la carta donde se le da la noticia de la profecía comienza a actuar para obtener lo que fue prometido; lo que no hay que confundir en esta parte es que la ambición se demuestra en el deseo previo de la ambición del poder que Lady Macbeth revela en esta escena entonces lo que resulta siendo más importante para fijar el objetivo de la obra es lo que se desencadena a través de la sugestión. Las brujas son las que desde el principio sugestionan a Macbeth lo cual causa que este haga cosas que ellas esperan.

Tomando en cuenta esta información se definió la idea de dirección como: “el poder ya es tuyo”. Pero, al comenzar los ensayos nos dimos cuenta de que esta idea no propiciaba la ambición de Macbeth, si el poder ya le pertenecía no necesitaba hacer ningún esfuerzo para alcanzarlo o desear tenerlo más rápido; esta idea no alimentaba a los actores, no presentaba ninguna dificultad ni un objetivo en sí.

Tras otra revisión del texto decidimos modificar la idea de dirección a: “si ya es tuyo, tómalo”. Idea que alimenta de mejor manera el mundo de la sugestión que estábamos buscando.

3. **Determinación de las tareas escénicas.**

Tareas escénicas del director:

- Adaptación y recorte de escenas.
- Análisis de texto con los actores.

Determinar:

- El espacio escénico en el que se harán los ensayos: espacio neutro, con elementos de escenografía como maleza muerta (para crear la atmosfera post-guerra).
- La atmósfera: el lugar de trabajo será un salón o caja negra para mantener la atmósfera de “magia oscura e intriga”.
- La iluminación: la idea de dirección nos indica que el objetivo son cosas como la riqueza, el color rojo es adecuado para transmitir esta idea. (Pero siendo el rojo un color que llega a aturdir al espectador se usará un ámbar dominado por el rojo) Luz amarilla y blanca ayudarán a transmitir el tono de hipocresía e inocencia al sugestionar, engañar y manipular inocentemente.
- Vestuario: adecuado a la concepción “moderna” de la época en la que se desarrolla la historia. (La falta de aplicación de la idea de dirección en el vestuario tuvo como consecuencia un desapego de este al objetivo de esta)
- Escenografía: telas de tul que colgarán desde un punto de la parrilla de luces y llegarán hasta el piso. Las telas podrán ser manipuladas por las brujas para mostrar que ellas son quienes manipulan los sucesos.
- Sonorización: las actrices que interpretan a las brujas se encargaran de hacer efectos sonoros con diferentes elementos de utilería para que estos sean anuncio de que ellas vienen o desaparecen (sucesos trágicos, la presencia de las brujas hace recordar que ellas desencadenan todos los eventos (superstición: lo que ya te pertenece puede ser tuyo más rápido).

Tareas escénicas para los actores:

- Análisis del texto. Determinación de objetivos de sus personajes.
- Análisis del texto por las acciones: improvisación para comprobar los objetivos previamente propuestos.
- Improvisación a partir del conocimiento de los objetivos y tareas planteadas.

- Improvisación guiada hacia la idea de dirección: las actrices tienen que lograr transmitir el subtexto de la profecía y sus intenciones. Tienen que lograr el objetivo de sugestionar a Macbeth.
- Exploración de la corporalidad de las brujas: tomando como referencia el texto, las brujas tienen un animal "espiritual" en el que se pueden convertir para pasar desapercibidas, esta es la corporalidad que deben tomar los personajes incluso cuando no adquieren la forma de animal.
- Explorar: pertenecer a la acción de Lady Macbeth como consecuencia de la profecía: actuar al lado de Lady Macbeth para conjuntar la idea de que ellas fueron las causantes de todo lo que sucede.
- Aprender de memoria el texto.
- Determinar acciones que las relacionen con lo que pasa a lo largo de la obra (acción transversal).
- Determinar líneas de acción en función del propósito del personaje, por escenas o conjunto.
- Fijar el movimiento escénico que exprese de mejor manera el conflicto de esta.

