



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

FACULTAD DE ARTES

LA "IDEA DE DIRECCIÓN" COMO HERRAMIENTA PARA EL  
DIRECTOR EN EL PROCESO DE PUESTA EN ESCENA:  
APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA EN LA OBRA Y *COMO NO SE  
PUDRIÓ... BLANCA NIEVES* DE ANGÉLICA LIDDELL

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTE DRAMÁTICO

PRESENTA

DIANA SÁNCHEZ ALARCÓN

ASESORA  
DRA. ISABEL CRISTINA FLORES HERNÁNDEZ

PUEBLA, PUE., ENERO DE 2025

## Agradecimientos

A Víctor Baca, sin su generosidad e impulso esta investigación no se habría materializado; a la doctora Cristina Flores y a la maestra Dora Aldama, por sus enseñanzas, acompañamiento y paciencia a lo largo de mi licenciatura. A cada uno de los docentes que me apoyaron para hacer de mí una colega, pues cada uno de ellos dejó grandes enseñanzas. A Centro para las artes TETIEM por el camino andado y ser parteaguas de mi sendero profesional.

## Dedicada

A mis padres, Ana Irma Alarcón Farfán y Eduardo Alfonso Sánchez Blanco, por su amor y apoyo incondicional; a mi hijo Diego Zahed, por ser mi motor diario; a mis tíos Saúl y Gabriela, por el impulso; a mi abue Irma, por su entereza y escucha; a mis amigas y amigos, que me sostuvieron para que no declinara. A todos ustedes, gracias.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CONSIDERACIONES INICIALES.....	7
ANTECEDENTES DE LA PUESTA EN ESCENA.....	10
CAPÍTULO I. RECUENTO DE LA HISTORIA Y HERRAMIENTAS EN EL PROCESO DE DIRECCIÓN.....	13
1.1 EL TEXTO DRAMÁTICO.....	24
1.2 IDEA DE DIRECCIÓN/ TAREA SUPREMA O SUPER OBJETIVO.....	26
CAPITULO II. IDEA DE DIRECCIÓN /PREMISA.....	33
2.1 FÓRMULA DE IDEA DE DIRECCIÓN/ FIGURA LINGÜÍSTICA DE SAUSSURE ...	38
Capítulo III. APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA “IDEA DE DIRECCIÓN” EN LA OBRA Y CÓMO NO SE PUDRIÓ... <i>BLANCA NIEVES</i> DE ANGÉLICA LIDDELL.....	45
3.1 ANÁLISIS ACTIVO Y ANÁLISIS DE TEXTO: ACONTECIMIENTOS, CIRCUNSTANCIAS DADAS Y ATMÓSFERA.....	45
3.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PUESTA EN ESCENA.....	55
3.3 EL MITO DE BLANCA NIEVES.....	59
CAPÍTULO IV. SENTIDO DE TOTALIDAD/COMPOSICIÓN ESCÉNICA.....	67
CONCLUSIONES.....	74
ANEXOS .....	82
BIBLIOGRAFÍA.....	92

## INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación está orientada a directores escénicos, principalmente a los que se encuentran en la etapa de proceso de formación, puesto que se propone profundizar en la noción de “idea de dirección” y cómo ésta servirá en el proceso de escenificación de una obra. Es decir, la “idea de dirección” como herramienta para alimentar y estructurar una técnica de dirección escénica.

Si bien existen libros que nos hablan de procesos de dirección específicos, donde se refleja como el autor percibe el teatro —o está en la búsqueda de una manera específica de concebir el arte teatral—, ninguno nos habla de pasos a llevar a cabo, como una receta la cual hay que seguir para que el resultado nos salga a la perfección, asunto que resultaría sumamente lógico y coherente en este arte efímero. Así, esta investigación busca entregar una herramienta concreta al director escénico para que pueda desarrollar una metodología específica que, si bien no será como una fórmula, será una propuesta para que su trabajo sea más organizado y tenga mayor claridad hacia todos los elementos con los que convive y forma la puesta en escena.

En esta investigación se abordará la “idea de dirección” con fundamento en diferentes textos de teoría teatral de los siguientes estudiosos del teatro: Stanislavski, Knébel, Nemiróvich-Dánchenko y Peter Brook, retomando el concepto de “súper tarea” con el propósito de que, junto con el análisis de texto, sea aprovechado para el planteamiento y desarrollo de la metáfora escénica en la “idea de dirección”.

Para concluir se comprobará la aplicación de dicha herramienta en la obra *Y como no se pudo...Blanca Nieves*, de Angélica Liddell.

## CONSIDERACIONES INICIALES

*Si el hombre estudiara en primer lugar a sí mismo, vería que es imposible ir más allá. ¿Cómo puede una parte conocer el todo? Pero tal vez aspire a conocer al menos las partes con las que guarda alguna relación. Sin embargo, las partes del mundo tienen una con la otra una relación y, un encadenamiento, tales que me parece imposible conocer la una sin la otra y sin el todo.*

Pascal, *Pensamientos*.

Sabemos que cada proceso de puesta en escena es diferente dependiendo las circunstancias y el texto que se quiere abordar, pero la reflexión a final del proceso es la misma: ¿el acierto del material dramático y el tema?, ¿el planteamiento y desarrollo de la idea de dirección?, ¿el trabajo con los actores?, ¿qué pasos seguí?, ¿qué aciertos y qué errores hubo en este proceso?, ¿mi propuesta de dirección realmente se logró y sigue reflejándose en cada función?, ¿la recepción del público?

Ante ello, dentro de esta investigación se abordará la experiencia, tanto teórica como práctica, de los problemas y bondades que tuvimos al enfrentarnos a nuestra primera puesta en escena, misma que fue tratada con rigor profesional, cuyo tema y texto completo llevaremos a un resultado final —puesta en escena—, analizando la propuesta escénica hecha como directores para establecer el proceso en el cual debe **proyectarse nuestra idea de dirección**, la cual es el motivo de este trabajo y el material donde nos cuestionamos.

Como todo egresado, siempre nos planteamos, a pesar de lo aprendido en los años de estudio, la duda razonable de ¿realmente estoy logrando con mi puesta

en escena la idea gestora que impulse y motive, como un acto de creación escénica, lo que quiero transmitir?, o ¿cómo plantear a cada uno de los elementos de la puesta en escena (trátase de actores, escenografía, vestuario, música, diseño de publicidad etc.), en una palabra, todos los componentes y partes de **la idea de dirección** o, más aún, de lo que concibo como tal? Pero, sobre todo, ¿cómo plantearnos y llevar a cabo en la escena una idea de dirección congruente y sólida, sin olvidar la propuesta estética y hasta ética que contiene la obra en cuestión?, todo esto, sobre la base del material dramático que seleccionaste para cumplir esa tarea. Es por eso que esta investigación plantea la metodología utilizada de dirección ante un texto dramático contemporáneo para la revaloración, ante todo, de las herramientas del director, de lo que consideramos de ellas y cómo nos guiarán y ayudarán en este complejo y complicado camino de la dirección escénica.

Es importante señalar que, como alumna de Cristina Flores, siempre considero su noción expuesta en sus reflexiones sobre la pedagogía teatral y su amor por los cuidados estéticos que debemos tener los interesados en la dirección: “El teatro, entonces, irá en pos de su esencia original, y puede resignificar ese lugar que otorgue sustancia a una identidad, interconexión, conmoción o simplemente encuentro podría ser”<sup>1</sup>. Me inspiró lo anterior, usando el pensamiento de Pascal pensando en Racine, la necesidad de plantear este trabajo a partir de la necesidad de comprender la idea de dirección.

Por ello, en esta indagación se hará énfasis en las herramientas de dirección utilizadas para el montaje de una obra dramática contemporánea, escrita en el

---

<sup>1</sup> Cristina Flores, *Esta difícil fortuna: la Pedagogía teatral*. Buap, 2018

siglo XXI: *Y como no se podría...Blanca Nieves*, de la dramaturga española Angélica Liddell (2005).

Conjuntando los objetivos de la puesta en escena, es importante remarcar las preguntas que nos sirvieron de guía para alcanzar las metas propuestas: ¿qué metodología se propuso poner en práctica durante este proceso?, ¿cuáles fueron las dificultades al querer llevar en práctica **la idea de dirección**?, ¿cuáles fueron las riquezas y las dificultades del material dramático?, ¿qué herramientas de dirección se tomaron en cuenta?

## ANTECEDENTES DE LA PUESTA EN ESCENA

Resulta importante plantear en esta tesis que la metodología de dirección se utilizó en una obra contemporánea, escrita en 2005, de la reconocida autora española Angélica Liddell, dramaturga nacida en la tierra donde nació el genial Salvador Dalí: Figueres, en 1966. Sabedora desde que se inicia en el teatro hace casi treinta años de que “lo poético es poner al lenguaje en una situación de crisis ética y estética. Esta crisis hace visible lo invisible, es decir, se produce una revelación. Esa es una de las misiones del teatro. Si es que el teatro ha de tener una misión” (Liddell, 2007).<sup>2</sup>

Como señala Sirera, la obra de Liddell la podemos situar a partir de:

El teatro de los noventa oscila entre el radical individualismo y el compromiso. El primero encuentra en los postulados de la posmodernidad, su excusa para aislar la escritura teatral de una sociedad sobre la que los autores se sienten impotentes e incompetentes, para opinar en ningún sentido. Esta postura guarda estrecha relación con la escritura fragmentaria a la que aludiré más adelante. En todo caso, no podemos olvidar que esta idea, de individualismo exacerbado, puede ser contemplada -y de hecho así sucede en numerosas ocasiones- como un síntoma de un estado de cosas poco aceptable más que como consagración de una situación que se da como inamovible e indiscutible. [...] Surge así, un teatro crítico con los mecanismos profundos de la sociedad: las estructuras

---

<sup>2</sup> Ver entrevista Teatro: *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, Vol. 21, No. 21 [2007], Art. 10

sociales básicas (las familiares), la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológico (*mass media*, educación, etc.). (Sirera, p. 94., 2000).

Además, si apreciamos los acercamientos que Liddell tuvo con los desarrollos históricos y psicosociales, comprendemos un poco cómo la tragedia se erige como el género dramático, por excelencia, para situar a la inestabilidad personal que supone el cuestionamiento del entorno privado y sus estamentos familiares. Su pasión por las herencias helénicas del teatro clásico, fundamentales para los cometidos dramáticos o su atracción por los motivos isabelinos, sobre todo por la utilización de las nociones clásicas de que la obra estudiada y montada, por ejemplo, se encuentra como parte de una trilogía (actos de resistencia contra la muerte, que abarca: *Y como no se pudrió: Blanca Nieves*, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *El año de Ricardo*) que Liddell escribió (recordemos que los trágicos griegos gustaban de las trilogías) y algunos detalles como la preponderancia e importancia de utilizar dos personajes hacen evidente sus influencias o, por otro lado, la presencia del soldado que sin denuedo nos recuerda a los personajes de Ricardo III, ello por no evidenciar la utilización y resignificación de un mito, desde donde configura su acto creativo.

Bajo lo anterior, como bien señala Jesús Eguía Armenteros (2007), Liddell “trazará una *Tragedia* contemporánea en la que encontrará sus propios *agones*”(p. 213), palabra proveniente del griego antiguo que significa contienda, malestar nocturno o pesadilla, que representa a la perfección lo manifestado en su obra, y sabemos que la autora piensa en la tragedia clásica donde el héroe lucha contra algo que está por encima de sí mismo, ya sea como dictado en el sentido marcado

por los dioses en la tragedia griega , o las pasiones humanas en el teatro isabelino, en pocas palabras, Liddell proviene de las mejores tradiciones teatrales y de un constructo político, social y psicológico de su tierra que siempre la obliga a mirar desde esa perspectiva sus creaciones.

Con la obra estudiada en esta investigación, escrita en 2002 y ya representada en varios países y medios, Liddell deja claro lo necesario que resultaba plasmar el dolor, y si partimos de la idea de que cada texto se aborda de diferente forma donde las circunstancias del proceso de montaje influyen, indudablemente elementos como número de actores, tiempo para montaje, dinero con el que se cuenta para la producción, espacio de representación, son trascendentales para llevar a cabo ese objetivo.

Asimismo, el director trabaja, modifica —como un constante acuerdo y equilibrio— entre los elementos ya mencionados y cómo éstos se amoldan o tienen que adaptarse a **su idea de dirección**.

De tal modo, es fundamental registrar el proceso de montaje y la metodología usada en la obra dramática *Y como no se pudo...Blanca Nieves*, de Angélica Liddell, como una investigación que sirva para plantear cómo se aborda un texto contemporáneo con fines de lograr una puesta en escena digna de la obra aludida y responder a cómo se aborda un texto dramático fragmentado que toca diferentes temas crudos, bajo qué preceptos se analiza, desde la dirección, un texto así, qué teorías y herramientas de dirección fundamentan el montaje, cómo abordar el análisis con los actores, cómo se construye la idea de dirección bajo la cual se concibieron todos los elementos de la puesta en escena para lograr una puesta en escena coherente, lógica, con todos los elementos en armonía.

## CAPÍTULO I. RECuento DE LA HISTORIA Y HERRAMIENTAS EN EL PROCESO DE DIRECCIÓN

Si bien el proceso de la dirección es un proceso personal, como cualquier proceso de creación, donde nunca habrá una receta con pasos a seguir para que den como resultado algo esperado, se necesitan herramientas e instrumentos que lleven a consolidar, como directores escénicos, una técnica de dicha tarea, así como lo hay para la actuación y dramaturgia. Cada director a lo largo de su carrera irá consolidando su propia técnica, pero, para ello, necesita instrumentales bien estructuradas. No olvidemos que

la función sustancial del *regisseur* (director) de escena es brindar a las imágenes del espectáculo un consenso general, a las acciones una natural y lógica legitimación, y, por último, a todas las partes del espectáculo en construcción otorgarles la necesaria correspondencia. (Celarié, 2003)<sup>3</sup>

Recordemos, asimismo, que es a partir del siglo XIX en que surge la figura del director de escena que, por primera vez en la historia del teatro, separa sus funciones totalmente de las del actor, empresario y dramaturgo; aunque a veces dichas funciones la ejercen de manera simultánea, no significa que ésta no estuviera en el proceso escénico desde tiempo atrás; desde los griegos, con la presencia del

---

<sup>3</sup> Breve diccionario teatral. Alberto Celarié. 2003. México: LunArenA Arte y Diseño.

instructor (o didáscalo), al *meneur de jeu* (especie de estratega) en el medievo, existieron figuras importantes para lograr los objetivos de la puesta en escena. Como se imprime en el mundo de la plástica, comparando el lienzo de Fouquet, ahí observamos cuando actores, directores y público era tal vez todos los participantes, sin distinguir con claridad el papel de cada uno, asevera el estudioso Jorge Dubatti en su estudio sobre los territorios del teatro<sup>4</sup>. (Dubatti, 2020)

No es coincidencia que, al ser el director un rol nuevo para el teatro, los libros y estudios que existen nos hablen de una visión, de un proceso de puesta en escena específico, aportes de un proceso de interpretación actoral o un proceso pedagógico visto desde afuera como director o *regisseur*, procesos que ellos fueron guiando como directores de escena.

Después de leer a Stanislavski, por sugerencia de la maestra Cristina Flores, así como a su seguidor Nemiróvich-Dánchenko, y a María Knébel, nos percatamos de la presencia constante de la palabra “idea”; todos la mencionan como parte medular de sus investigaciones y registros: idea de la obra, idea del director, idea de dirección (entre muchas otras), siendo esta última la que condensa el desarrollo integral de la acción escénica como una herramienta concreta para el proceso de creación en la dirección para que exista un sentido de totalidad.

A continuación, haremos un breve recuento de algunos de los directores que han escrito acerca de su proceso, ya sea como directores-actores o como meros observadores de algún proceso escénico. Debemos aclarar que los autores aquí

---

<sup>4</sup> Dubatti, J (2020) *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*

mencionados no son los únicos, pero sí los que consideramos relevantes para la relación que tienen con el director y, por supuesto, con la investigación.

Aunque desde el siglo XVIII existía la preocupación sobre los asuntos del trabajo actoral y de dirección en el teatro, será hasta finales del siglo XIX en que surge, con el movimiento naturalista, Konstantin Stanislavski, quien nos habla de una interpretación actoral vivencial y propone el método de las acciones físicas. Teniendo en su haber libros destacados como *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la vivencia*, *El trabajo del actor sobre su papel*, *La construcción del personaje* y *Mi vida en el arte*. (Ver bibliografía)

Por otro lado, su seguidor, Nemiróvich-Dánchenko<sup>5</sup>, nos habla de las sensaciones físicas y el segundo plano; asimismo, plantea los tres rostros que debe tener un director de escena, refiriéndose a las funciones del director. (Nemiróvich-Dánchenko, 1952)

En busca de la organicidad del actor, la teoría de Stanislavski, parte de una interpretación actoral sobre la base vivencial; en su investigación, propone una serie de elementos y herramientas más aventajadas durante el siglo XX, mismas que fueron consolidando un método real de actuación. Stanislavski propone el método de análisis por medio de las acciones físicas.

Por otra parte, está Meyerhold (1874-1942), quien fue discípulo de Stanislavski, con el que participó como actor en los primeros montajes del Teatro de Arte de Moscú. Entre ambos conformaron los postulados del naturalismo, grupo que se adhirió al movimiento experimentalista que encabezarían el dramaturgo

---

<sup>5</sup> Nemirovich-Danchenko, *Herencia teatral*, 1952

belga Maeterlinck y el poeta ruso Briúsov, con Teatro Estudio, que es la primera alternativa escénica en donde la convencionalidad y la estilización técnica tenían perfecta cabida.

Sin embargo, Meyerhold, tal vez por razones de caracteres sociales e ideológicos, considera un solo método de trabajo para el obrero y para el actor. El arte asume, para él, una función necesaria y no de pasatiempo. El actor utilizará tan sólo las enormes posibilidades de su cuerpo, y no perderá el tiempo en maquillaje o en vestuario. Se uniformará para destacar la convención. El nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar la mecánica de su propio cuerpo, porque éste es su instrumento. El actor debe ser un virtuoso de su cuerpo. De esta manera, sabemos que estamos ante el conocimiento de la mecánica de la vida de cada actor (biológica), o con mayor precisión, ante la biomecánica, que no es más que una serie de ejercicios que preparan al actor en esa nueva dimensión señalada. (Meyerhold, 2008)

Asimismo, la biomecánica, por consiguiente, se convierte en soporte de ese nuevo realismo, capaz de deformar o de dar cara distinta a la real, para que el tal realismo sea una consecuencia, no un procedimiento: no analizará una realidad por trozos, sino que ofrecerá un conjunto que logre transmitir no tanto las emociones sino las manifestaciones físicas de éstas y cómo las percibe el público. Admirador y estudioso del psicólogo William James, el ruso se tornará indispensable en la apropiación de herramientas para que los que se encuentran inmersos en la dirección con el fin alcanzar su aplicación en la puesta en escena.

Por otro lado, también debemos observar la personalidad artística y potencia del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956) quien, con su obra y

pensamientos (sobre todo lo que concierne al teatro), trasciende por momentos el tiempo histórico de su actividad teatral. Para entender la obra y teoría de Brecht hay que partir de una trayectoria autoral y expresiva muy variada en sus primeros años; debemos reconocer junto con otros autores de su época asimiló bien casi todos los movimientos artísticos y literarios que proliferaron en Europa.

Respecto a la teoría teatral de Brecht, resulta muy atractivo que ya en 1956 incluso Roland Barthes, el pensador y crítico francés, dijo acerca de él que, “Carece de riesgo profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez, no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos una obra ejemplar; brilla, al menos hoy, de forma excepcional en la mitad de dos desiertos: el del teatro contemporáneo y el del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización” (Barthes, p. 165, 2009). En efecto, Brecht ha legado una importante herencia en sus textos teóricos, que fue conformando a lo largo de su vida, y que se atreve a presentar, ordenados, en 1948, en el conocido opúsculo *El pequeño órganon para el teatro* (2019). Pues era claro que, para Brecht, el teatro debía ser consecuente con el momento histórico en que uno vive. Y su realidad exigía una escena racional, científica, precisa y objetiva. Su propia vida le hace conocer directamente la injusticia social, a la que combate desde sus dramas. En el primer punto del “órganon” da esta definición: “El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. Esto es, en todo caso, lo que damos por supuesto en este escrito, y tanto al hablar del teatro moderno como el antiguo”. El autor como se puede sugerir tanto en sus obras de teatro como en las puestas en escena e incluso en sus meditaciones dramatúrgicas, se plantea un solo fin mismo del drama y sus objetivos,

más que la esencia del asunto. Por otra parte, debemos reconocer en él, como el único que se aparta manifiestamente de Aristóteles, dando otro sentido al teatro contemporáneo en nuestro siglo. Su planeamiento está influido, sin lugar a dudas, por el pensador alemán de la ruptura contemporánea Friedrich Nietzsche, quien ya denunciaba la funcionalidad del fenómeno dramático como ilusión burguesa: Brecht usa el postulado desde sus planteamientos basados en el materialismo histórico, (y eso resulta interesante, pues conduce aquella funcionalidad hacia el sentido político del teatro, a partir de criterios de utilidad y eficacia del arte). Esta es la encrucijada del discurso aristotélico de Brecht, ya que, a partir de ahí, la catarsis se convierte en enajenación, cosa que rechaza y cambia por la mirada extrañada ante la fábula escénica. “El rechazo de la identificación –dice Brecht en sus *Escritos sobre teatro* (2004)– no surge de un rechazo de las emociones, ni conduce a ese rechazo. Precisamente el deber de la dramática no aristotélica consiste en demostrar la falsedad en la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden ser producidas por la vía de la identificación. Sin embargo, una dramática no aristotélica debe someterse a una cuidadosa crítica ya que toda emoción condicionada por ella es por ella materializada.”

De tal modo, podemos apreciar que

El efecto de “extrañamiento” o “distanciamiento” brechtiano –que ya había sido planteado en cierta medida por Schkowskij, en 1917- fue utilizado por primera vez, por Brecht, en las notas a su obra *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, estrenada en 1936: donde se advierten “Ciertas incidencias de la obra, mediante ruidos, música entre bastidores y juego del actor, deberían, en tanto escenas cerradas en sí mismas, quedar convertidas en algo extraño al mundo de lo cotidiano, de lo evidente y de lo esperado.” Señalo esto en razón

que resultaron fundamentales para la puesta en escena de la obra que en el punto 42 del “órganon” describe el efecto: “Representación (que él llama) distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante. El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca identificación”. (Brecht, p. 16-7, 2019)

La anterior cita, larga pero necesaria, nos muestra un instrumento vital para la estructuración de una apuesta en escena y habrá que reconocer que este tipo de teatro que pone en práctica Brecht, y, sobre todo, tras su muerte, casi la totalidad de los creadores europeos, no solo lo emplearon, sino que reconocieron el carácter “épico”, para destacar la necesidad de establecer una distancia semejante a la que los antiguos espectadores establecían con las narraciones.

Entre las muchas aportaciones, la implantación de estos postulados sabemos que se materializan gradualmente en la praxis de sus textos dramáticos. Por ejemplo, cuando los hijos de *Madre Coraje* admiten su participación en la guerra, se une de una manera dialéctica el Brecht teórico y el Brecht práctico, de la misma manera que mi personaje “soldado”. Como es evidente, mi interés por el autor alemán se debe a la cercanía que tiene la puesta en escena de la obra que nos trae aquí, pues tanto en *Blancanieves* como en Brecht, los héroes dejan de tener una única perspectiva. Llegan al espectador que es el fin de todo intento de representación, en cierta manera logran que ellos se sientan “extrañados”, en una forma de lograr el objetivo. Pues transportados unos metros más allá de donde

creíamos que estaban, no podemos pasar por alto que mi representación trababa de algunos niños que se mueven en un escenario con condiciones semejantes a las de la guerra donde la esperanza está en juego y el hambre se revela como motor de las situaciones más sintomáticas del sentido de supervivencia.

Claro está que, para conseguir tales logros, la interpretación, los decorados, la iluminación, la música, todos los lenguajes del teatro, han de contar con un grado de empleo, que no todos los creadores son capaces de ejercer, lo que consideramos, la idea de dirección.

Entre los creadores más notables del teatro de finales del siglo XX, figura por derecho propio el inglés Peter Brook (1925), autor de cuatro ensayos que se publicaron conjuntamente con el nombre de *Espacio Vacío* (1968), un análisis sobre problemas del teatro actual. Al dramaturgo inglés se le ha acusado (entre otras cosas) de eclecticismo, de acaparar todas las tendencias, algunas de ellas incluso opuestas, de intentar satisfacer a los más diversos públicos. Frente a ello debemos responder, después de su atenta lectura, que en la historia del teatro pocos creadores han mantenido toda su vida un mismo estilo de trabajo. Asimismo, muy pocos han perfeccionado sus puestas en escena al grado que depositar sobre las actuaciones antes que sobre casi cualquier otro elemento para plantear y recuperar la importa de la ejecución del personaje como corazón de teatro.

Además, Brook ha expuesto cambios constantes en sus montajes, que molesta a algunos por su naturaleza de un vigoroso inconformismo que resulta una cualidad permanente en sus puestas en escenas. También ha sabido auscultar la sensibilidad teatral, al tiempo que ha tenido el ingenio, atrevimiento y buen gusto

necesarios para saber investigar dentro de unas fórmulas concretas. Todo ello dejando, en muchos casos, que el propio texto impusiera la forma escénica.

Recordemos que Brook se inicia como director en 1945, dentro de la más clásica tradición inglesa, destacando particularmente por sus montajes sobre textos de Shakespeare, aunque después evolucionó hacia formas de vanguardia, encontrándose en su camino con el teatro de la crueldad artaudiana, en colisión con sus teóricos planteamientos brechtianos (eco que el maestro Edgar Chías recuerda al plantear que: El teatro es cruel, como Saturno devora a sus hijos antes que dejarles el reino)<sup>6</sup>.

Quizá entonces es cuando da con sus más espectaculares montajes, como *Marat Sade* de Peter Weiss (1964), *Los biombos* de Jean Genet (1964) y *Sueño de una noche de verano* (1970), en el que combina la magia y el circo con el teatro de muñecos y el *music hall*.

Aunque sabemos que no hay en Brook una verdadera inclinación hacia el teatro colectivo y, no obstante, efectúe esporádicas experiencias con grupos, es importante tenerlo presente.

Sin embargo, aunque de gran importancia la influencia de estos autores, debemos estar conscientes que al aportar y registrar recursos/herramientas para la creación escénica no quiere decir que aporten directamente al proceso del director, quien es libre de retomar aspectos o nociones para apropiarlos bajo su visión. En el caso de esta investigación se tendrá como parte axial el trabajo de María Knébel, quien es de las pocas que hablan del director de escena en su obra publicada a

---

<sup>6</sup> Teatro de la gruta VIII, Tierra adentro, Conaculta, 2008

través de un proceso pedagógico, mencionando cualidades que no sólo debe tener el actor sino el director escénico, y propone veladamente términos que ayudarán como guía al director en su proceso de creación. Entre ellos la “idea de dirección”. El error que se ha cometido es que se han dado por asentadas dichas herramientas, pero sin profundizar en ellas. He aquí la importancia de la investigación propuesta. Sin embargo, no podemos soslayar que la historia ha dejado de lado el papel del director en su proceso de creación dándole mayor peso al actor y dramaturgo.

Es en ese sentido que Stanislavski menciona la “idea de la obra”. Como ya mencionamos, muchos de los autores/directores mencionados usan la palabra “idea” en sus procesos. Por ejemplo, Meyerhold escribe que el trabajo más exhaustivo del director comienza después de estrenarse la obra, y es hasta que la obra se presenta al espectador que el director observa la relación de todo lo que está en la puesta en escena, confirmando si todos los elementos están en pro de lograr en el espectador la reacción deseada.

Si bien, se ha escrito sobre la dirección de actores, si bien el proceso creativo de la dirección pasa siempre por los actores, si bien queremos lograr un sentido de totalidad necesitamos, es decir, así como un director de orquesta no sólo se debe concentrar en las cuerdas o las percusiones, un verdadero director debe buscar con fiereza una amalgama entre cada uno de sus elementos, y requiere ser conocedor de cada uno de estos elementos. Debe reconocer la integralidad de todos los elementos de una puesta en escena en donde no puede perder de vista que ella es en sí misma más que las partes. Otro ejemplo es el de totalidad del arcoíris, éste forma una imagen, un prodigio hermoso al espectador, sin embargo, reconocemos que está conformado por siete colores, cada uno con una característica particular.

El director de escena debe poder trabajar con cada elemento para lograr esta totalidad en la puesta en escena, los actores sólo son un color de este arcoíris, pero ahora debemos profundizar en las herramientas que lleven al director a poder dirigir cada color sin descuidar ninguno de ellos. El arcoíris es el teatro y su puesta en escena debe presentarnos una pieza irrompible.

Por todo lo anterior, para concebir la escena como algo total, el director de escena necesita técnica, para lograr una técnica se necesita de herramientas. Pero lo que no debe de perder es la idea de que todas las partes, instrumentos y herramientas deben dirigirse a un fin que es la puesta en escena, no hay más.

Como señala la maestra Cristina Flores, “la complejidad del saber es infinita, tanto más cuando tratamos con la naturaleza creadora, con la capacidad de ver y escuchar la vida y expresarla en su metáfora teatral” (Flores, p. 23, 2018), y la de recordarnos la función tricéfala del director de Nemiróvich-Dánchenko, planteada en su libro sobre el *Nacimiento del teatro* (1989):

Director intérprete, guía, actor y pedagogo, que sugiere un camino, que impulsa la individualidad creadora; Director-espejo, reflejando las cualidades individuales del actor, y Director, organizador del proceso y la totalidad del espectáculo. (Citado por Cristina Flores, p. 28, 2008)

Aunque esto lo ampliaremos más adelante, deberíamos pensar que la idea de dirección es, a manera de conclusión adelantada, la amalgama y armonía consecuente del estudio de todas las tareas (tarea súper suprema, tarea suprema del autor) súper tarea hecha por el director para la puesta en escena y estas condiciones conforman un sentido de dirección y del trabajo que postulan la trascendencia de la idea de dirección.

## 1.1 EL TEXTO DRAMÁTICO

Los autores escriben y aportan al fenómeno teatral, sobre todo a partir de cómo conciben nuestro arte resguardado bajo circunstancias políticas, sociales y culturales. Cada uno de ellos, debemos reconocer, aportó no sólo recursos para la creación escénica sino su experiencia y trabajo constante a lo largo de su vida. Estos directores lograron concretar su “súper tarea”, como lo menciona Stanislavski —y que Knébel explica con detalle—, y por ello son parte sustantiva de este trabajo, entendiendo que la concepción sobre la puesta en escena en un texto dramático, como en el caso que nos ocupa de la dramaturga española, resurge con la figura de autor-director-interprete que ella misma ocupó.