La determinación de tareas es un tema que concierne a cada director individualmente, las tareas que cada uno fije siempre dependerán de la expresión de la individualidad creadora que cada uno logre, así como del camino a donde queremos dirigir la obra. Lo anteriormente expuesto es una idea general del trabajo de dirección de esa obra en particular. Aunque, recordemos que las tareas escénicas dadas a los actores deben estar pensadas en función del actor con el que se trabaja y también en concordancia con el personaje y los otros personajes participantes en el conflicto.

Los actores son humanos que tienen diferentes capacidades, no podemos exigir a alguien, algo que definitivamente no puede hacer. Al abandonar a los personajes en el cumplimiento de las tareas que asignadas, serán una barrera que inhiba que el actor pueda explorar y crear su personaje. Por ejemplo continuando con la obra Macbeth: pedir a todas las intérpretes de las brujas que hagan una caminata pesada, lo correcto sería pedir una caminata pesada a quién represente a un sapo, un caminata ligera y ágil a quienes representan a un gato y a un búho.

Algo que sí debe coincidir es que, al determinar las tareas escénicas todas deben ir dirigidas al mismo objetivo: la idea de dirección. Cada director decidirá cuáles son las tareas adecuadas para llegar a dicho objetivo; si esto no pasa, posiblemente el público es el que nos hará saber que la obra fue inconsistente, que no llegó el mensaje. Durante todo el proceso, en la mente del director debe estar presente la pregunta ¿qué es lo que necesita para expresar la idea?, ¿qué debo pedir al actor para recibir lo que he determinado en la idea de dirección, que considero que la obra necesita?

La capacidad de observación, colocándonos en el papel del espectador, podría revelarnos ¿qué es lo que no está funcionando y que debe ser cambiado o eliminado?, antes de que el público nos lo haga saber, reprobando nuestra propuesta.

3. Dramaturgia del actor

La dramaturgia del actor es el resultado de la creación del actor, que propone en su interpretación física del texto o historia, los actores pueden expresar toda una dramaturgia completa sin decir una sola palabra, lo hacen a través de la acción, en otras palabras sería echar a andar su Individualidad creadora, en la expansión de los silencios dicientes y en la expresión verbal.

> La acción se convierte en un punto de encuentro, es considerada una categoría importante en el teatro, además de ser una de las herramientas fundamentales del actor, la acción ayudará a la definición del concepto dramaturgia del actor y el papel del actor en la creación, las acciones para el actor son la partitura, su camino, generalmente las acciones han sido analizadas y generalmente construidas en el campo pre expresivo, y ejecutadas en el escenario. (Castro, 2016, pág. 11)

La dramaturgia del actor no se trata de hacer obras que no tengan texto, la dramaturgia del actor se trata de que este pueda expresar el mismo mensaje tanto con la palabra como sin ella, “no es un problema hacer un teatro con texto o sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto” (Marinis, 2004, p.26).

En el momento en que un actor hace una improvisación del texto que ha de trabajar, está creando también una dramaturgia.

> El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en el actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etc. Este es un nivel mínimo de dramaturgia, un nivel muy bajo, poco interesante.
>
> Tiene sentido hablar de dramaturgia del actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. Se llama "dramaturgia del actor" a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo. (Pinta, 2005)

La razón por la que la idea de dirección es la base de la dramaturgia del actor es la misma por la cual la idea de dirección rige todos los elementos de la obra. Si la idea de dirección otorga una razón de ser a los elementos de la puesta en escena, lo mismo pasará con la acción del actor. "Además de suceder en un tiempo y espacio específico, la acción puede tener obstáculos, o resistencias, tiene movimientos, ritmos, texturas entre otros, pero siempre tiene un objetivo." (Castro, 2016, pág. 12)

"(...) la construcción del personaje por parte del actor tiene que ser rigurosa, concienzuda, investigada, analizada ya que este es su aporte, a que me refiero con todo esto, el diálogo que existe con los demás lenguajes, como la luz, la música, y todos los demás, tiene que ser generoso y fuerte". (Castro, 2016, pág. 23) (Barba, 2020)

La acción cobra un valor significativo. Para que esto sea posible tanto el actor como el director deben tener seguridad en la idea que guía la obra; el director se encargará de impregnar en cada rincón de la escena la idea de dirección, mientras el actor se dispone a incluir y fusionar a su personaje en la misma.