Para dirigir la puesta en escena, dice Knébel (2012), es necesario amar la obra en cuestión: este amor puede surgir a primera vista y, otras veces, aparece luego que se conoce al autor, y se profundiza en el tema, la idea y el estilo de la obra. Ese amor está en las condiciones bajo las que opera el texto: el número de actores o la exploración de preocupaciones en consonancia con las del director, incluso la posibilidad del montaje sobre una base real, pues en la actualidad, desgraciadamente, montar una obra con varios actores resulta sumamente complicado. La complejidad con la que la obra de Liddell se presenta y funciona bajo esta premisa es la que, con seguridad, la hace candidata ideal para este análisis, sobre todo tomando en cuenta que Knébel nos recuerda a cada momento que “la tarea principal de directores y actores es, desde el punto de vista del genial Stanislavski, saber comunicar en el escenario los pensamientos y sentimientos del

escritor que le movieron a escribir una obra teatral” (Knébel, 2012, 118), tarea que es puesta en práctica desde los acercamientos a la “idea de dirección” que se expondrá.

Como ejemplos, al momento de leer el texto se puede notar que el personaje de SOLDADO funge también como narrador; así que la división del personaje en dos es una licencia que nutre a la obra como una voz reflexiva, y narradora a través de un espejo, que de manera indirecta hace homenaje a los coros fundantes de nuestra actividad en la antigua Grecia.

Otro cambio necesario es abordar el texto de Angélica Liddell fuera de los acontecimientos en tiempo lineal, pues su puesta en escena debe romper la historicidad cotidiana para pensar en la exposición de una tragedia presente en muchas épocas, y momentos de la historia.

La lectura de la obra y el trabajo sobre ella, con todos los participantes, mostró la riqueza poética del texto de Angélica Liddell en los elementos que pueden ser explotados sobre un texto pensado a través de una poderosa voz poética sobre los impulso de un cuento, ahora mítico, como es la historia de Blancanieves y sobre todo por la sensibilidad de denunciar las tristes experiencias que tienen que vivir trágicamente miles de niños en nuestro tiempo a causa del hambre, la orfandad y la violencia, síntoma que pone en entre dicho la historia del progreso hasta nuestros días.

## 1.2 IDEA DE DIRECCIÓN/ TAREA SUPREMA O SUPER OBJETIVO

La “idea” surge básicamente al concebir la base que donde nace la idea es pensar, comparar, leer, mirar y vivir plenamente. (Knébel, p. 112) La Tarea suprema o Súper objetivo, como se piensa en la actualidad en el ámbito teatral tiene que ver con lo más importante de la creación artística: su premisa, su contenido y su orientación, y esta idea contiene desde la elección del repertorio (dramaturgia), la distribución de los papeles (casting), **la idea** y la determinación de la tarea suprema dependen de los intereses del director. Asimismo, es inevitable remontar hasta Pávlov cuando denominaba *dirección orientada* a la tendencia interior para realizar propósitos. Este estímulo interno que es lo que Stanislavski llamaba *Tarea súper suprema*. (Knébel, p. 26-7).

Como recuerda cada vez la autora, no habrá que olvidar que la tarea del director es la más complicada. Necesita ver la obra como un todo, encontrar su clave, determinar la tarea suprema del autor [...]. La ideología del director y sus concepciones éticas y estéticas deben reflejarse en la forma que se le da a la obra. Ésta está basada en el autor, pero refleja la esencia de las tendencias del director y si ambas coinciden, el resultado es más apropiado. Solamente entonces puede éste transmitir a los actores su **tarea suprema**. (Knébel p. 27). Es bajo estos principios que se orienta mi manera de concebir la dirección, y por eso, la pretensión de explicar mis recursos para poner en escena la obra de Liddell.

El saber formular con precisión una **idea** es una cualidad necesaria para el director, pues de esa manera conseguirá transmitir a sus actores y demás

participantes lo que se pretende. Aquél que no se expresa con claridad no puede asegurarse de que sus indicaciones se cumplan, por lo tanto, la claridad y la expresividad en el lenguaje son uno de los instrumentos básicos del director. Nemiróvich-Dánchenko habló y escribió sobre la “esencia”; este término es uno de sus preferidos y aparece en las bases de su dirección y su pedagogía, pues opinaba que encontrar la esencia de un papel determina la aptitud del actor. (Knébel, p. 77). Asimismo, podemos recuperar que al final uno de los motores de toda la historia del teatro consiste en ir recuperando la esencia que se deposita sobre todos y cada uno de los papeles que se representa y en eso perfilé el centro de mis trabajos.

Lo anterior en plena consonancia con la misma postura de Nemiróvich-Dánchenko sobre la esencia del personaje, para la idea de dirección, tomándola como la esencia que determinará la puesta de escena. Esencia y premisa que guiará la composición y el aspecto estético de la misma.

Resulta indiscutible que la idea de dirección surge desde nuestro principal elemento que es el texto dramático y el cuál se convertirá en pretexto para abordar los temas o tema que nos inquietan como creadores; para concebir la idea de dirección se debe buscar con precisión la esencia del texto dramático.

El director busca un texto que comparta y exprese lo que quiere contarnos de la vida, lo que le inquieta, aquel texto que se vuelva un pretexto para contarnos lo que le acongoja. Tomando el texto dramático como cimiento busca en él la premisa (idea de dirección) que lo lleve a componer congruentemente su puesta en escena. He ahí la súper tarea del director. En el texto dramático se encontrará la idea de dirección. Es una súper tarea hecha por el director para la puesta en escena,

por lo tanto, cada montaje, cada proceso de creación contará con una idea de dirección diferente.

Para encontrar la idea de dirección se necesita tener clara la súper tarea del autor. Para esto debemos revisar y analizar el texto que nos ocupa para de esa forma lograr no solo profundizar en él, sino imaginar la forma cómo lo representaremos y lo que nos pongamos de objetivo.

Interpreto que Knébel defiende el injerto de la súper tarea de la obra y la súper tarea del director.

Explicaremos lo mencionado anteriormente insertando comentarios en la siguiente cita:

[Por regla general el autor no formula la súper tarea (idea de dirección) y nosotros tenemos que definirla estudiando la compleja estructura de su idea (estudiando el texto dramático tratando de encontrar la esencia de este; aquello que hará el texto universal), aquello que el espectador podrá identificar, volviéndose universal y no personal. En este análisis es el pensamiento del director el que dirige nuestra comprensión. Es él el que explica lo que sucede en la obra el que revela el sentido oculto del texto, el que compone el plan para injertar en la obra otra idea. Sin este injerto no hay dirección. A veces el injerto se ve ajeno, pero en otras le da a la obra un resultado vivo e inesperado. (Knébel, p. 102)

La fuerza y la belleza del arte escénico se dan en el cruce de nuestra personalidad, de la realidad y de la obra. El escenario es siempre el crisol en el que se combinan la idea del autor, la idea del director, y los pensamientos y sentimientos de los actores.

Un director inteligente encontrará en el contenido de una obra [...] aquello en lo que basará su idea. No hará simplemente una buena puesta en escena, sino que hallará en ella todo lo que corresponde a su mundo interior, a sus intereses [...] (Knébel, p. 103-4)

La autora es contundente cuando nos señala que, para determinar la súper tarea, lo que nosotros planteamos como idea de dirección, es necesario penetrar en el mundo del escritor, en su idea, en las causas que lo llevaron a escribir la obra. Ésta debe ser consciente, debe surgir de la inteligencia, de la idea creativa del director y del actor; debe ser emocional, debe despertar toda su naturaleza humana y, finalmente, debe ser voluntaria, capaz de dirigir todo su ser espiritual y material. Por eso, al coincidir estos elementos, el afán que depositemos deberá despertar la imaginación del artista, su confianza; su vida psicológica y material. (Knébel, p. 108-9).

A nuestro parecer, durante el proceso de montaje junto con los actores la súper tarea debe cuestionarse, revisarse y modificarse constantemente estar en continuo cuestionamiento, pues podemos hacer una idea de dirección inmediata sin ahondar más en aquellos detalles que están ocultos en la obra, si nos dejamos llevar inmediatamente por las primeras imágenes podemos fallar en el objetivo.

No es posible montar una obra sin sentir antes, en cierta medida, su atmósfera, o sea la época y el lugar. Necesitamos sentir su esencia, después la probaré cientos de veces en los hechos, en el argumento, en las relaciones con el personaje, pero al principio debo sujetarme de algo que agite en mí lo ya vivido y traiga asociaciones a mi mente. No hay que apresurarse a llegar a resultados, hay que concentrarse en la búsqueda, como ya Popov observaba, pues desde el

principio esta idea es insegura e inexacta, por eso, a la hora de trabajar las ideas de nuestra puesta en escena, debemos confrontarla de forma clara con los actores, los pintores, la gente de audiovisual en nuestro caso, los operadores de la musicalización y para lograr conceptualizar la idea de dirección se requiere un análisis de texto profundo. Nos queda claro que solo hay un camino: estudiar la obra, su texto su idea. Por estas razones nos parece que Knébel, es la guía y base teórica de la cual partimos para ejecutar nuestra obra. Y digo nuestra, porque dentro de todo este proceso, es indudable que existe una apropiación de nuestra parte, y eso es justamente lo que debemos adecuar y explotar para lograr una obra que, sin alterar el contenido original, alcancemos que la puesta en escena sea nuestra al tiempo que de Liddell.

Para un análisis profundo se necesita ahondar en la relación de lo que ocurría en la época del autor, el contexto político, social, trabajos que marcan la carrera del autor, que ayudarán a definir en él un estilo, si recordamos, por ejemplo, la importancia que tuvo el acto creativo de Racine, en las condiciones políticas, sociales, culturales y creativas, durante todo el siglo XVIII en la Francia, como bien lo señala en su monumental obra Lucien Goldman<sup>7</sup>, veremos la importancia que tiene la pedagoga y directora rusa al exponer la forma como se puede asimilar de mejor manera la obra que nos ocupará en una puesta en escena, pues el estudio de las interpretaciones sociales que hace el dramaturgo para que sus ideas estéticas sean relevantes y no solo un entretenimiento. El teatro puede ser un espejo, tal vez cóncavo o convexo de la realidad que se vive.

---

<sup>7</sup> Lucien Goldman, *El hombre y el absoluto*, Barcelona, 1968

Esto como, menciona Knébel, no es necesario que aparezca literalmente en la obra, sin embargo, son una base que puede ayudar a la imaginación y la fantasía del director. Por supuesto, que una idea profunda surge después de un estudio profundo de la obra, pero yo le doy gran importancia a las primeras sensaciones que le surgen al director en el primer encuentro con la obra. Se dan entonces complicadas e inesperadas asociaciones. (Knébel, p. 111)

La bella metáfora de Knébel, donde la idea es un rayo, misma que durante varios días acumula la electricidad sobre la tierra y cuando la atmósfera está cargada los blancos cúmulos se convierten en nubes terribles y amenazantes hasta que nace en ellas el rayo. Casi inmediatamente después viene el aguacero. La idea nace en la conciencia del hombre cargada de pensamientos, sentimientos y recuerdos. Todo se acumula hasta alcanzar el grado de tensión y se produce una descarga: la idea.

Pero para que surja la idea es necesario un mínimo impulso. [Éste puede ser un encuentro ocasional, una palabra, un sueño, una voz lejana...Un estímulo puede serlo todo, cualquier cosa que nos rodea o que proviene de nuestro mundo interior. (...) Si el rayo es la idea, entonces el aguacero es la manifestación de esa idea. Es una corriente de imágenes y palabras. Es un libro. (...) La cristalización de la idea, su enriquecimiento, se dan constantemente, cada hora, cada día, siempre y en todas partes. (...) para dejar que la idea madure, el escritor nunca debe separarse

de la vida encerrarse en sí mismo. Por lo contrario, la idea florece en el constante contacto con la realidad.], como advierte Paustovski. (pp. 521-2)<sup>8</sup>

Finalmente, para formalizar lo anterior, sabemos que “La idea de una obra— como nos decía Alexei Dimitrievich—, es una visión\_artística que persigue sin tregua al director y al actor hasta el último momento, hasta su personificación [...]” (Knébel, p.114) y que esta permanece durante todo el proceso de la puesta en escena y representación, y además en los resultados, sabremos si la idea fue capturada o nos condujo en otras direcciones, pues no podemos descartar, el papel que juegan los espectadores dentro del proceso de recepción del acto creativo.

Al final, y una vez que se completó el proceso, podríamos pensar que la visión que encontramos en la obra coincidía con la representación que hacíamos.

---

<sup>8</sup> Konstantin Paustovski, *Obras completas*, t. 2, Moscú, Judoszhestvenaya, pp. 521- 522

## CAPITULO II. IDEA DE DIRECCIÓN /PREMISA

Como señala de Popov, Alberto Celaré, en su *Breve diccionario Teatral*: La función sustancial del *regisseur* (director) de escena es brindar a las imágenes del espectáculo un consenso general, a las acciones una natural y lógica legitimación, y, por último, a todas las partes del espectáculo en construcción otorgarles la necesaria correspondencia. (Celaré, p. 238)

Por eso, el director de escena utiliza herramientas para que exista un sentido de totalidad en la puesta en escena. La idea de dirección es una herramienta clave para el proceso de ésta. Podríamos decir que en cada una de las escenas y en la puesta en general se van depositando las partes que constituyen la idea de que hablamos.

Tenemos entonces que la “idea de dirección” es aquella frase, enunciado o palabras/conceptos clave que, como directores, pueden guiar nuestro proceso en la puesta en escena, aquellas palabras que ayudarán a la creación de todos los componentes (elementos) con los que cuenta nuestra puesta en escena. Aquellas palabras/conceptos que nos ayudarán en la visualización de nuestro montaje, palabras que serán la base de todos los creadores para que al final se logre un todo entrelazado congruentemente.

Para comprender con mayor precisión, la importancia de las palabras claves, más adelante explicaré el fenómeno central que contiene la palabra y su analogía con la puesta en escena teatral. Por eso no nos asombre que el director constantemente está negociando y creando entre su idea de dirección y las

propuestas de los demás elementos escénicos teniendo como principal elemento al actor, es decir, el director encuentra un diálogo entre las propuestas de los demás creadores y su premisa; este diálogo será más claro y fructífero con una premisa como móvil en este proceso.

Como ya se ha mencionado, el camino para llegar a estas palabras es por medio de un análisis de texto profundo y sobre la obra de Knébel, tomo los siguientes conceptos.

El autor es lo primero en el arte escénico. El ensayo-estudio es necesario para acercarnos a él, no para alejarnos alterando su léxico ni alterando sus palabras por otras parecidas y en caso de ir adaptando algún sentido, éste no debe en el sentido original ir en contra de la obra sino caminar a la par para enriquecerla. Este análisis del texto es también una ayuda para la comprensión cabal del mismo. Es decir, la relación entre el autor y el director, así como las condiciones socioeconómicas y culturales (y hasta ideológicas) de uno y otro deben coincidir para que la obra resulte más plena.

La “idea de dirección” también se forma durante el proceso con los actores, ya que es parte del análisis, un análisis activo. Existe un análisis de texto como directores y otro en ensayos con los actores, uno es intelectual y el otro es activo, sin embargo, ambas partes forman un proceso único. Del texto al análisis activo y del análisis activo al texto. Ése es uno de los caminos más eficientes no solo para la memorización del texto sino uno de los caminos más efectivos para un proceso congruente.

Por otra parte, no olvidemos que Stanislavski buscó durante años el secreto del análisis de la obra, y lo encontró sólo al final de su vida. Para él, el conocimiento

con la inteligencia y el conocimiento con el cuerpo son dos partes inseparables de un mismo proceso de conocimiento, al que llamamos análisis activo de la obra y el papel. Por eso nuestra meta y objetivo es comprender y aprehender este proceso, pues la responsabilidad intelectual y afectiva frente a la obra propuesta es un paso que no puede pasarse por alto.

El método de análisis activo tiene la enorme cualidad de ser completo. Exige comprensión, búsqueda, imaginación y libertad física, pero sobre todo sensibilidad estética hacia el enfoque que le des a la obra y el proceso de la puesta en escena no puede despreciar este elemento. Todo esto debe manifestar el significado de la palabra exacta del autor. En cuanto aparece un rompimiento entre los elementos, se altera la armonía en el proceso de trabajo.

La “idea de dirección” ayudará al director en el proceso de composición escénica, y dará un sentido de totalidad. Aunque esto no es razón para pensar que no se quedan muchas ideas dentro del proceso sin alcanzar a incorporarlas, pero es ahí donde se encuentra la idea de la dirección pues también debe existir la selección que nos permita dar cuerpo y coherencia a la representación y al trabajo del director.

Como señalamos anteriormente, Nemiróvich-Dánchenko caracteriza al *regisseur* de escena y anota tres funciones importantes:

- 1) El *regisseur* intérprete; él mismo enseña cómo se actúa en el escenario; de modo que se le puede denominar también *regisseur* –actor o *regisseur*-pedagogo; se halla sumergido en la interioridad del actor. Por ello debe fenecer dentro de la creación del actor.

2) El *regisseur* espejo: refleja las cualidades individuales del actor; su cualidad más importante es llegar a percatarse, a sentir la individualidad del actor; seguir de manera ininterrumpida, durante el proceso de trabajo, cómo se reflejan en él y cómo repercuten los proyectos e ideas del autor y del *regisseur*, que es lo que le sirve y lo que no le es adecuado; hacia donde lo hacen inclinarse la fantasía y los deseos, y hasta qué límites se puede insistir en este u otro objetivo. Simultáneamente, hay que seguir observando la voluntad del actor y orientarla, dirigirla, sin ejercer, ni menos aún, hacer sentir violencia alguna, saber remedarlo amistosamente, con cariño, sin la menor sombra de ofensa. El *regisseur* espejo no son accesibles a la visibilidad pública.

3) El *regisseur* organizador toma a su cargo la totalidad del espectáculo. El público conoce tan sólo a este último, porque se le ve. Es visible en todo; en la *mise en scene*, en los proyectos del decorador, en los sonidos, en la iluminación y en la armonía de las escenas populares, de masas. El *regisseur* organizador incluye en su panorama todos los elementos del espectáculo, colocando en primer lugar la creación de los actores, fusionándola con el ambiente que la rodea en una sola totalidad armónica. <sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Breve diccionario teatral, (ibid. páginas 238-9)

La "idea de dirección" abordada nos ayudará a que estas tres caras del director sean claras y mi análisis centrará sobre de ella las caracterizaciones, históricas, ética y sociales, asimismo, las condiciones que marcaron a la dramaturga que se estudia en la presente investigación...

## 2.1 FÓRMULA DE IDEA DE DIRECCIÓN/ FIGURA LINGÜÍSTICA DE SAUSSURE

El obtener la “idea de dirección” nos dará una guía clara en la exploración con los actores, sobre todo para el análisis activo. En el proceso se usará *Y como no se pudo...* *Blanca Nieves*, de Angélica Liddell<sup>10</sup>, y para tener guías del proceso de puesta en escena, encontramos las palabras clave que contienen de manera directa una relación con aquellas que se engloban bajo: acontecimiento, estado físico, atmósfera, época y circunstancias dadas, que son puntos claves no sólo para el proceso actoral sino para el proceso de creación.

La forma que damos a la “idea de dirección” de este montaje si bien está cimentada en lo anteriormente señalado y explicado, también está basada en la estructura que da Saussure al signo lingüístico, del cual se hablará más adelante.

Así, para la obra de la autora española, se realizó el siguiente análisis bajo las palabras clave que se desprendieron de la lectura en las anotaciones que aquí se muestra:

Palabras clave: Hambre, desesperanza, mundo apocalíptico.

Guerra (acontecimiento)

Hambre= **estado físico**

Hambre: Gana y necesidad de comer- escasez de alimentos.

---

<sup>10</sup> Liddell, A. (2009) *Trilogía actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao:Artezblai.

El alimentarse para seguir viviendo nos da una circunstancia clara para la acción de los personajes.

El hambre se vuelve una circunstancia dada.

[...] el estado físico encontrado es capaz de producir resultados absolutamente maravillosos. La escena y la imagen se vuelven de inmediato algo totalmente vivo [...] (Nemirovich-Danchenko, *Herencia teatral*, t.1, p. 168)

Desesperanza= ya no espera nada

### **Atmósfera**

Mundo apocalíptico = **época**

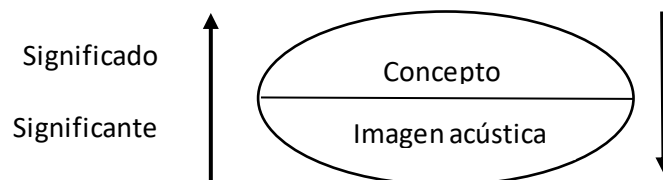
Determinar la época es clave para la creación de los elementos como escenografía, vestuario, música, iluminación, utilería.

Al iniciar el análisis de una obra, lo primero que tenemos que estudiar es la época en la que viven los personajes. Eso significa descubrir una de las principales circunstancias dadas. Retomando que Knébel plantea con mucha claridad. [...] El estado físico es el camino hacia la imagen, un método de ensayo y un elemento necesario de la atmósfera, ésta se transmite a través del estado físico, se crea con muchos monólogos interiores, con muchos segundos planos. Es imposible separar atmósfera y estado físico. (Knébel, p.165)

Ahora bien, considerando el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, (Corominas, 2005), la palabra *IDEA*: Tom. Del gr. *Idéa* 'imagen ideal de un objeto'. *Propte*. 'apariciencia'.

El origen de la palabra idea se encuentra sumamente ligado al proceso lingüístico según Ferdinand de Saussure que desde su *Curso de lingüística general* (1983) establece las premisas que implica signo, significado y significante. Aquí debemos considerar la importancia que representa el lingüista francés, no solo para la ciencia del lenguaje sino para áreas de conocimiento tan diversas como el psicoanálisis y en nuestro caso, para comprender la importancia de la puesta de escena en el teatro.

El signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras, que puede representarse, de manera tal vez muy simple pero vital, por la siguiente figura: <sup>11</sup>



(Concepto)<sup>12</sup>

Hambre, desesperanza, mundo apocalíptico.

Guerra (acontecimiento)

<sup>11</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, 1983, Alianza Universidad Textos.

<sup>12</sup> CONCEPTO: Derivado de concebir 'formar idea' Del lat. CONCIPERE íd., propiamente 'absorber, contener'. DERIV. Concepción, 1438, tom. Del lat. concepto, -onis, íd. Concepto, h. 1460, tom. Del lat. conceptus, -us, 'acción de concebir', 'pensamiento': Joan Corominas, BREVE DICCIONARIO ETIMOLÓGICO DE LA LENGUA CASTELLANA, (Gredos, 2000) La unidad lingüística es una cosa doble, hecha con la unión de dos términos. Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica.

Hablamos de lingüística porque al organizar aquellas palabras que detonarán en el proceso creativo de dirección y actuación por medio de la complicidad del director. Por lo tanto, no podemos dejar de hablar del proceso lingüístico; en el proceso lingüístico los términos implicados en el signo lingüístico son ambos psíquicos y están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación.

Asimismo, entendemos que más allá de la exposición lingüística existe otra concepción, que respeta, pero profundiza en el planteamiento, pues la palabra, para apreciarse en el mundo del teatro, se debe convertir en imagen de la misma o inclusive en una metáfora.

Por lo anterior, consideramos importante comprender e intentar explicar, conforme a la esfera lingüística, si la puesta en escena centra su atención en el análisis de las palabras clave, las palabras mediante las cuales se desarrolla la dirección; es necesario repensar un poco la noción de palabra y su relación con la imagen para que, como aportación a la representación teatral, en fondo sea una conversión de palabras en imágenes y actos.

De acuerdo con Ricoeur<sup>13</sup>, el mito es lenguaje, es palabra, palabra compleja, a cuya luz la prosaica realidad cotidiana adquiere significados humanos y orientadores del vivir colectivo y personal. Gracias al mito se van constituyendo en-

---

<sup>13</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.

las distintas culturas, conjuntos de representaciones y complejiones de significados que brindan orientación al comportamiento humano y son capaces de compensar con su aporte de conocimientos y de normatividad el "desfondamiento radical" del hombre arcaico inmerso en una realidad multivalente, incierta y con frecuencia amenazadora. Gracias a ello podemos entender que, más allá de la construcción de la "idea de dirección", la obra que aquí se trabaja proviene de un mito y descansa sobre las palabras de la dramaturga, pues no es gratuito la explosión en verso del texto en cuestión y dentro del discurso poético, el valor de la palabra crece y alcanza en su representación un valor estético y poético muy sólidos. (Ricoeur, 1980)

Recordemos que la idea de dirección ayudará al director en el proceso de composición escénica, y dará un sentido de totalidad. Planteamos, por ello, la "idea de dirección" como herramienta del director para guiar bajo un sentido de totalidad todos los componentes de la puesta en escena. Teniendo como principal elemento al actor. Es necesario que el director guíe la interpretación de éste. La idea de dirección se conforma por conceptos en el caso de esta puesta en escena (hambre, desesperanza, mundo apocalíptico) por lo tanto hablando lingüísticamente dichos conceptos generarán una imagen acústica. Como nos lo dicen los rusos en conceptos como: tren de pensamiento, sí, mágico etc., donde las imágenes son necesarias y éstas deben ser claras, al tener una imagen o imágenes claras el intérprete (actor) tendrá una interpretación congruente y eficaz, si el actor lo ve, el espectador también. Si el director puede guiar a los actores a través de estos conceptos y el actor los adopta y son claros para él su trabajo será más fácil y podrá proponer. Con conceptos claros, las imágenes llegarán.

Las imágenes, sabemos, repercuten en la sensación física porque es un proceso de impacto psíquico. Las sensaciones físicas, por su parte, son una combinación del proceso psíquico y físico. Para fortalecer dichos conceptos incluso para que el director pueda encontrarlos para crear su “idea de dirección” puede encontrar inspiración en películas, fotos, estadísticas etc.

La “idea de dirección” es resultado de cuando el director aterriza sus primeras impresiones, lo que quiere lograr con la puesta en escena y al obtener la idea de dirección significa que el director ya logró concretar todos estos elementos, el director ya logró atar todos los cabos sueltos o darle forma a todas esas ideas e imágenes que caían como lluvia de ideas.

Cada concepto denota una imagen, y para el tren de pensamiento las imágenes son clave en la interpretación del actor/actriz:

*IMAGEN*: Tom. Del lat. *Imago*, *-ginis*, íd., propte. ‘representación, retrato’ (de la misma familia que *imitari* ‘remedar’). DERIV. Imaginar, princ. S. XIV, lat. *Imaginari* íd.; imaginación, princ. S. XIV [...] (Corominas, 2000)

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla <<material>> es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (Saussure, 1983)

Retomamos lo antes mencionado, pues si “idea” fue tomado del griego *Idea* como ‘*imagen ideal de un objeto*’, inferimos lo siguiente: nosotros podemos adquirir y construir imágenes tanto psíquicas como literales y depositarlas en la escena a través de la idea de dirección; de aquí desprendemos que la idea de dirección nos proporcionaría imágenes de una manera práctica y efectiva, imágenes necesarias en el proceso no solo del actor sino de todos los elementos de la creación escénica. Es decir, al reconocer que ambas están sumamente ligadas, idea-imagen; la idea de dirección como detonante de las imágenes y las imágenes como detonante de una idea (esto será de ayuda imprescindible para la creación de la puesta en escena).

En conclusión, la idea es el conjunto de conceptos e imágenes. Y estas son fundamentales en la explicación que debe generar una puesta en escena y al observar, como una experiencia estética y cargada de significado es donde uno relaciona los elementos y su conjugación en el resultado.

## **Capítulo III. APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA “IDEA DE DIRECCIÓN” EN LA OBRA Y CÓMO NO SE PUDRIÓ... BLANCA NIEVES DE ANGÉLICA LIDDELL**

### **3.1 ANÁLISIS ACTIVO Y ANÁLISIS DE TEXTO: ACONTECIMIENTOS, CIRCUNSTANCIAS DADAS Y ATMÓSFERA**

Nos aconseja Knébel que sólo hay un camino: estudiar la obra, su texto, su idea. Justo como en la teoría y notas de Stanislavski ya proponía comenzar el análisis con el acontecimiento inicial. Develamos ahora que, bajo ese esquema, en esta puesta en escena nuestro acontecimiento inicial es la guerra.

Siguiendo los postulados que plantea la autora, tenemos que Stanislavski proponía empezar el análisis de una obra señalando los grandes acontecimientos o, como decía, “los hechos activos” que hacen surgir la acción. Consideraba que este proceso era el camino más accesible para el análisis. Al determinar los acontecimientos y las acciones, el director abarca los niveles más generales de las circunstancias dadas y penetra con mayor profundidad en el mundo de la obra. El acontecimiento es la base y el inicio del análisis de la obra. (Knébel, p. 116)

(...) aprendamos a determinar el acontecimiento. (...) no es fácil descubrir dónde se esconde la fuerza activa y explosiva que mueve la acción de la obra. Generalmente se notan los hechos exteriores y ellos nos pueden alejar de la arteria de la obra. La determinación de los acontecimientos trae consigo las circunstancias dadas—

decía Stanislavski—orienta nuestra mente y nuestra voluntad hacia la estructura activa de la obra. (Knébel, p. 118, 1991)

Si dudamos acerca de la importancia de ciertos acontecimientos podemos hacernos la pregunta ¿qué sucedería si este acontecimiento no existiera en el texto? Los acontecimientos son el imán que atraen hacia él toda la complejidad, circunstancias y variedades de la obra. Si, por el contrario, empezamos con las circunstancias dadas, peligramos en perdernos en ellas. Necesitamos una brújula. El texto lo tenemos, pero la búsqueda de los elementos señalados es una tarea fundamental para el director.

Por eso no dudamos en considerar al acontecimiento como un importantísimo elemento en el análisis de la obra. Éste brota del conocimiento de las leyes del drama que determina la base sobre la que escribieron sus obras los mejores escritores del mundo. Sin los acontecimientos, sin la secuencia que siguen, no hay drama. Pero si desde un principio nos metemos en la riqueza de las circunstancias dadas, podemos extraviarnos. Debemos primeramente saber cuál es el acontecimiento sin el cual no habría obra, aquel que determina la sucesión de la misma. Como se observa, seguimos a la directora y pedagoga Knébel, pues sin ella, los elementos y construcción de la presente tesis con dificultad sostendrían un pilar teórico para poner en práctica.

Si miramos bajo este precepto en el texto de *Y como no se pudo... Blanca Nieves*, encontraremos como principal acontecimiento la guerra, ya que, sobre este acontecimiento se desarrollará toda la acción de la misma. Sin el acontecimiento de la guerra en este caso no existiría conflicto, por lo tanto, no existiría obra.