Es esencial que el trabajo del director sea muy consistente y muy bien guiado hacia la idea de dirección, que su determinación de las tareas escénicas sea enfocada en pro a tener resultados que alimenten esta idea tanto en la en la intención de la palabra como en lo físico.

Que no haya una idea preestablecida por el director tiene como consecuencia cuerpos y palabras flojas. Si no hay sentido de lo que se dice, tampoco lo habrá en lo que se hace. Es por eso que en tantas obras los actores solo se desplazan de un lado a otro sin razón aparente y los diálogos se escuchan simplemente aprendidos de memoria y no se transmite ninguna intención creíble.

Hay un abandono en la importancia de la acción sustentada y sostenida, la acción queda en un segundo plano, no porque sea inexistente sino porque ni el actor la comprende.

La dramaturgia del actor se convierte de pronto en una herramienta para el mismo actor creador.

En el contexto actual de la Licenciatura en Arte Dramático existe una barrera para la dramaturgia del actor, aquellos directores que impiden la libertad creativa de los actores, aquellos directores que solo dan órdenes y no permiten la exploración de la misma, dejan a los actores con la única opción de solo imitar lo que el director les indica o les explica que deben hacer.

Estamos dejando fuera un aspecto de los más inmediatos en la relación entre director-obra-público. "En un espectáculo, es sobre todo la dramaturgia del actor la que acciona sobre el sistema nervioso del espectador" (Barba, 2020, pág. 53).

Igualmente menciona Barba en *Quemar la casa*:

> La tarea del actor [no es] justificar la psicología de un personaje, sino en desarrollar su dramaturgia a través de las acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia [da] vida a una *presencia escénica* que [pone en acción la dramaturgia] del director y, posteriormente la del espectador. (Barba, 2020, pág. 54).

Muchas veces no se comprende o no se acepta que el actor es un miembro activo del equipo de creación, y, volviendo a temas anteriores, en la Facultad de Arte Dramático no se concreta un trabajo bien fundamentado ni con actores creadores ni con actores "marioneta".

> (...) Es en la creación colectiva donde el concepto encuentra cabida de manera amplia, el actor empieza a hallar de nuevo el papel de creador, no solo de operador o reproductor de ideas, que para la época era una generalidad o por lo menos era la idea de lo que tenía que hacer un actor, para la actualidad aún muchas veces piensan de esta manera al actor, sólo como un mero intérprete, u operador. (2020, pág. 6)

Como vemos la idea de dirección guía todos los aspectos en el trabajo tanto de directores como de actores, el poder demostrar esto es un paso más en el análisis de la profundidad del trabajo teatral. Hace falta más atención por parte de los maestros y de los mismos alumnos hacia este tema. Todos hablan de que el producto teatral debe estar unificado en todos sus elementos pero nadie nos da opciones para entenderlo, mucho menos para hacerlo.

La idea de dirección es un concepto fácil de comprender y bastante sencillo de aplicar en nuestro trabajo y algo de lo más importante es que demuestra cómo se une el trabajo de directores y actores y cómo es que depende uno del otro para la creación escénica.

CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesis era hablar sobre la problemática de la falta de conexión en los elementos de trabajo de las obras que montan los alumnos de la Licenciatura en Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, derivado del desconocimiento o incomprensión de los elementos, las herramientas y las cualidades del director de escena.