Volviendo a Knébel (1991), podemos ver con claridad que “El camino más accesible es conocer los acontecimientos que hacen reaccionar al hombre en una forma determinada. Ahí descubriremos la realidad objetiva de la obra”, asimismo, tendremos que reconocer que “Los acontecimientos están muertos sin las circunstancias dadas. Los acontecimientos no serían los mismos si las circunstancias dadas cambian; las circunstancias determinan los acontecimientos”. (Knébel, p. 127, 1991)

Con mucha claridad lo podemos advertir cuando Stanislavski se pregunta,

¿Qué son las circunstancias dadas? “Son la fábula de la obra, los hechos, los acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción; son las circunstancias de la vida, nuestra comprensión de la obra como directores y como actores, son lo que añadimos de nosotros mismos, *a la mise en scène*, la escenografía y el vestuario, la iluminación, en suma, todo aquello que los actores utilizan para su actuación. (Stanislavski, p. 76, 1985).

Por eso volvemos a Knebel, debido a su indicación respecto a que lo más accesible para investigar, y conocer, las circunstancias de la obra es la superficie de los hechos. Y sabremos que con ellos hay que iniciar el análisis y el resumen del texto [pues en la consideración de...] Los hechos, cuya esencia o punto clave que reconocemos y “alcanzamos inmediata e intuitivamente, se nos quedan en la memoria. Otros que no percibimos de inmediato y que no se descubren ni se identifican con el sentimiento que los hizo nacer, pasan desapercibidos [...]

Es decir, el estudio del acontecimiento inicial nos llevará a las circunstancias dadas.

El texto de *Y como no se pudrió... Blanca Nieves* cuenta con ocho escenas, cada una con un nombre; en el análisis, cada escena a su vez cuenta con un acontecimiento importante y circunstancias dadas muy claras. Veamos cómo se integra:

### **Atmósfera**

El concepto de atmósfera es más amplio y accesible que el de médula y estructura. Aquél abarca la forma de vida, la época, las características nacionales, el “aire de la época”, como decía Alexei Dimitrievich, citado por María Knébel, respecto de ella. “Creo que la introducción en la atmósfera nos conduce a la percepción del todo. La atmósfera la empezamos a sentir con las primeras impresiones de la obra”. (Knébel, p. 127, 1991)

No sólo en el teatro, sino en muchas obras la naturaleza, es un fuerte medio de influencia, la base de toda atmósfera. Sabemos que a partir de ella se genera un ambiente y éste determina la percepción sensitiva de las acciones que en ella se realizan, por eso en mi puesta de escena, consideré como base plantear una atmósfera que me ofreciera una sensación de angustia, oscuridad y desolación, un futuro cancelado que no le desagradaría a la autora y seguiría respetando los postulados de Knébel.

([...]) La práctica teatral ha demostrado que la atmósfera existe en cualquier obra dramática sin depender de su estilo. El estilo y la atmósfera tienen entre sí relaciones complejas, nuestra tarea es saber comprender y pintarla. Los medios de la *mise en scène*

pueden envejecer, pero el problema de la atmósfera subsiste.) [...] Siguiendo el profundo pensamiento de Nemiróvich-Dánchenko consideramos la atmósfera como algo complejo y multifacético que abarca el medio social, la “médula” de la obra, la súper tarea y el estado físico del actor. Nuestra tarea principal es hacer la atmósfera perceptible a través del trabajo del actor, ya que ella influye en los cambios de su comportamiento en el papel. (Knébel, p. 116, 1996)

Con esta cita, larga pero necesaria, consideramos que se completan los elementos utilizados para lograr una ambientación y una atmósfera dentro del escenario que permitiera a los actores la sensación que les ayudará a la representación. El estilo que imprimen los actores completaría muy bien y, con ello, consideramos que la idea de dirección se alcanza, en ese aspecto, plenamente.

A continuación, se muestran fragmentos de texto que en el análisis fueron importantes para determinar acontecimientos, estados físicos, atmósferas, época y circunstancias dadas.

### **ESCENA 1: MADRASTRA-GUERRA**

SOLDADO: Cuando la niña cumplió doce años hacía dos que había empezado la guerra. Estábamos en ese tiempo en que cualquier acontecimiento cotidiano era precedido por la muerte. Estábamos en ese tiempo en que las victorias se obtenían según la cantidad de niños asesinados.

BLANCANIEVES: Estaba sola en el inmenso bosque. [...] He caminado mientras mis rodillas me han sostenido, hasta que ha empezado a oscurecer. Entonces han pasado cosas horribles, horribles. Las mujeres han empezado a ahorcarse de los árboles con sus medias, pero antes se han comido un trozo de sus abrigos para tener un poco de fuerza y susurrar el nombre de sus hijos. Se ayudaban unas a otras [...] Al final eran diez mujeres ahorcadas, parecían galgos de lo secas que estaban.

### **ESCENA 2: LAS SIETE PREGUNTAS**

SOLDADO: [...] El mundo yacía mísero, dominado por la guerra, como si la civilización estuviera condenada a la peste por desconocer la respuesta a las siete preguntas [...]

SOLDADO. - El mundo yacía mísero, cada vez más, como si la civilización estuviera condenada al hambre por desconocer la respuesta a las siete preguntas. Condenada al hambre. Condenada al hambre...

### **ESCENA 3: EL HAMBRE-MANZANA**

BLANCANIEVES. - He visto morder a un hombre el brazo de su hermana... He visto roer los huesos de los caballos muertos... No quedan más animales que devorar.

Algún perro consumido por enfermedades de perro. Alguna rata consumida por enfermedades de rata. He visto masticar el estiércol... He visto sorber los orines de las bestias para calmar la sed... Y sorber los propios orines... He visto arrancar las costras de las heridas de los enfermos... Y morderlas poco a poco. He visto cambiar a un niño por una bolsa de basura. Los soldados venden bolsas de basura a los hambrientos. He visto a madres odiar la boca de sus hijos y después las he visto estrangularlos. No había esperanza que las detuviera. Los gusanos comen más que los hombres.

[...] ahora tengo que hacer un esfuerzo tan grande para no comerme mis propios dedos, para no pensar en el dolor que empieza en la lengua y termina en los tobillos.

#### **ESCENA 4: RESURRECCIÓN - VIOLACIÓN**

SOLDADO. - Y como no se pudrió, un grupo de soldados la encontró tirada en el bosque, los soldados eran jóvenes y fuertes, y tenían el corazón tan velludo como sus brazos, y la violaron doce veces, una vez por cada año de vida de la niña, y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado.

BLANCANIEVES. - ¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor? [...]

SOLDADO. - Hizo la pregunta siete veces. Se olvidó de las otras preguntas. Era la última persona que sabía las siete preguntas. El mundo estaba perdido. Somos hombres que matamos a otros hombres. Y nada más.

## **ESCENA 5: BODA - ESPOSA DE GUERRA - NIÑA SOLDADO**

SOLDADO. - Blancanieves era tan bella que los soldados se la llevaron al comandante como regalo. Había un ejército entero de niñas. Puesto que iban a morir de todos modos, por qué no aprovecharlas. La mayoría habían visto morir a sus padres. Algunas eran secuestradas a punta de pistola, pero casi todas estaban tan hambrientas que un plato de comida había bastado para dejarse arrebatar la infancia, llenas de odio. [...]

## **ESCENA 6: EL EJERCICIO DE LA CRUELDAD**

SOLDADO. - [...] no va a ser difícil matar a nuestros enemigos. Matar a los malos. Sólo hay que matar a los malos. Son niños como tú. Pequeños. No tienen mucha carne. Ni mucha fuerza. Tendrás que aprender a hacerlo con perros. ¿Te gustan los perros? Primero les cortas los tendones de los pies para que no puedan correr. Después les cortas las manos para que no puedan protegerse. Y después les golpeas la cabeza hasta que escupan la vida por la boca. Eso hay que hacer con nuestros enemigos. Del enemigo solo debe quedar una cabeza separada de los hombros. El resto del cuerpo es para alimentar a nuestros cerdos blancos. A veces estamos quince horas seguidas matando y robando maltratando los cuchillos Quince horas seguidas. Y después alimentamos a nuestros cerdos blancos. ¿Entiendes? Nuestros cerdos blancos.

BLANCANIEVES. - [...] ¡Mira! Puedo bailar con vísceras en los pies sobre un mantel de picnic. Tiene que ser una puta broma. ¡Vamos, disparad, hijos de puta! [...]yo sólo sé que las manos de ese tío son como cangrejos. [...]Las niñas ya no pueden crecer, imbécil hijo de puta. [...] Necesito algo no humano. Ayer me harté de romper

huesos y carne con una fuerza más antigua que el diluvio. Heridas y más heridas como una manada de bueyes. Y aunque estaban muertos hacían ruido con los dientes. Y después de apuñalarles no dejé reposar las manos. Me ensució las uñas dentro de las heridas. Y los cuchillos parecían juguetes. Aquello estaba lleno de putos juguetes afilados. He calentado mi cuchillo con la sangre de otros niños. Y me ha gustado, ¡cabrones! ¡Me ha gustado! ¿Qué habéis hecho con mi bondad? [...]

### **ESCENA 7: LA TORTURA - BLANCANIEVES DEFORMA SU ROSTRO**

BLANCANIEVES. - Empecé a odiar mi rostro, cada vez más hermoso, los oficiales no querían a otra niña. Así que me rajé la piel con piedras afiladas, la llené de cicatrices, me reventé los labios y me aplasté la nariz. Los oficiales amaban lo bello, pero detestaban la fealdad. Entonces mi esposo me entregó a los soldados, mucho más brutales que los oficiales, mucho más hambrientos, mucho más cansados, más aterrorizados, más indefensos, la mayoría también niños. Me golpearon durante quince días consecutivos. Pude contar hasta 33 tipos de tormento. Me obligaron a caminar sobre excrementos humanos. Me dieron cucharadas de sal sin permitirme beber agua. Utilizaron hierros calientes en mi vagina... Me abrasaron la planta de los pies. Usaban la electricidad que les robaban a los pobres. He estado días enteros sin dormir, de rodillas, desnuda.

Tengo tantas ganas de dormir, ¡Dios mío! Tengo tantas ganas de dormir. Y aquel niño que me vigilaba, que me torturaba sin parar de reír, aquel niño, era realmente guapo. Y después me dieron otra vez el sable para obligarme a matar. Según los oficiales yo era buena matando. Y ahora mataría mucho mejor. Ahora era tan fuerte que me podían usar como yunque. Y me ofrecieron pan, pero ya no sabía comerlo.

SOLDADO. - Pienso tanto en ti, pienso tanto en ti...

### **ESCENA 8: A DORMIR**

VOZ EN OFF. - A las armas. Todos los niños a las armas. Los niños que no cojan las armas serán fusilados Los niños que duerman serán fusilados. Dormir debilita el poder. Los que debiliten el poder serán fusilados. Los niños que no cojan las armas serán fusilados Los niños que duerman serán fusilados.

### 3.2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

La obra de Liddell se puede pensar al menos en tres escenarios; por un lado, la actualización del mito de Blancanieves, por otro, como un homenaje a los textos griegos y, también, como una recuperación de la estructura poética, tal vez pensando en los abusos de la prosa en el teatro contemporáneo.

Por ello, nos planteamos lo que se puede concebir como la Creación de otro personaje (el espejo de Blancanieves), o la utilización del espejo como referencia al coro griego, pues sabemos que éstos —principalmente Sófocles— eran genios en el tema y es evidente la relación del texto de Liddell con los griegos. Asimismo, las pausas de dirección en el proceso de la obra *Y como no se pudo...Blancanieves*, y tareas para encontrar las acciones en cada escena, a partir de un análisis activo, logrando la totalidad a través de la idea de dirección que se convirtió en la puesta en escena que se decidió nombrar “Hambre, desesperanza, mundo apocalíptico”.

A continuación, hablaremos del texto de *Y como no se pudo...Blancanieves* y su relación con los griegos textualmente y escénicamente.

El texto de *Y como no se pudo...Blancanieves* tiene un tono de tragedia. Pues la tragedia en los griegos tenía la capacidad de lograr compasión y temor en el espectador (catarsis). Como bien lo señala, el filósofo estagirita, en su *Poética*, que no olvidemos es el primer esbozo crítico, donde el teatro toma cuerpo y alma, para determinar lo que sería, por lo menos durante los siguientes veinticinco siglos la estructura teatral:

*Así, pues, ya que la composición, en la más bella tragedia, no debe ser simple, sino compleja, y además, ya que la tragedia debe imitar acciones que muevan al temor y a la compasión—porque esto es lo característico de una imitación de este género—, es inmediatamente evidente que no se debe ver en ella que los buenos pasan del bienestar a la desgracia—porque este espectáculo no inspira temor ni compasión, sino repugnancia —, ni que los malos pasan del infortunio a la dicha – de todos los casos el más lejano de lo trágico ya que no cumple ninguna de las condiciones requeridas: no despierta ni sentimientos humanitarios, ni compasión ni temor --, ni se debe ver en ella, por otra parte, que un hombre profundamente malo caiga desde la felicidad en la desgracia; una combinación de este estilo podría mover a sentimientos humanitarios, pero no a la compasión ni al temor, ya que una tiene por objeto al hombre que es desgraciado sin merecerlo, el otro tiene por objeto al hombre que no merece su desgracia; el temor tiene por objeto al hombre que es igual a nosotros; de manera que, en un caso como el expuesto, el suceso no sería apropiado para excitar la compasión y el temor . (Aristóteles, p. 326, 1982)*

De ahí, y considerando que el texto de *Y como no se pudo...Blancanieves* cumple con estas características, ¿qué papel tendría el espejo en la tragedia? Sin duda, el del coro. Ya que sabemos que la función del coro no sólo era la de anunciar los acontecimientos próximos, sino era parte de delimitar la acción (un acto o escena), sino que, además, cumple con la tarea de plantear la reflexión en donde se involucra no sólo a los actores, sino que busca que ésta se replantee entre el público.

Es decir, el coro antecede al episodio:

*[...] equivale, poco más o menos a un acto o escena de nuestro teatro; el acto o escena quedan convencionalmente delimitados por un alzarse y volver a caer el telón, y el episodio de los griegos quedaba delimitado por dos cantos completos del coro. El sentido originario del término debió de guardar relación con la realización dramática, ya que la palabra indica el acceso de un personaje a la escena para unirse al coro, que es como el ordinario comienza la parte llamada episodio. (Aristóteles, 9. 341, 1982)*

Es importante tomar en cuenta que los directores también pueden aportar a la idea del autor. Ya Knébel observa al respecto que

*[...] de alguna manera el director siempre amplía lo dicho por el autor. En sus manos está el derecho de determinar el uso de la música, de la escenografía, de la distribución de papeles, etc. Sólo la designación del lugar de la acción es inmutable entre las otras condiciones dadas. (Knébel, p. 127, 1991)*

Después de dicho análisis, a continuación, hablaremos de la concepción y puesta en práctica de esto escénicamente.

Lo primero que advertimos fue que el soldado fungía como personaje en la acción y como personaje narrador. La doble representación, como se mencionó, era un velado homenaje al coro helénico y, con él, es importante resaltar la parte narrada en la obra, ya que anunciaba no sólo los acontecimientos de la acción ficticia, también daba peso a las acciones que seguían en cada capítulo de la obra como una introducción a cada capítulo.

Al dividirlo como un personaje extra me da más posibilidades de que el actor que encarne el personaje de soldado se dedique sólo a la acción de los

acontecimientos narrados. Sin embargo, sigue siendo el mismo soldado, por ello, el espejo puede ser grabado con el mismo actor.

Estéticamente, se propuso que la parte narrada de la obra fuera representada por este personaje extra que es el espejo; el espejo como símbolo clave en el mito de Blanca Nieves, el espejo que es el encargado de mostrar la verdad, es el oráculo en el mito de Blanca Nieves. En el fondo no olvidemos el papel que juega el espejo en la historia o mito de Blanca Nieves, tal vez por su cariño por la historia y mis propios recuerdos acerca del espejo, fue lo que me impulsó a su uso en la puesta en escena.

Para lograr este efecto onírico, oscuro y enigmático, se utilizó arte digital para crear al espejo, el cual corrió a cargo de Roberto Téllez y Aldahir González, estudiantes de la Licenciatura en arte digital.

Los medios digitales actualmente pueden ser una herramienta que, si no es utilizada cautelosamente y se abusa de ello, rompe con la “idea de dirección” en vez de darle fuerza, apoyando visualmente y contribuyendo al sentido de totalidad del que hablaremos más adelante.

Se necesita que el joven director medite sobre los medios visuales que utilizará para subrayar un acontecimiento importante de una obra, como lo señala con acierto Knébel.

### 3.3 EL MITO DE BLANCA NIEVES

Siguiendo el planteamiento del texto de Liddell, y su acercamiento con los griegos, lo abordaremos sobre el mito.

Volviendo al pensador griego, sabemos que la conceptualización de muchas cosas se ha modificado a lo largo del tiempo; sin embargo, nosotros regresamos a la postura originaria, por coincidir con la puesta en escena, donde se establece que la imitación de la acción es el <<mito>>; así, llamaremos <<mito>> al entramado de las cosas sucedidas, llamando “carácter” a aquello que nos hace decir de los personajes que actúan que poseen tales o cuales cualidades y “manera de pensar” a todo lo que los personajes dicen para demostrar alguna cosa o explicar lo que deciden <sup>14</sup>. (Aristóteles, p. 327, 1982)

Sin embargo, no podemos pasar por alto que Blancanieves es una historia, o mito o cuento, y que, por ejemplo, la magia de Pushkin queda manifiesta en su obra *La zarevna muerta y los siete guerreros*, que es la concepción rusa de *Blancanieves y los siete enanos*, una de las más bellas leyendas nórdicas liberada de la tradición oral por los hermanos Grimm, y divulgada en el celuloide por Walt Disney; ella, con objetividad, en nada hace frente a la creación pushkiniana. Será quizá porque Pushkin, como lo anuncia al final de su poema: *yo estuve ahí; me ofrecieron cerveza, vino y miel*. En esa leyenda, Pushkin ofrece los mitos y tradiciones orales y populares que deambulaban por todos los rincones del pueblo y que le narraba desde su niñez su anciana *niania*, nana, (a la que algún analista,

---

<sup>14</sup> Aristóteles, (1982), *Poética* en Obras, Madrid, Aguilar

que por lo regular no entienden el alma de los poetas, le acotará el total descuido que su madre tuvo para con él) y que, además, representa ese natural sentir popular. (Baca, 2001)

Así pues, necesariamente hay en toda tragedia seis partes constitutivas, según las cuales cada obra trágica posee su cualidad propia; estas partes son el mito, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología, el espectáculo y el canto. El mito es, pues, <<la imitación de la praxis >>. Por eso la importancia del mito, que es como el alma que informa la tragedia, que es entonces la imitación escénica del mito.

Es decir, el mito y la trama son el fin al que se subordinan todos los demás elementos de la tragedia, destinados, incluyendo los caracteres, a lograr la imitación real de la *praxis* por el mito. En un sentido distinto y ulterior, el fin último a que se encaminará el conjunto será producir la debida *Kátarsis* en el espectador. (Aristóteles, 1982)

La idea procedía de Egipto, nos dice José Barba,<sup>15</sup> pero los griegos la interpretaron científicamente como ‘katartiké’, como enseñanza purificadora (...) La antigua magia ejercía al mismo tiempo que la música el arte curativo”. Así, pues, limpieza interior y curación van asociadas. Véanse, un poco más adelante, las implicaciones de esto con el tratamiento que Aristóteles da al concepto en su *Poética*.

---

<sup>15</sup> José Barba, Breve introducción al estudio de la tragedia griega, en Estudios 68, primavera 2004

Dentro de este panorama “[...] Añadamos que, en una tragedia, la principal fuente del placer para el alma del espectador está en las partes del mito, es decir, en las peripecias y los reconocimientos. El mito es, pues, el principio y como el alma de la tragedia; y en segundo lugar, vienen los caracteres. Porque ocurre, poco más o menos, lo que en la pintura donde si uno aplicara los más hermosos colores en una mezcla arbitraria causaría menos placer que dibujando una imagen. La tragedia es la imitación de una acción y es ante todo en función de la acción que ella imita a los hombres que actúan” (Aristóteles, p. 322, 1982).

Así, pues, la *diánoia* o pensamiento en una tragedia comprende el complejo de motivaciones y argumentaciones en que se basa la actividad de los personajes. La visibilidad de los actores hace que el <<espectáculo>> tenga su importancia en el efecto total de la obra.

Para que un mito pueda ser entendible es necesario que cuente con una extensión que para el espectador sea inteligible es decir que sea fácil de recordar. Asimismo, el mito cumple con la tarea empática de penetrar en cada uno de nosotros pues a partir de él es como a lo largo de la historia nos hemos contestado algunos asuntos que no son de fácil comprensión.

Por el contrario, Aristóteles observa que el límite de acuerdo a la naturaleza de la cosa es éste: “cuanta más extensión tenga el mito, con tal que se pueda captar su conjunto, tanto más poseerá la belleza que aporta la magnitud; y, para sentar una regla general, decimos que la extensión que permite a una secuencia de acontecimientos, que se suceden según la verosimilitud o la necesidad, pasar de la desgracia a la felicidad o de la dicha al infortunio constituye un límite suficiente. (Aristóteles, p. 327, 1982)

*Ahora bien: el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo y pueden también nacer del entramado mismo de los hechos, lo cual vale más y es obra de un poeta de categoría superior. El mito, en efecto debe estar compuesto de tal manera que, aun sin verlos representar, el que oye contar los hechos se atemorice y se sienta movido a compasión, lo cual ocurriría a quien oyera contar la historia de Edipo. Pero producir este efecto por medio del espectáculo es más extraño al arte y no exige más que recursos materiales. (Aristóteles, p. 232, 1982)*

No es posible estar más de acuerdo con el pensador griego acerca de los objetivos necesarios para los elementos de la puesta en escena.

### **Acerca del mito de Blanca Nieves**

El autor debe usar sensatamente el mito especialmente los símbolos con el que éste cuenta. En el caso del mito de Blanca Nieves: La madrastra, los 7 enanos, La manzana, el príncipe, el beso que la resucita. Y el director, bajo la “idea de dirección”, debe usar sensatamente los símbolos que el autor da a través de su texto, así como mostrarlos y hacerlos evidentes hacia el espectador, pues sin la acción y el énfasis visual el texto pierde fuerza. Con esto hablamos de un sentido de totalidad, lo visual engrandece a lo que está en papel y el papel da fuerza e inspiración al director para crear imágenes, se retroalimentan uno del otro, pues sin esto su existencia sería nula, convergen y existen uno por el otro, el encargado de mediar y hacer que funcione esta relación es el director, el director es el encargado de llevar esta relación a un plano estético.

Liddell toma, como ya dijimos, este mito tradicional que ha sobrevivido a través del tiempo desde Pushkin, e incluso, la ópera de Heinz Holliger a las versiones y propuestas cinematográficas del siglo XX y XXI. Esto es de gran ayuda para que el espectador identifique y reconozca la re-significación o mimesis que Angélica Liddell hace con el mito de Blanca Nieves.

Volviendo al estagirita, no podemos obviar que conviene componer los mitos y perfilarlos con su elocución adecuada, haciéndoles sensibles, en el mayor grado posible, las situaciones (porque así, viéndolas con la mayor claridad, como si uno estuviera presente los mismos hechos, podrá el poeta dar con lo que conviene y no se le escapará nada de lo que pueda producir un efecto contrario [...] (Aristóteles, 1982)

El mito es una serie de acontecimientos, acciones y hechos que serán identificados por el espectador al igual que en los griegos, son aquellos elementos y secuencia de sucesos que independientemente de la mimesis del dramaturgo, serán identificados por el espectador.

Por medio de la idea de dirección el director tiene la oportunidad en este tipo de textos de exaltar estos símbolos que son de fácil identificación en el espectador.

En el texto de Angélica Liddell hay una re-significación de elementos presentes en el mito de Blanca Nieves; esto queda claro en el nombre que da a cada escena:

ESCENA 1: MADRASTRA-GUERRA: ahora es la guerra la encargada de eliminar a Blanca Nieves hasta aniquilarla.

*“Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra. Y si reconocen a una víctima más bella que la propia guerra se encargan de perseguirla hasta aniquilarla.”*

ESCENA 2: LAS SIETE PREGUNTAS: este elemento en el mito son los 7 enanos que rescatan, cuidan y protegen a Blanca Nieves. En el texto de Liddell a Blanca Nieves le enseñaron las 7 preguntas como una forma de sobrevivir, no solo ella sino a la humanidad.

*“A Blancanieves su abuelo le había enseñado siete preguntas. Le había dicho que cuando las cosas se pusieran mal se las hiciera a cualquiera que se cruzara en su camino. Eran preguntas muy cortas. Eran preguntas antiguas. Eran preguntas de antes de Cristo. [..]El mundo yacía mísero, dominado por la guerra, como si la civilización estuviera condenada a la peste por desconocer la respuesta a las siete preguntas.”*

ESCENA 3: EL HAMBRE-MANZANA: en el mito la manzana es el medio que usa la madrastra para derrotar a Blanca Nieves, en este texto es el hambre consecuencia de la misma guerra.

*“Los gusanos comen más que los hombres. Mi padre me contaba cuentos de hadas para enseñarme lo que era el mal. Pero ahora tengo que hacer un esfuerzo tan grande para no comerme mis propios dedos, para no pensar en el dolor que empieza en la lengua y termina en los tobillos.”*

ESCENA 4: RESURRECCIÓN–VIOLACIÓN: en esta escena Liddell hace referencia al momento en el que el príncipe rompe el hechizo que dominaba a Blanca Nieves; en este texto Blanca Nieves despierta porque un grupo de soldados la encuentra tirada en el bosque.

*“Y como no se pudo, un grupo de soldados la encontró tirada en el bosque, los soldados eran jóvenes y fuertes, y tenían el corazón tan velludo como sus brazos, y la violaron doce veces, una vez por cada año de vida de la niña, y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado.”*

ESCENA 5: BODA - ESPOSA DE GUERRA—NIÑA SOLDADO: aquí se hace énfasis en el símbolo del príncipe pues en este texto Blanca Nieves se casa con un comandante y no con un príncipe. Se da la referencia de príncipe-soldado. Coincide al mito en que la belleza de Blanca Nieves era grande, capaz de encantar a su prometido.

*“Blancanieves era tan bella que los soldados se la llevaron al comandante como regalo. [...]Y allí estaba el futuro marido de Blancanieves, el oficial mejor alimentado, criando en su barriga la capa más gruesa de tocino, compitiendo con los cerdos. Y de repente Blancanieves se convirtió en la esposa de guerra más bella, más bella.”*

En estos párrafos se realzan los elementos que harán del mito algo identificable por el espectador a pesar de las versiones, sin embargo, durante todo el texto se mencionan y el texto hace referencia constantemente a los símbolos mencionados anteriormente (madrastra, 7 enanos, manzana, príncipe, resurrección o despertar de Blanca Nieves y visualmente se suma el símbolo del espejo que propongo en la puesta en escena) Elementos del mito que se re-significan en el texto de Angélica Liddell.

## CAPÍTULO IV. SENTIDO DE TOTALIDAD/COMPOSICIÓN ESCÉNICA

No olvidemos que la función sustancial del *regisseur* de escena es brindar a las imágenes del espectáculo un consenso general, a las acciones una natural y lógica legitimación, y, por último, a todas las partes del espectáculo en construcción otorgarles la necesaria correspondencia, esto resulta justo con lo que según Celaré, Popov observa en su formidable *Breve diccionario Teatral* (p. 238)

Es importante, asimismo, considerar que los directores también pueden aportar a la idea del autor, lo establecido por Knébel, pues de alguna forma: [...] el director siempre amplía lo dicho por el autor. En sus manos está el derecho de determinar el uso de la música, de la escenografía, de la distribución de papeles, etc. Sólo la designación del lugar de la acción es inmutable entre las otras condiciones dadas. (Knébel, p. 127, 1991)

Es posible introducir en la puesta en escena pausas de dirección para empatar el texto y los símbolos a nivel escénico y de acción. Estas tendrán que estar en constante revisión durante el proceso ya que dichas pausas de dirección tienen que ser congruentes a la “idea de dirección” para lograr el sentido de totalidad.

¿Qué es una pausa de dirección? Es un momento en que puede detenerse el fluir del texto del autor para ampliar su sentido interno por medio de la inserción de una escena no escrita, pero implícita en el contexto y apoyada en el movimiento interno de la obra. [...] Las pausas de dirección enriquecen la obra. [...] una pausa de dirección nace directamente del texto; que la pausa tiene derecho a existir sólo cuando surge de la súptarea de la obra, de su

atmósfera, de su esencia; que para organizarla hay que estudiar muy bien la vida interna de cada uno de los que participan en ella, ya que para cada uno hay que encontrar acciones físicas, *una mise en scène*, una plástica. La pausa de dirección puede ser simplemente una escena sin palabras bien elaborada. [...] lo importante es que la pausa debe llevar en sí un concentrado de las imágenes y de la idea. (Knébel, 1991, p. 167)

Lo citado abona a que en la puesta en escena de *Y como no se pudo...* Blanca Nieves se encuentran varias pausas de dirección: en la escena 2, cuando Blanca Nieves y el soldado se encuentran, en la escena 3, cuando los niños se resguardan de la guerra, en la escena 4 cuando ocurre la violación, y en la escena 5 durante la boda de Blanca Nieves con el comandante. Incluso la adición del espejo como personaje podría constituir una pausa de dirección.

Para darle vida a este texto dramático contemporáneo, donde no existen acotaciones, la forma en que la autora divide las escenas, el estilo de Angélica Liddell, quien tiende a inclinarse hacia el performance, las pausas de dirección logran darle fuerza a la obra, además de que el espectador pueda entender la historia y los acontecimientos que marcan a cada personaje.

La determinación señalada por Knébel, acerca de la profundidad y estudio de estas pausas de dirección es un ejemplo de lo que puede hacerse en un montaje escénico; las posibilidades que tiene el director para expresar una idea del espectáculo. Al coincidir con la forma como se estructuraba la “idea de dirección”, comprendimos que es una fortuna que directoras y pedagogas como la rusa, (en la cual es experta la maestra Cristina Flores), además de sus trabajos en el escenario,

hay recuperado a través de sus libros y artículos, una verdadera guía para que los directores jóvenes puedan nutrirse de su experiencia y conocimiento.

Las pausas de dirección están fundamentadas en la “idea de dirección” (“Hambre, desesperanza, mundo apocalíptico”) y, en efecto corresponden a dichos conceptos.

A pesar de ser llamadas pausas de dirección todas las que se encuentran en la propuesta escénica fueron creadas en conjunto.

A continuación, se desglosan las pausas de dirección creadas en la composición escénica:

### ***Escena 2. Las siete preguntas***

#### ***Pausa de dirección: Blanca Nieves y el soldado se encuentran***

La tarea que se les asignó a ambos actores para llegar a su encuentro fue la sensación de desorientación, extravío, y en medio del camino los dos personajes se encuentran, el trazo ya estaba propuesto (ambos actores caminando hacia atrás en el punto medio se encuentran) la labor de los actores era respetar el trazo, pero sumando estas sensaciones.