La aportación de esta tesis es la "idea de dirección" un concepto que por su significado ayudará al director de escena a unificar su trabajo, a lograr un conjunto armónico de todos los elementos en la escena, también aporta conocimiento sobre el papel del actor en el proceso de creación actoral.

Las conclusiones que derivan de esta investigación enlazan los puntos tratados a lo largo de la misma para brindar un panorama completo del trabajo del director de escena.

Esta tesis demuestra la importancia que contiene cada uno de los aspectos de la personalidad del director y como son un factor importante en su proceso de trabajo. Concretamente se demuestra en el capítulo uno de la falta de conocimiento y determinación de las mismas por parte de la comunidad estudiantil. Se menciona cuáles son las cualidades precisas del oficio del director; se habla de cómo estas fortalecen la relación con su equipo de trabajo haciendo más sencillo y productiva la comunicación con ellos, de esta manera podrá transferir su idea de dirección de forma satisfactoria.

En el capítulo dos se demuestra que el director puede emplear diversas herramientas (las cuales se exponen en este mismo capítulo) para la creación de su montaje, estas herramientas tienen una razón de ser y han quedado presentes en el trabajo de la creación teatral debido a su aporte al objetivo de la obra, brindan además un espacio de apoyo para que el actor pueda crear al personaje dentro del mundo ficticio del mismo, con el uso correcto de estas herramientas el mensaje principal que queremos transmitir al público tendrá cabida en toda la obra.

La última etapa en el proceso de investigación, en el capítulo tres, comprueba la existencia de tres papeles del director teniendo en cuenta el papel que desarrollan y desarrollarán los jóvenes directores en formación. Sabiendo cuáles son los papeles que interpreta el personaje llamado director de escena, los directores serán más conscientes de su trabajo, se pretende que con esta información las siguientes creaciones de los directores sean más juicioso en el desarrollo de la creación, desde el principio hasta el fin.

La aportación principal de la tesis culmina en la definición de lo qué es la idea de dirección y cómo es que se aplica al trabajo de la creación teatral. Analizando las muestras de los alumnos de dirección, tanto ajenas como propias, se determinó que el problema principal de los alumnos es la falta de cohesión entre los elementos tanto materiales como humanos que dispone en la escena, se detectan ausencias también en la determinación de la idea/objetivo principal de la obra. Con la idea de dirección se propone colaborar en la solución de este problema en la comunidad de estudiantes de dirección del programa.

La idea de dirección es una pequeña metáfora que el director creará a partir de la localización del objetivo principal de la obra que está trabajando. Dicha metáfora guiará el trabajo del mismo director hacia un objetivo específico, todos los elementos con los que trabaje podrán ser encaminados fácilmente por esta misma metáfora. La aplicación de la misma es expuesta en el tercer capítulo tomando en cuenta la creación de dos montajes y demuestra cómo es que la idea de dirección reúne a todos los elementos en un mismo camino.

Presentando la idea de dirección como la súper herramienta del director de escena se podrá trabajar de forma inmediata con la misma, es un concepto muy sencillo de entender y además la inclusión del mismo al trabajo no dará ningún problema al director.

Un punto más que se presenta en esta tesis es la dramaturgia del actor fundamentada por la misma idea de dirección. Es muy claro percatarnos de que en la Facultad de Arte Dramático el trabajo del actor está, muchas veces lejos de ser libre. Los actores y las actrices están limitados a trabajar como máquinas que no tienen cabida en la creación artística de las obras.

Manifestamos que la dramaturgia del actor también es impactada por la idea de dirección porque la misma idea da un lugar al actor como co-creador de la puesta en escena, la idea de dirección se trata de unificar, así que el trabajo del actor no está exento de ser parte fundamental de la creación. Con esto los directores comprenderán que el actor no es solo un elemento del que podemos disponer fríamente, sino que demuestra ser un elemento que también aportará su

trabajo para la transmisión del mensaje que queremos hacer llegar al público. Dejarán de lado los directores la idea de actores que solo deben acatar órdenes y abrirán paso a una generación de actores creadores.

El resultado de este trabajo es otorgar el debido lugar a una herramienta concreta del director en el proceso de creación, poniendo en práctica todos los elementos de trabajo y determinar la razón principal de ser/estar en el camino de la dirección escénica.

Referencias

Arrojo, V. (2014). *El director teatral, ¿es o se hace?: Procedimientos para la puesta en escena.* Buenos Aires: Inteatro.

Barba, E. (2020). *Quemar la casa. Origenes de un director.* (A. Woolf, Trad.) Buenos Aires, Argentina : Interzona.

Bujvald, N. (2011). *Teatro.* Editorial Escenología.

Canfield, C. (2004). *El arte de la dirección escénica* (Tercera ed.). Madrid, España: ADE.

Castro, D. M. (2016). *En busca de la dramaturgia del actor.* Trabajo de Grado , Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Collingwood, R. G. (1993). *Los principios del arte.* (H. F. Sánchez, Trad.) México: Fondo de cultura económica.

Daccarett, J. (2010). *Apuntes de dirección teatral.* Universidad del Desarrollo.

Dallal, A. (2012). Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana. *Añales del Instituto de investigaciones estéticas*, 55-76.

Dorrego, L. (1996). *Dirección Escénica.* La avispa.

Gil, M. G. (2011). *Estudio de la partitura actoral como recurso técnico-creativo en las poéticas de grandes directores de escena: propuestas de sistematización técnico-creativas para el trabajo del director con el actor a partir de la partitura.* Tesis doctoral.

Guzmán, V. C. (2013). *Manual de iluminación.* PECDA.

Iglesias, P. (2004). Dirección escénica y principios estéticos en la compañia de los Meininger. *ADE-Teatro*(100), 177-184.

Javier, F. (2002). La práctica teatral. *HUELLAS*(1666-8197), 21-23.

Knebel, M. (1991). *Poética de la pedagogía teatral* (Primera ed.). México, Delegación Coyoacán, México: Siglo XXI editores.

Knebel, M. (2005). *El último Stanislavsky: Análisis activo de la obra y el papel* (Vol. 112). (J. Saura, Ed.) España: Editorial Fundamentos.

Lorente, A. S. (2018). *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson.* Trabajo de grado , Universitat Politecnica de Valencia, Departamento de Composición arquitectónica.

Meyerhold, E. (2008). *Meyerhold: textos teóricos* (Cuarta ed.). (J. A. Hormigón, Ed., J. Delgado, R. Vicente, V. Cazcarra, J. Bello, & J. Fernández, Trads.) Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro.* Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

Pérez, R. R., Zapata Brunet , S., & Bazaes Nieto, R. (2013). *El diseño teatraL.* Santiago: LOM.

Pinta, M. F. (Agosto de 2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. *Telondefondo*(1). Recuperado el 2021

Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado.* Pidós.

Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (Segunda ed.). Alba Editorial .

Vázquez, L., Flores Hernández, & Osorio Araque. (s.f.). *Investigación, Pedagogía Teatral y Práctica Docente.* Mextli Ediciones.

Velez, A. D. (2010). *Dramaturgia del color: el color como actor fundamental en la producción de sentido para el audiovisual.* Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana , Bogotá.

Referencias web

Casillas, J. B. (2 de enero de 2014). *Margules: Taller de Dirección Escénica.* Recuperado el 2021, de Slide Share: https://es.slideshare.net/mobile/KayoSoy/ludwick-margules

Cuéllar, J. A. (2009). Manual de principios de dirección escénica del análisis a la interpretación. Bogotá, Colombia . Obtenido de https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/publicaciones/MANUAL%20DE%20PRINCIPIOS%20DE%20DIRECCION%20ESCENICA.pdf

Flores, I. C. (2011). María Knebel: Pedagogía y fundamentos de la dirección escénica. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas, v*, 48-57. Obtenido de http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicas/downloads/artesescenicas5_5.pdf