### **Escena 3 El Hambre- Manzana**

#### ***Pausa de dirección: los niños se resguardan de la guerra***

Esta pausa de dirección se creó porque existía en nosotros (actores-director) la inquietud de ver a dos niños en escena, ver en escena, cómo llega la guerra a su entorno, cómo se protegen de ella, qué se transforma en ellos, cómo sobreviven o que deben hacer para resistir ante tales circunstancias.

Tarea/ impulso para la exploración/resultado de esta: los niños juegan, y la guerra los alcanza, en este ejercicio los actores fueron acompañados por la música original de la obra, dicha música tiene sonidos de guerra. Los niños se resguardan de la guerra, el personaje masculino encuentra un cuchillo, desconoce a Blanca Nieves (personaje femenino) y la ataca. Mientras suceden estas acciones Blanca Nieves dice el texto.

#### ***Escena 4 Resurrección-Violación***

##### ***Pausa de dirección: Violación***

En esta escena se propuso mostrar cómo pudo ser la violación que se narra en el texto:

*[...] y Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado.*

Tarea/ impulso para la exploración/resultado de esta: La confianza entre los actores no fue problema ya que anteriormente habían trabajado juntos, por ese lado no fue difícil proponer que buscaran encima de colchonetas una partitura de movimiento donde el soldado viola a Blanca Nieves, ella no podía moverse, no podía defenderse, su fuerza física era como una muñeca de trapo.

Mientras se definía y ensayaba la partitura de movimiento se fueron puliendo intenciones, como el texto del soldado, mientras “ejercía” violencia física al otro personaje también la llamaba puta ella lo único que podía hacer era sonreír en crescendo sin hablar, sin quejarse. En movimientos específicos de la partitura

propuesta por los actores ella abriría los ojos como si despertara repentinamente para después volver a desvanecerse.

Antes de preguntar siete veces *¿cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?* (texto dramático) se le propuso a la actriz tararear la tonada de la canción que canta el personaje de Blanca Nieves en la película de Disney con una intención de dolor.

Durante estas tareas se hizo énfasis en el dolor físico del personaje femenino y en el placer que le ocasionaba a él (soldado) ejercer violencia sobre ella.

### ***Escena 5. Boda – Esposa de guerra – Niña Soldado***

***Pausa de dirección: Boda militar, Blanca Nieves no pone resistencia, pero le dan de comer.***

El texto nos narra lo siguiente:

*Blancanieves era tan bella que los soldados se la llevaron al comandante como regalo. Había un ejército entero de niñas. Puesto que iban a morir de todos modos, por qué no aprovecharlas. La mayoría habían visto morir a sus padres. Algunas eran secuestradas a punta de pistola, pero casi todas estaban tan hambrientas que un plato de comida había bastado para dejarse arrebatar la infancia, llenas de odio. Y allí estaba el futuro marido de Blancanieves, el oficial mejor alimentado, criando en su barriga la capa más gruesa de tocino, compitiendo con los cerdos. Y de repente Blancanieves se convirtió en la esposa de guerra más bella, más bella.*

Tarea/ impulso para la exploración/resultado de esta: En esta escena se propuso ver una boda militar, en la Boda Blanca Nieves es iniciada y equipada como soldado, ella con un ramo de rosas secas como ramo de bodas, ramo que será desecho por el Soldado (símbolo de las niñas que menciona la narración) ya que en la escena dos el soldado menciona las flores, en lugar de anillo el Comandante le pone un porta cuchillo, al final Blanca Nieves es casi desnudada por él, después de hacerlo le da un pedazo de pan, ella lo come con desesperación.

Al igual que en la escena cuatro se propuso ver en acciones aquello que el texto nos narra.

#### ***Escena 6. El ejercicio de la crueldad***

***El soldado entrena a Blanca Nieves, la droga con una manzana mientras observa todo desde las butacas con el espectador.***

Tarea/ impulso para la exploración/resultado de esta: El soldado le da su uniforme a Blanca Nieves, en esta tarea el personaje masculino vuelve a dominar al femenino, ¿cómo reaccionaría desde el miedo y la incertidumbre el personaje femenino?, ¿cómo se mostraría el soldado que ya está trastornado por volverse una máquina que maltrata y afila los cuchillos por más de quince horas consecutivas como lo menciona el texto: *A veces estamos quince horas seguidas matando y robando maltratando los cuchillos*

La forma en la que entrena a Blanca Nieves es un reflejo de cómo lo entrenaron a él, es el momento en que puede desquitarse con Blanca Nieves, reflejar su dolor y trauma al momento de entrenarla.

Se propuso que el soldado hiciera la acción repetitiva de afilar sus cuchillos con movimientos en crescendo sin hablar, cada vez con más fuerza, esta pausa de dirección es acompañada por música que cuenta con las mismas características. Veremos cómo drogan a Blanca Nieves mientras se escucha en *voz off* la narración, el soldado muy divertido droga a Blanca Nieves con una manzana roja mientras ella pide más, la actriz tuvo que explorar y proponer como se mueve un cuerpo drogado, las sensaciones físicas de éxtasis, ansiedad, y al final cuando el efecto pasa, depresión.

Después de drogarla el soldado se sienta en las butacas con el espectador mientras Blanca Nieves dice su soliloquio con las sensaciones físicas mencionadas en el párrafo anterior.

Para la exploración en el soliloquio de Blanca Nieves se trabajó con la actriz en las sensaciones que provoca una droga de éxtasis pasando por estas fases: éxtasis, ansiedad, y al final cuando el efecto pasa, depresión. La actriz identificó hasta que parte del texto cambiaría estas sensaciones progresivas para pasar a la siguiente. La actriz propuso que hacer y cómo integrar los objetos que ya estaban en el escenario por las escenas anteriores (la falda, pétalos, pedazo de pan, cuchillo) se aumentaron sensaciones físicas como la asfixia por el humo, vísceras en los pies, carne cruda entre las uñas, olor a sangre, dientes rechinar.

## CONCLUSIONES

*La habilidad de exponer una idea  
es tan importante como la idea en sí misma.  
Aristóteles*

Como egresada de la licenciatura en arte dramático tuve la fortuna de formar parte de un *syllabus* amplio pues, como su nombre lo dice, el objetivo de la licenciatura es formar profesionales que tengan una perspectiva amplia de todo lo que implica el arte dramático. Los primeros seis semestres todos llevamos la misma formación; al llegar a sexto semestre me enfrenté a la decisión de saber a qué terminal iría; en el caso de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sólo hay dos terminales, actuación y dirección escénica.

En primera instancia, a inicio de la licenciatura, pensaba en actuación; sin embargo, en el camino descubrí que sí, efectivamente me gustaba estar en el escenario, vivir la adrenalina (el escenario es adictivo), pero se me presentó un panorama más amplio de la tarea del director, llegando a la conclusión de que el director, al igual que el actor, tiene un papel fundamental, sobre todo cuando nos referimos a propuesta estética. Aunque el director no se encuentre físicamente presente en el escenario, se encarga de unir todos los engranes bajo su propuesta que, aclaro, se ve retroalimentada por el trabajo actoral, pues se realiza una creación mutua, un intercambio, y así se irá formando un todo como parte del proceso dramaturgico.

Como lo expongo en la anterior investigación, el papel del director ha evolucionado; cuando comienza a tomarse importancia al director, nos damos cuenta que tanto un director de teatro como uno de orquesta es fundamental para una propuesta fuerte y congruente.

Si bien la estética, como corriente filosófica, ha pasado en su historia por un sin fin de términos, la cual en un principio defendía lo bello enfocada a un objeto en particular, ésta se fue modificando hasta apelar por la experiencia que tiene el espectador al contemplar una escultura, pintura, obra de teatro etc., y, asimismo, qué imágenes y sensaciones pasan por la mente y corazón del espectador; pero, aunque actualmente no podemos hablar de reglas en el arte como si fueran reglas ortográficas, para un director egresado de la licenciatura de arte dramático, que cursó diez semestres de formación es indispensable que hablemos de técnica.

Hablamos de un todo, un todo en el cual cada uno de sus componentes deben coincidir, estar en la misma sintonía y ahí encontraremos la propuesta estética, conducida y elaborada a través de la herramienta de "idea de dirección", la cual irá acogiendo o desechando los ingredientes para formar la receta, convirtiéndose en los cimientos de la creación escénica; sin ella, la puesta en escena puede colapsar, ser un trabajo incongruente, inentendible.

Creo firmemente que, si todos los directores escénicos se concentraran en los cimientos y después en la decoración, tendríamos un teatro más honesto, estudiado y no improvisado, o forzado; desgraciadamente, muchos se enfocan en la decoración sin ir a fondo de lo que pretenden expresar.

Me gusta imaginarme la idea de dirección como el marco de una pintura, es una idea general que en este caso el director tiene hacia la obra, pero no por tener

el marco tenemos la pintura, ésta se irá creando con todos los elementos necesarios para que se haga realidad la puesta en escena; claro que el director no tiene que perder de vista qué tipo de cuadro quiere co-crear pues, al terminar la pintura, ésta debe ser congruente en cada uno de sus elementos; el círculo se debe cerrar y tendremos propuesta estética, bajo el ala de un director formado en la técnica y no en la improvisación.

En el teatro todo debe subordinarse al espíritu de conjunto, tanto en la producción como en todos los componentes de dicha propuesta estética, pues teniéndonos a la técnica podremos encontrar libertad de creación. En síntesis, el todo es mayor que las partes.

Según el diccionario de la Real Academia Española “idea” significa, “Plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra” y en segunda instancia; “Ingenio para disponer, inventar y trazar una cosa”.

Por lo tanto, en esta investigación se abordan dos puntos importantes alrededor de la hipótesis: cómo formulo esta idea, cómo y sobre qué la sustento y al final lo más importante cómo la materializo (comprobación).

El director, la mayoría de las veces, trabaja sobre una “idea preconcebida”: el texto; en mi investigación beneficiada en el programa “Jóvenes investigadores VIEP 2011”, titulada *El segundo plano en la obra Tristán e Isolda*, hago la analogía de que el segundo plano son los cimientos para una buena interpretación actoral; ahora, como directora escénica, enuncio que la idea de dirección es el cimiento para una buena dirección, inclusive aseguro que, con la herramienta de “idea de dirección”, el director puede guiar a los actores a que en su actuación el segundo plano sea materializado en su actuación de manera verdadera y honesta, ya que la

premisa a la que se llega gracias a la herramienta “idea de dirección”, en este caso “*Hambre, desesperanza, mundo apocalíptico*”, podrá conducir a los actores a tener un segundo plano congruente. En este punto, hago énfasis en cómo la idea de dirección impacta en nuestro principal componente como directores: nuestros actores. Gracias a la “idea de dirección” podremos lograr una propuesta estética completa.

Para lo anterior existe un elemento que me permite pensar que, aunque sea parcialmente, se cumplió mi objetivo de “idea de dirección”: la crítica que realizó Aldo Báez sobre la puesta en escena. (Reseña que anexo).

Durante mi vida como estudiante tuve la fortuna de formar parte de dos encuentros Delta, uno como actriz y otro como directora de una propuesta escénica que representó a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en Santiago Chile, con el texto *Diez mil cosas* de Andrés Kalawski y la asesoría pedagógica de la dra. Cristina Flores y la Mtra. Dora Aldama.

Debo confesar que, con su guía, pude comenzar a profundizar en la herramienta de “idea de dirección”; en dicha puesta en escena se hizo énfasis en la palabra como tarea, lo abordamos a partir del impacto de los sucesos, el hacer en una situación determinada, valorando los silencios en la continuidad de la acción, traducidos en miradas, imágenes, sensaciones físicas, procesos de pensamiento, en una palabra, *recepción de los acontecimientos*. La idea de dirección de dicho montaje fue: *Lucha-Resistencia-Supervivencia*.

Puntualizo en una frase que escribo anteriormente: aunque el director trabaja con una idea preconcebida (el texto) la idea de dirección es la interpretación de esta idea preconcebida haciéndola propia. Haciéndola propia en co-creación.

Konstantin Paustovski, en sus obras completas, menciona que la idea es un rayo. Durante días se acumula la electricidad sobre la tierra y cuando la atmósfera está cargada, los blancos cúmulos se convierten en nubes terribles y amenazantes hasta que nace en ellas el rayo. Casi después viene el aguacero. La idea nace en la conciencia del hombre cargada de pensamientos, sentimientos y recuerdos. Todo se acumula hasta alcanzar el grado de tensión y se produce una descarga: *la idea*. Pero para que surja la idea es necesario un mínimo empuje, una semilla creadora dentro del proceso creativo. Este puede ser un encuentro ocasional, una palabra, un sueño, una voz lejana... Un estímulo puede serlo todo, cualquier cosa que nos rodea o que proviene de nuestro mundo interior. Si el rayo es la idea, entonces el aguacero es la manifestación de esa idea. Es una corriente de imágenes y palabras. Es un libro.

Por ello, hablando de imágenes y palabra, es que en esta investigación me sostengo de la lingüística específicamente de la fórmula de Saussure, que nos habla de cómo las palabras pueden detonar imágenes, gracias a un trabajo de asociación. La palabra, no como punto de partida, no como objetivo, ni fin, sino como punto de llegada, parte integrante y último estadio del acto de comunicación.

El teatro es la materialización, la encarnación de la palabra, específicamente la puesta en escena y quien se encargará de orquestar esta es el director escénico. El director siempre tiene bajo su responsabilidad expresar en la puesta en escena esta materialización de manera bella (estética). El director está obligado a materializar las palabras desde una perspectiva estética, materializar un concepto, una crítica, un mensaje (la súper idea), de materializar aquello que como creador lo impulsó a llevar a escena dicha premisa. La cristalización de la idea, su

enriquecimiento, se dan constantemente, cada hora, cada día, siempre y en todas partes, para dejar que la idea madure, el director nunca debe separarse de la vida y encerrarse en sí mismo. Por el contrario, la idea florece en el constante contacto de la realidad.

Muchos, errónea y soberbiamente, pensamos que la idea surgirá como por arte de magia, encerrándonos en nuestros pensamientos sin quererlos “contaminar” lograremos el objetivo, pero no es así, sino todo lo contrario, Paustovski cuando nos cuenta la historia de su vida (1983), lo describe perfectamente: tengo que estar en un constante contacto con la realidad. Esto abarca muchos aspectos como la situación socio política de mi país, de mi estado, ciudad, en Latinoamérica; la realidad del teatro en México, en Puebla, en Latinoamérica y porque no, en el mundo. Por ello mi decisión de llevar a la escena la obra de Angélica Liddell; pues encontré en el texto un medio para encarnar y materializar un problema tan delicado como la guerra, los niños de la guerra, el hambre y la desesperanza que esto conlleva, veo esta puesta en escena como la advertencia de un mundo inconsciente, violento, un mundo que pareciera apocalíptico pero que por desgracia no es tan alejado de nuestra realidad.

En el proceso de montaje de la obra *Y como no se pudo... Blanca Nieves*, exploramos en:

- ❖ Estímulos
- ❖ Las fuentes
- ❖ Primeras ideas
- ❖ Ensayos

Así buscando congruencia entre sensaciones, imágenes, corporalidad de los actores y por supuesto en la palabra, pausas de dirección, relación con el mito, y todos los componentes escénicos.

He de reconocer que mi afiliación a la compañía de teatro independiente TETIEM, en el año 2014, fue parteaguas en mi observación y práctica de la vida profesional aun antes de egresar de la licenciatura, gracias a mis compañeros y especialmente a José Carlos Alonso, comencé seriamente la investigación de herramientas concretas que pudieran guiar mi tarea como directora escénica.

Desde hace más de 10 años, el teatro en Puebla ha estado sumamente ligado a las universidades y escuelas. Egresados cada año de las dos universidades BUAP y UDLAP, buscando laborar y ejercer, ex alumnos de dichas instituciones se han convertido en maestros de otros teatristas que se formaron en “las tablas”, como se dice en el argot teatral; como egresados de una formación profesional no podemos ejercer con título de licenciados en arte dramático si nuestra formación no brinda herramientas concretas y sólidas, si no, ¿qué caso tendría estudiar por diez semestres? Por ello la inquietud como creadora escénica de investigar y concretar una herramienta sólida para el director escénico.

Puebla no puede negar que su tradición teatral ha estado influenciada por las universidades, muchas ocasiones mostrando resultados a dicho nivel, un teatro universitario aún en exploración, dicha particularidad puede resultar ante otras ciudades como el monstruo de la CDMX, como un teatro austero y menesteroso; dichas características pueden ser la percepción de otros territorios, en cambio para otras perspectivas puede considerarse como un teatro con cualidades únicas y con voz propia, un campo semi virgen para la exploración; asimismo, hay presencia,

cada vez más grande, de talleres de teatro en escuelas privadas que provocan un fenómeno interesante y participan como nuevos públicos y nuevas maneras de realizar teatro. El tema sería pensar, qué clase de temas y con qué seriedad se llevan a cabo, como mencioné antes, es un teatro que se sustenta en cimientos fuertes (técnica) o se apuesta solo por la forma y la decoración de la construcción sin darle importancia a lo verdaderamente importante.

Este es el contexto actual del teatro en Puebla. Es nuestra realidad. El teatro es eso, un reflejo de la realidad. Una pequeña fracción de un universo completo.

Qué sería yo sin un todo, qué sería de una idea sin su respectivo estudio de cada partícula, que conforma el maravilloso cuerpo escénico. La puesta en escena, nuestra formación académica que nos dará una perspectiva y técnica para llegar a ella. Especialmente, la formación del director, por ello no me arrepiento de mi decisión al elegir la terminal de dirección escénica.

Después de esta investigación, y el camino andado en formación y en vida profesional, sé que tengo una responsabilidad grande, no solo como directora, actriz, docente, simplemente como creadora escénica; la responsabilidad de saber que mi propuesta puede denunciar, hablar por otros, esta idea es increíble, pero sobrelleva mucho. Se requiere de una formación fuerte capaz de ser los pilares que enmarquen los cimientos. Cimientos de un/una futura directora escénica, que cursó por una formación oficial que le dará técnica y una herramienta para cumplir dignamente el título de licenciada en arte dramático terminal dirección escénica.

## ANEXOS

¿La infancia es destino? o simplemente no se pudo ser Blancanieves

por Aldo Báez

Al parecer, “Había una vez una princesa...” se ha agotado. La directora Diana Sánchez, sobre la obra de la dramaturga española Angélica Liddell, *Y como no se pudo ser... Blancanieves*, arriesga su propia *mise-en-scène*, sencilla y directa, oscura y con cierta profundidad depositada sobre la actriz Zaira Torres.

La idea tradicional de Blancanieves proveniente de los filólogos y hermanos Grimm y convertida en una obra maestra por el poeta ruso, A. Pushkin, adquiere un nuevo rostro, por no decir que solo recobra los símbolos de la leyenda para actualizar, no sé si desde la postura del Teatro del Absurdo o de la crueldad, o de ambos ¿o de ninguno? Donde la manzana, la muerte y la resurrección sirven de pretexto para mostrar un mundo, más que posible, imperante y pleno de violencia, que podría situarse en cualquier lugar y tiempo, bajo la percepción de Diana Sánchez, nos provoca sentimientos encontrados, por un lado, la añoranza de la bella heroína y por otro, la reflexión sobre lo que estamos viviendo.

El confinamiento sobre la cruel conversión de un niño en asesino, que se recarga sobre la pregunta: ¿dónde quedó mi bondad?, eso convierte la obra en un discurso –sobrecargado, a decir verdad- de carácter cuasi-existencial, que tampoco se cumple, entre el sentido de los legendarios enanos convertidos en preguntas, incontestables todas ellas. ¿Qué es el hombre o el Estado?, le da un toque especial a la dramatización que le permite a Blancanieves (Zaira Torres) apoderarse de las

penumbras que, por cierto, explota las carencias de la escenografía y la vuelve acordes a una tensión dramática que no abandona la puesta en escena, grave y triste, como el escenario futuro y desesperanzado que nos presenta.

Más que gritar el tajante abandono de los dioses, en la obra la responsabilidad recae sobre los hombres, que nunca vemos, pero detrás de la lúgubre ambientación, se percibe soledad, frío, tristeza –de una guerra infinita que provoca males permanentes-, que en fondo sabemos que siempre están ahí y dirigen sus taciturnas miradas hacia los niños (simbolizados en una ingenuidad e infancia) cuya unidad esperanza radica en no tenerla, como Benjamín nos anunciaba.

La directora enfrenta, como todo el teatro tendiente a cierta profesionalización, a imponer el discurso imaginativo, una lectura novedosa y recargada sobre puntos específicos del sufrimiento humano, como el hambre o el frío que nunca se agotan-, aún sobre otras puestas en escena de la misma obra, desde una perspectiva fresca e innovadora. Confía en la destreza y sensualidad de su actriz para alcanzar reiteradamente la angustia que la violencia provoca, en todos lados, en ningún lado, porque la violencia y la pérdida de la bondad y lógica desaparición de la infancia es un mal que nos ha alcanzado.

Excelente el resultado, repito, aún sobre las carencias evidentes, que impide que, gracias a *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, la tarea del teatro jamás se pudra, aún a sabiendas que la manzana ya ha sido mordida.

(Esta reseña se publicó en el año 1, número 1 de Adrede, 2016)

IMÁGENES DE LA OBRA





Sergio Olimán C.  
Photo



Poster y programa de mano

VIANDANTES  
TEATRO  
Presenta

CARLO VITT      UNA OBRA DE ANGÉLICA LIDELL      ZAIRA TORRES

Y COMO NO SE PUORÍO

BLANCANIEVES

Dirección: Diana Sánchez

TEATRO ARLEQUÍN      a partir del 14 de Abril      Cuota de recuperación  
8:00pm

2 Dte. #412 Col. Centro      General: \$80  
Espacio 1900 Puebla, Pue.      Estudiante/Inapam: \$50

OYEUR

CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900

NAUFER FERNANDO

y como no se pudo... *Blanca Nieves*

De Angélica Lidell



En esta obra se concentra el horror de la guerra, la muerte, el castigo, la violación, el hambre, el odio, reflejando las consecuencias en la población infantil. Ejemplo de un mundo apocalíptico cercano. Vemos la historia de Blanca Nieves y su torturador convertidos en niños-soldados. Soldado cuya conciencia debe convivir con el trauma. Espejo de los alcances de la natural crueldad humana.

### REPARTO

**BLANCA NIEVES:** Zaira Torres

**SOLDADO – ESPEJO:** Carlo Vitt

**Dirección y producción:** Diana Sánchez  
**Arte Digital:** Robss, Ukkonen  
**Música Original y edición de audio:** Ricardo Rugerio

**Fotografía:** Víctor M. Rodríguez

**Apoyo Técnico:** Alexis Aglahe  
Thelma Moreno

### AGRADECIMIENTOS

Centro para las Artes TETIEM A.C, Edgar Gochez,  
Daniel Hilario, Roberto Téllez, Aldair González,  
Familia y amigos que hicieron posible este proyecto.



## Artículos publicados

**¿LA INFANCIA ES DESTINO? O SIMPLEMENTE NO SE PUDRIÓ BLANCA NIEVES**  
Por: Aldo Báez

Al parecer, "Había una vez una princesa..." se ha agotado. La directora Diana Sánchez, sobre la obra de la dramaturga española Angélica Lidell, y como no se pudo Blanca Nieves, arriesga su propia mise-en-scène, sencilla y directa, oscura y con cierta profundidad depositada sobre la actriz Zaira Torres.

La idea tradicional de Blanca Nieves proveniente de los filólogos y hermanos Grimm y convertida en una obra maestra por el poeta ruso, A. Pushkin, adquiere un nuevo rostro, por no decir que solo recupera los símbolos de la leyenda para actualizar, no sé si desde la postura del Teatro del Absurdo o de la crueldad, o de ambos ¿o de ninguno? Donde la manzana, la muerte y la resurrección sirven de pretexto para mostrar un mundo, más que posible, imperante y pleno de violencia, que podría situarse en cualquier lugar y tiempo, bajo la percepción de Diana Sánchez, nos provoca sentimientos encontrados, por un lado, la añoranza de la bella heroína y por otro, la reflexión sobre lo que estamos viviendo.

El confinamiento sobre la cruel conversión de un niño en asesino, que se recarga sobre la pregunta: ¿dónde quedó mi bondad?, eso convierte la obra en un discurso —sobrecargado, a decir verdad— de carácter quasi-existencial, que tampoco se cumple, ente el sentido de los legendarios enanos convertidos en preguntas, incontestables todas ellas. ¿Qué es el hombre o el Estado?, le da un toque especial a la dramatización que le permite a Blanca Nieves (Zaira Torres) apoderarse de las penumbras que, por cierto, explota las carencias de la escenografía y la vuelve acorde a una tensión dramática que no abandona la puesta en escena, grave y triste, como el escenario futuro y desesperanzado que nos presenta.

Más que gritar el tajante abandono de los dioses, en la obra la responsabilidad recae sobre los hombres, que nunca vemos, pero que en fondo sabemos que siempre están ahí y dirigen sus taciturnas miradas hacia los niños (simbolizados en una ingenuidad e infancia) cuya unida esperanza radica en No tenerla, como Benjamin nos anunciaba.

La directora enfrenta, como todo el teatro tendiente a cierta profesionalización, a imponer el discurso imaginativo, aun sobre otras puestas en escena de la misma obra, desde una perspectiva fresca e innovadora. Confía en la destreza y sensualidad de su actriz para alcanzar reiteradamente la angustia que la violencia provoca, en todos lados, en ningún lado, porque la violencia y la pérdida de la bondad y lógica desaparición de la infancia es un mal que nos ha alcanzado.

Excelente el resultado, repito, aun sobre las carencias evidentes, e impiden que aunque Y como no se pudo Blanca Nieves... la tarea del teatro jamás se pudra, aun a sabiendas que la manzana ya ha sido mordida...

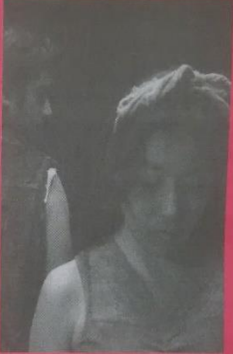


Foto: Sergio Oliman C.

**-MEMORANDA**  
Una lección de oficio: Julio Scherer, Saramago, Borge, Amado...  
(Segunda parte)  
Mariano Morales Corona

**El asombro, un homenaje a Raúl Dorra**  
Juan Carlos Canales

**-LECTORUM**  
La gracia del mar, Bugarini  
Alexandro Reyes

**Blanca Nieves**  
Aldo Báez

<http://www.periodicoenfoque.com.mx/2016/05/invitan-a-y-como-no-se-pudrio-blancanieves-una-obra-apocaliptica/>

## Invitan a 'Y como no se pudo Blanca Nieves', una obra apocalíptica

Written by Redacción. Posted in [Espectáculos](#), [Minuto a Minuto](#), [Noticias Destacadas](#)

Tagged: [como no se pudo blanca nieves](#), [Diana Sánchez Alarcón](#), [Espacio 1900](#), [Espectaculos](#), [noticias](#), [obra apocaliptica](#), [periodico](#), [periodico enfoque](#), [periodismo](#), [puebla](#), [teatro](#), [Teatro Arlequín](#)



Foto: Antonio Zamora

Por: Antonio Zamora.

El cuento de princesas reconvertido en una historia de drama, desesperanza y crítica, tocando temas rudos de la actualidad, es como presentan la obra **'Y como no se pudo ser Blancanieves'** que se podrá disfrutar todos los jueves de mayo y junio en el Teatro Arlequín del Centro Histórico poblano.

En rueda de prensa, Diana Sánchez Alarcón, directora de esta puesta en escena, comentó que esta obra, autoría de la dramaturga española Angélica Lidell, muestra un mundo violento, oscuro, casi como apocalíptico, representando en la historia de una princesa y su príncipe.

“Esta es la historia de una niña que huye de la guerra y se encuentra con un príncipe, un soldado, y a partir de este encuentro se desarrolla una historia de desesperanza, con temas rudos de la actualidad pero presentados de forma amena”, apuntó.

Parte del grupo **'Viandantes Teatro'**, conformado por egresados de la Licenciatura de **Arte Dramático de la BUAP**, añadió que el público podrá apreciar una obra con música original y mucha producción, donde se genera una buena atmósfera a través de un contenido rico.

**'Y como no se pudo ser Blancanieves'** estará todos los jueves de mayo y junio, a partir de las 8 de la noche, cerrando temporada el 30 de junio en el Teatro Arlequín ubicado en Espacio 1900 (2 oriente 412) con un costo de 80 pesos la entrada, las cuales se pueden conseguir en taquilla o en la **página de Facebook** del grupo Teatral, La obra tiene una clasificación B 15.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1982) *Poética en Obras*, España, Editorial Aguilar.

Balandier, G. (1994) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Brecht, Bertolt (2004), *Escritos sobre teatro*. Madrid, Alba.

Brook P. y Stein P., (2009) *Shakespeare/Mi Chejov*, México, Editorial UNAM-INBA.

Brook, P. (2012) *La puerta abierta Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, México, Ediciones el Milagro.

Celarié, A., (2003) *Breve Diccionario Teatral*. Puebla, México, Editorial LunArena .

Chéjov, Mijaíl. (1993) *Al Actor*. Argentina, Editorial Quetzal.

Corominas, J. (2000) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, España, Editorial Gredos.

Collingwood R., (1960) *Los principios del Arte*, México, Siglo XXI editores.

Dubatti, J (2020) *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Madrid, Gedisa

Flores, C. (2008) *Cuadernos de Actuación*, México, BUAP.

Flores, C. et al, (2018) *Investigación, pedagogía teatral y práctica docente*, México, Mextli Ediciones

Gordon Craig, E. (2011) *Escenología*, México.

Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI editores.

Knébel, M. (1991) *Poética de la pedagogía teatral*, México, Editorial Siglo veintiuno.

Knébel M. (1996) *El último Stanislavski*. Madrid, Ed. Fundamentos.

Liddell, A. (2009) *Trilogía actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai.

Meyerhold, V., (2008) *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, España, Editorial Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Montes, M. (2008) *Cuba detrás del Telón, I Teatro Cubano: Vanguardia y resistencia estética 1959-1961*, Cuba, Ediciones Universal.

Montes, M. (2008) *Cuba detrás del Telón II Teatro Cubano: Entre la estética y el Compromiso, Cuba*, Ediciones Universal.

Ricoeur, P., (2001) *Del texto a la acción*, Editorial Fondo de Cultura Económica.

Saussure, F. (1983) *Curso de Lingüística General*, España, Alianza Universidad Textos.

Scolnicov H., Holland P., (1991) *La obra de teatro fuera de Contexto*, México, Siglo XXI editores.

Stanislavski, K. (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, España, Alba editorial.

Stanislavski, K. (1985) *El arte escénico*, México, Siglo XXI editores.

Stanislavski, C. (1975) *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial.  
Cine y comunicación.

Vajtangov, E. (1997) *Teoría y práctica teatral*. España, Asociación de directores de España.

Wright, E. (1988) *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica.