



Habitación 188

Una experiencia de dirección.

“Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad. Nunca debe desesperar ni olvidar este propósito fundamental:

amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo”

Constantin Stanislavski.

Habitación 188

Una experiencia de dirección.

Habitación 188.

Una experiencia de dirección

Proyecto de grado presentado a la Universidad del Valle para optar al título de:
Licenciados en Arte Dramático.

Autores:

Carlos A. Becerra Díaz.

Carlos Cantor Martínez

Universidad del Valle.

Ciudad de Cali, Colombia.

2018.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO I:	8
EL DIRECTOR TEATRAL	8
1. PRIMERAS FIGURAS	8
2. EL ROL DEL DIRECTOR	12
3. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN EL SIGLO XXI: NUESTRA CONCEPCIÓN.....	18
CAPITULO II:	22
EL DIRECTOR TEATRAL EN LA OBRA HABITACION 188.....	22
1. LA INTUICIÓN, UN IMPULSO A LA CREACIÓN.	23
2. DESCUBRIMIENTOS DRAMATÚRGICOS DESDE EL ROL DE DIRECTOR TEATRAL.....	24
2.1. EL ROL DEL DIRECTOR DENTRO DEL MONTAJE Y SU METODOLOGIA DE TRABAJO, EL CAMINO EXPLORATORIO HACIA LA DRAMATURGIA DE DIRECTOR.....	24
2.1.1. LOS PERSONAJES	31
2.2. EL PROCESO CREATIVO Y LA DRAMATURGIA DE LA DIRECCIÓN	37
2.2.1. ACERCAMIENTO A LA OBRA.....	37
2.2.2. LA VERSION LIBRE	39
2.2.3. LA ATMOSFERA Y LA ESTETICA DE LA OBRA.	42
3.REPERTORIO DE HABITACION 188	46
CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFIA	54

INTRODUCCIÓN

TALLER DE CREACIÓN es una asignatura creada en el primer semestre del año 2016 por el Departamento de Artes Escénicas de la licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, el cual pretende a través de esta modificación de la asignatura taller de montaje IV, que los estudiantes de octavo semestre, realicen una creación independiente que les permita la apropiación total y personal de la exploración escénica, exponiendo sus puntos de vista respecto a temas de su interés, dando la libertad de crear un producto artístico autónomo, en el que desempeñen la labor con la que más se sientan identificados dentro del proceso de montaje de una obra, ya sea actor, director, productor o dramaturgo.

Aunque durante los procesos actorales se realicen ejercicios en los que los intérpretes asumen un rol cercano al del director, al momento de crear sus escenas, aprenden observando la figura del director-docente en los procesos guiados durante el ciclo de fundamentación y profesional, en el pensum de la carrera no hay enfoques previos que incluyan la dirección escénica, hasta el momento en el que aparece la asignatura mencionada anteriormente, en el que cada estudiante es guiado en su respectiva labor, incluyendo la de director.

Como pioneros de la asignatura taller de creación, encontramos durante el proceso creativo diferentes interrogantes con respecto a la dirección escénica. Detectamos que hay una carencia teórica con respecto al tema, puesto que al ser una asignatura reciente no existe una sistematización de los procesos de dirección de los estudiantes que asumen por primera vez el rol de director, ni de los actores participantes de éste proceso, por ende creemos conveniente realizar esta monografía, indagando en las decisiones estéticas, espaciales, temáticas y actorales a las que se enfrenta cada estudiante-creador en este proceso de exploración.

Por estos motivos decidimos emprender este trabajo investigativo, ya que aunque estamos de acuerdo con Harold Clurman, cuando afirma en su libro *La dirección teatral* que “la mayoría de los directores han adquirido su técnica trabajando en un principio como actores, asistentes de dirección, escenógrafos, productores o incluso dramaturgos” pensamos que en la dirección escénica existen ciertas herramientas, que quizá descubrimos empíricamente durante nuestro proceso y queremos consignar esta experiencia en un material teórico. Además de esto, somos conscientes que en el panorama teatral actual de nuestro país, resulta insuficiente desempeñarse

tan solo como un actor, pues el artista debe ser un emprendedor; con esta aseveración sentamos la base de nuestro pensamiento, porque queremos decir que aprender el rol de dirigir es para nosotros hoy por hoy profundamente necesario para nuestras creaciones, desempeño artístico y aportes a la cultura del país.

A continuación el lector podrá encontrar en el desarrollo de la presente monografía un acercamiento al concepto de dirección teatral, desde figuras destacadas en la historia del teatro hasta la concepción de esta labor en nuestro siglo; en la presente investigación también encontrará la recopilación del trabajo de dirección en el proceso de construcción de la obra *Habitación 188*, que dejará como resultado un material referencial que evidencia la exploración llevada a cabo durante la puesta en escena y que servirá como material guía para futuros estudiantes que decidan asumir estos desafíos, encontrando allí una reflexión pedagógica de dos estudiantes que se enfrentaron al mismo reto.

CAPITULO I:

EL DIRECTOR TEATRAL

1. PRIMERAS FIGURAS

Es difícil pensar que alguna vez existiese una puesta en escena sin que hubiera alguien que cargara en sus hombros la responsabilidad de coordinar la representación. Desde las dramatizaciones acerca de la muerte y la resurrección de Osiris en el antiguo Egipto, pasando por las escenificaciones de las vidas de los dioses, acompañadas de danzas y ditirambos, que se ejecutaban en los festivales celebrados para Dioniso en la antigua Grecia, o desde que Esquilo y Sófocles añadieran respectivamente un segundo y tercer actor a la acción dramática en sus tragedias ofrecidas en los festivales de Atenas, se supone que siempre existió alguien encargado de ordenar y decidir en torno a las diferentes formas estéticas que convergen en un escenario.

En algunos casos, aquella persona que impusiera las directrices del espectáculo podía ser un actor, que por puro temperamento, prestigio o poder, daba a la puesta en escena determinada coherencia, o bien podía ser el mismo dramaturgo; según Harold Clurman, Esquilo dirigía sus propias obras y es bien sabido que Moliere también lo hacía con las suyas, sin embargo, el rol que jugaban en las representaciones difiere un poco de lo que hoy es la figura del director contemporáneo, así lo aclara Víctor Arrojo¹ al referirse a los antecedentes históricos del rol del director teatral y la relación que tienen con la concepción actual del mismo: *“En la investigación observamos que si bien muchas de las funciones que cumple el director contemporáneo se presentan en sus antecesores, no se confirma en estos el espacio de la creación desde la puesta en escena”*[Arrojo, 2014]

Ahora bien, tanto Arrojo como otros teóricos tan importantes de la talla del director, pedagogo e investigador teatral Edgar Ceballos², convalidan el siglo XIX como el siglo en el que historiográficamente se sitúa la aparición del director de escena moderno, y resaltan tres nombres que forman, lo que a manera de analogía, Ceballos define en su libro *principios de dirección*

¹ Víctor Arrojo: actor, director, docente y gestor teatral argentino y Magister en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

² Edgar Ceballos: autor, director, historiador, pedagogo e investigador teatral mexicano. Editor del mayor catálogo de libros sobre teoría teatral en Iberoamérica.

escénica, como “la primera trinidad para una primera teología de renovación teatral”. Se refiere en primera instancia al *Duque de Meiningen*, en segundo lugar a *André Antoine* y completando esta trinidad, al reconocido maestro *Constantin Stanislavski*. Estas tres personalidades tomaron conciencia del sentido del arte de la dirección escénica como oficio artístico. A través del legado de estos tres grandes innovadores teatrales, se fueron manifestando en el arte teatral del siglo XX las más diversas prácticas, que permitieron asumir en la función del director un diálogo completamente nuevo y artístico que lo convierte en un co-creador de la puesta en escena con una independencia profesional.

Para hablar del director teatral contemporáneo o si se quiere, de la dirección escénica como una nueva corriente, hay que definir a *George II Duque de Saxe-Meiningen* como su pionero. Hay varias características que destacan en su legado, una de ellas es, como la define Edgar Ceballos, *la composición visual en movimiento*, así como la instauración de un estilo mucho más natural de actuación. Su compañía realizó diversas giras por Europa generando un gran impacto en el trabajo de importantes directores de la época, cabe destacar la descripción que Ceballos realiza acerca del quehacer artístico de la compañía del duque:

Para comprender el valor de las ideas estéticas llevadas a la práctica por el duque George II de Saxe-Meiningen, es preciso tener presente el abandono e *impasse* que imperaba en la escena europea de entonces. Sólo así podrá medirse con precisión su triunfo, frente a un público que había sido acostumbrado a las más bajas muestras artísticas. Como director Meiningen fue conductor de actores y al mismo tiempo terminó con los actores “prima donna” del espectáculo [...] Fue el primero para su época en introducir en la escena la verosimilitud y el realismo histórico. Cada obra era cuidadosamente estudiada, tanto la actuación como la escenografía y el vestuario se atenían a los estilos de cada época que debía reconstruirse en el escenario. En cuanto a la técnica del actor Meiningen sentó las bases del naturalismo y produjo notables innovaciones. Ante todo se notaba el trabajo de conjunto, en el que se podía advertir que aún los primeros actores estaban perfectamente adiestrados en las escenas de masas [...] Tales fueron las principales características del teatro de Meiningen que no solo produjo una verdadera revolución escénica en Alemania (Otto Brahm, Reinhardt), sino que en todos los países europeos que visitara como Francia (Antoine), Rusia (Stanislavski) provocó seguidores, quienes comenzaron su obra fuertemente influidos por esa nueva corriente de dirección alemana. (Ceballos, 2013, p.32)

Las reformas que Meiningen y su compañía instauraron en la concepción del arte dramático y en las funciones de la dirección teatral, impactaron el quehacer escénico de *André Antoine*, en ese entonces un joven director francés, que se valió de su influencia para repensar y generar nuevas reformas, que se destacan como referencia importante para la configuración de lo

que es hoy por hoy el director teatral. Antoine ingresó al mundo del teatro un poco tarde, en comparación a lo que podría considerarse normal, cerca de que cumpliera su tercera década en este mundo, y tiempo antes había intentado sin éxito, ingresar al conservatorio de arte dramático en París. Es probable que este hecho y su vehemente curiosidad, lo llevaran a comprender el teatro sin nociones preconcebidas o tradicionalistas y a romper viejos patrones, con variaciones que se enfrentaban al clasicismo que imperaba en el teatro francés de la época, que era fervientemente divulgado en el conservatorio.

El concepto de *cuarta pared* proviene directamente de Antoine, que además de ser una particularidad de la actuación naturalista, era un recurso para que los actores pudieran resaltar una ilusión de realidad, dejando de lado la presencia del público que los observaba. Antoine fundó en 1887 el *Théâtre libre*, nos valemos de las palabras de Edgar Ceballos para explicar el impacto de sus innovaciones en el arte de la dirección escénica:

La influencia del *Théâtre Libre* fue muy considerable no sólo en Francia sino en los demás países europeos. Sus ideas contribuyeron a la formación entre otros, de Jacques Copeau, Louis Jouvet, Barrault, Dullin, Gémier y a través de ellos se conformó toda esa corriente de dirección que caracteriza al teatro francés moderno. [...] La reforma de Antoine tuvo importancia decisiva en la interpretación y en la puesta en escena, donde imperó ante todo una cuidadosa reconstrucción del ambiente. Todo debía ser real en el escenario; verdaderas las paredes, las puertas y las ventanas; verdadera la tienda, la farmacia, la carnicería, con un verdadero mostrador y verdaderos cuartos de res; verdadero el comedor, con sopa de verdad que humeaba y difundía su olor en el teatro. Los actores hablaban como en la vida diaria; sacrificaban la estética tradicional al acento y al ademán vivo; si era necesario se tapaban la cara o daban la espalda al público o hablaban todos juntos. (Ceballos, 2013, p.40)

De igual forma, permeado por las novedades del arte de Meiningen y las secuelas que este generó en la corriente de dirección francesa, Stanislavski lleva no solo el arte de la dirección escénica, sino el arte dramático en general a unos niveles de calidad sin precedentes, trabajando arduamente a partir de la creación en 1888 de la Sociedad de Arte y Literatura de Moscú y a partir de 1897 con la fundación del Teatro de Arte de Moscú, junto con Vladimir Nemiróvich-Dánchenko. Como fruto de esta asociación, Stanislavski lleva a cabo la puesta en escena de distintas obras de Anton Chejov: *La Gaviota* (1898), *El tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901), *El jardín de los cerezos* (1904), creando con estos montajes, en el Teatro de Arte, un nuevo estilo tanto desde el punto de vista de la dirección escénica, así como de la actuación,

estableciendo lo que se conoce como “el sistema” Stanislavskiano, resultado de muchos años de esfuerzo para determinar cómo una persona puede controlar el rendimiento en los aspectos más intangibles e incontrolables del comportamiento humano, tales como las emociones y la inspiración artística, creando un hito en la historia del arte interpretativo a partir del siglo XX. En su trabajo fueron importantes, al igual que en el trabajo de los referentes históricos que ya hemos mencionado, aspectos como la naturalidad, la fidelidad histórica y la creación de una verdad de la vida acerca de lo que transcurría en el escenario.

Estos tres personajes son referencia histórica incuestionable para establecer el origen de la concepción actual del término del director teatral. Su trabajo y sus nuevas posturas, lejanas a todo conservadurismo, establecieron las bases para la creación de una nueva metodología escénica que, sin duda brindó grandes resultados que respaldaron la práctica de un sinnúmero de creadores en generaciones posteriores, que coincidiendo o discrepando con estas posturas, dieron luz a nuevas propuestas que seguirán renovando el modo de producción de las puestas en escena. De esta manera, entramos en una reflexión teórica que nos ayude a identificar las labores y las capacidades básicas que implica el rol del director en la contemporaneidad, para esto, nos basamos en el registro teórico de algunos de los directores más destacados del siglo XX.

2. EL ROL DEL DIRECTOR

Partiendo del hecho de que el trabajo del director se desarrolla dentro de las márgenes del arte dramático, y que este en su condición de arte es totalmente subjetivo, pues aunque en algunos casos pueda basarse en la observación y en la experimentación para crear conocimiento, su contenido no puede sistematizarse a partir de un lenguaje matemático como se realiza en las ciencias exactas. Resulta entonces complicado gestar una definición precisa acerca del rol del director teatral, sobre todo cuando sus labores varían según las condiciones de producción del proyecto que se disponga a realizar. En algunos teatros el director se encarga de la dramaturgia, el diseño de iluminación, la dirección de arte, la producción, entre otras cosas; en otros solo se encarga del trabajo con los actores y las decisiones estéticas del espectáculo. Víctor Arrojo afirma en el primer capítulo de su libro *El director teatral ¿es o se hace?* que en la práctica teatral actual existen dos esquemas de creación, uno de estructura piramidal en la que se da la presencia de un director mayor y con más experiencia que sus actores, asegurando que “*da lugar, a veces, a la relación “actor- director/docente”, relación de tipo complementaria similar en su funcionamiento a la de profesor-estudiante*” y otro de estructura horizontal en el que las dinámicas y las relaciones no son impregnadas por las jerarquías, Arrojo las llama “*relaciones genéricamente simétricas*”, estas diferentes variables dificultan la labor de quién tenga como propósito definir el rol de aquella persona encargada de dirigir un espectáculo.

A nuestro entender no es posible dogmatizar la figura del director, su trabajo debe adaptarse a un determinado modo de creación, según los distintos factores que imperan en un montaje. Sin embargo, es posible establecer sus funciones y configurar una forma determinada, a través de la comparación de opiniones de algunos de los directores teatrales más relevantes del siglo pasado, junto con las definiciones de teóricos con gran autoridad en la materia. En primera instancia destacamos las funciones específicas que para Arrojo debe realizar un director:

- La estimulación (animación) y la observación crítica del proceso de creación propio y del equipo.
- La elaboración y/o selección de los recursos y estrategias técnico-expresivas necesarias para transmitir las motivaciones y pulsiones de la creación, construyendo una curva de

atención del espectador que favorezca el diálogo y la interpelación de la puesta por el espectador.

- La observación, evaluación y capitalización de la etapa de representación en función de profundizar el discurso en una etapa de reajuste y de aprendizaje. (Arrojo, 2014, p. 22)

Arrojo es bastante concreto en la estipulación de las funciones de un director y propone la *observación crítica* desde el inicio del proceso de creación, hasta la etapa de las funciones, destacando la importancia que tiene para el director saber observar, esto tiene notables coincidencias con la visión grotowskiana de la dirección teatral, pues Jerzy Grotowski definió la profesión de director como la profesión de “espectador profesional”, el maestro polaco dio en 1989 una conferencia en Italia en el teatro de Pontedera, la conferencia fue transcrita por Ceballos en su libro *principios de dirección escénica*, Grotowski afirma lo siguiente:

Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión. Es un oficio muy preciso. ¿Por qué por ejemplo ciertos grandes actores son pésimos directores, en el sentido del trabajo con otros actores, no de la puesta en escena? Esto sucede porque la relación del actor con el espectador es muy particular. El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador. (Ceballos, 2013 p.271)

Parece bastante evidente el hecho de afirmar que el director debe ser un observador, la interrogante es: ¿qué observa? ¿Cómo debe guiar el proceso según el material que registra?, al dirigir resulta imprescindible desarrollar una capacidad de observación que impulse a la creación, al mismo tiempo de una capacidad de atención para seleccionar en todo lo que observa aquellos detalles que marcarán la diferencia. Una idea similar acerca de lo anterior se evidencia en las palabras de Arrojo “*la función más evidente de la mirada del director es lograr un registro y posterior selección de los variados y abundantes acontecimientos expresivos que se generan a partir de un proceso orgánico de creación*”. Un director puede mirar un detalle mínimo, un gesto, una postura, una particularidad en el espacio etc., y usarlo no solo para guiar al actor, sino también para enriquecer el espectáculo; la mirada del director debe viajar de lo general a lo particular y de lo particular a lo general sin ningún inconveniente. Durante nuestro proceso de formación hemos tenido la experiencia de ser guiados por diferentes directores en diversos montajes, y como en las escuelas se aprende a ser corregido, nos sentíamos muy

extraños al toparnos con esa clase de director que no dice nada, no corrige, no regaña, no censura, simplemente brinda una que otra observación, pero con quien al final se logra un buen resultado, nuestra inexperiencia no nos permitía entender la destreza de su bagaje y la maestría de su arte. Este tipo de prudencia entra nuevamente en concordancia con la visión de Grotowski acerca de la labor de dirigir, sus palabras en la conferencia en Pontedera, de nuevo se encuentran transcritas en el libro de Ceballos:

Durante los ensayos yo espero, no corto, no explico nunca cómo quisiera ver la acción. Las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder. Deben impulsar. El problema no es explicar de manera teórica o descriptiva, porque cada uno de nosotros se ve de modo diverso a como es visto desde el exterior (de la misma manera que nosotros no reconocemos nuestra voz registrada en una grabadora). Así es necesaria otra capacidad de lanzar observaciones: las observaciones que empujan. Por ejemplo, miro una nueva secuencia que los actores ensayan, y descubro que ellos hacen algo que no tiene ninguna relación con el proyecto del espectáculo. Así miro y me digo que es ¡formidable! Hay sin embargo una pequeña voz en alguna parte dentro de mí que dice: “Pero mira, no te puede servir. No tiene ninguna relación con aquello que hacen. Sí, sí, es extraordinario, pero está completamente fuera de aquello que hacen”. Entonces yo le digo a aquella pequeña voz: “¡Cállate! Quiero ver esta cosa hasta el final”.(Ceballos, 2013, p.278)

Si Grotowski y el director estadounidense Harold Clurman hubiesen compartido alguna vez sus puntos de vista acerca de la dirección teatral, habrían estado de acuerdo con aquella cautela al momento de saber explotar la valía de las improvisaciones de los actores; Clurman decía que los actores suelen aportar a la pieza significativos agregados improvisados surgidos de su invención espontánea y defendía la idea de que solo un director muy obtuso podría negarse a aprovechar este indudable enriquecimiento de la obra. Ambos eran directores muy distintos, uno influido por el teatro oriental, promovía un teatro ritual de vuelta a los mitos y a los arquetipos, un teatro centrado en el actor y en la relación actor-espectador, y el otro influido por el esquema de producción norteamericano del siglo XX, promotor del teatro naturalista, montando obras de Miller, O’Neill entre otros, sin embargo coincidían en la importancia que para ellos tiene el actor en la dirección y el rumbo que toma una puesta escénica, las siguientes palabras de Clurman dan fe de esto:

Los actores también contribuyen a la dirección, y comparten la responsabilidad de su forma definitiva. [...] Quiéralo o no, el actor participa de la dirección, por obra y gracia de su natural temperamento, de su intuición, imaginación y talento. En realidad el buen director es aquel que estimula al actor a contribuir con todo ello. Un sometimiento excesivo a los dictados del director es perjudicial, tanto para el actor como para la obra. (Clurman, 1972, p.20)

Durante nuestro proceso de trabajo en la construcción de puesta en escena en el marco del Taller de Creación, entendimos la importancia de la contribución de los actores a la dirección de la obra. Aunque no fue una tarea sencilla, fue un proceso muy particular, ya que al ser una obra en la que los directores cumplen el doble rol de desempeñarse también como actores, todos los miembros del elenco tuvimos que ejercitar la mirada prospectiva en el desarrollo del montaje, todos tuvimos que ser espectadores y a la vez actores. En este formato de elaboración artística, resultaba complejo poner distancia y lograr una ecuanimidad que no convirtiera esta doble función en un arma de doble filo. Era menester descubrir qué tenía cada uno de director. En este sentido nuestro modelo de dirección pasó por distintas etapas, pasar por cada una de ellas nos ayudó de cierta manera a sintetizar la configuración del rol de director, primero imperó en el proceso la intención de desempeñar el rol con el matiz de “*director marcador*”, como lo llama Arrojo, estableciendo como estrategia dictar las directrices acerca de cómo debía desarrollarse cada parte, sin embargo entendimos rápidamente que las palabras de Clurman eran totalmente ciertas, y que someterse excesivamente a los dictados del director es perjudicial para el desarrollo de la creación; entonces aunque no llegamos jamás al otro extremo que sería, según Arrojo, el del “*director que no hace nada*” aquel que espera con paciencia que surja todo desde el actor, sí logramos ubicarnos en un punto medio entre estos dos extremos, pero en donde el director tenía siempre la última palabra, este camino que tomó nuestro trabajo se adapta a la opinión que tiene el maestro Peter Brook acerca de las funciones específicas de un director, Brook sugiere lo siguiente:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir “sí” o “no”, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero no de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro. (Brook, 1987, p.20)

Así pues, sin pretensiones de originar un dogmatismo en torno a las funciones de un director teatral, nos basamos en nuestra reciente experiencia y en las opiniones de aquellas grandes figuras del teatro para descubrir una delimitación de esas funciones específicas. En

primer lugar y partiendo de la idea de que el director es un “espectador de profesión” como lo propone Grotowski, su primera función es saber observar y perfeccionar cada vez más su capacidad de observación crítica, de aquí deriva su segunda función la cual gira en torno a saber elegir qué sirve y qué no sirve respecto al tema que se desea tratar, es el arte de tomar decisiones estéticas, así define *Juan Agustín Rossi Vaquié* a la puesta en escena en su libro *tratado de la puesta en escena*:

La puesta en escena es el arte de tomar las decisiones estéticas con las cuales se resuelven las opciones sobre las percepciones sensibles y significaciones que producirá, en determinado espacio y tiempo de acción, un espectáculo futuro [...] La cualidad de estéticas en las decisiones tomadas, hace a la esencia del concepto de puesta en escena concebida como arte. Si no agregásemos el calificativo de estéticas, a las decisiones que constituyen el núcleo fundamental de la puesta en escena, estaríamos confundiendo esas decisiones con cualquier clase de intención o mando. (Rossi Vaquie, 2006, p.22)

El director observa y elige lo que puede funcionar para estructurar la obra según su criterio e intención, pero esto no serviría de nada sin saber brindar las observaciones precisas. Hay directores que son muy concretos, “haz esto, no hagas esto, mira hacia allá, díselo al público” hay otros que proponen al actor ciertas ideas o le manifiestan su opinión para que este explote al máximo su capacidad imaginativa y de expresión, hay otros que prefieren callar y tomar una gran cantidad de notas para explicarlas al final del ensayo, y hay otros que mezclan todas estas maneras según el momento en el que vaya el proyecto; no existe una forma mejor o peor que otra, pero al ser un guía y un mediador del proceso creativo del actor, la capacidad de dar observaciones precisas, hacerse entender y guiar a los artistas por el rumbo que él desea surcar, es completamente fundamental, si no la tiene es como un timonel que no sabe interpretar la brújula, esa persona simplemente no debería intentar navegar las aguas misteriosas del arte de la dirección.

Por último e intentando dar respuesta a la interrogante: *¿Cuáles son las funciones en un proceso de creación escénica que solo puede realizar el director?* (Pregunta que plantea Arrojo en su investigación, y que tomamos como base para nuestra delimitación de las principales funciones de un director teatral), pensamos que no menos importante, es saber guiar la atención del espectador, empezando por la atención propia en los ensayos para no perder la de los

espectadores que llegarán, concluimos con las palabras del maestro polaco que, una vez más reflexionó, sobre esta función:

Les digo solamente que el itinerario de la atención del espectador pertenece a nuestro oficio. Si uno es director y trabaja con los actores, debe tener una cámara invisible que filma siempre, dirige siempre la atención del espectador hacia algo. En ciertos casos, como el prestidigitador, para desviar la atención del espectador, y en otros casos para concentrarla. [...] Esto es difícil de comprender para muchos directores, sobre todo para aquellos que comienzan a ejercer el oficio. (Ceballos, 2013, p. 276)

Consideramos que plantear estas funciones nos ayuda a encontrar un rumbo preciso en la labor de sistematizar nuestro proceso de dirección, es una guía de comparación entre la experiencia de grandes directores y lo que nosotros encontramos en la práctica, lo cual exponemos en el capítulo número dos de la presente monografía.

3. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN EL SIGLO XXI: NUESTRA CONCEPCIÓN

“La juventud no solo debe asimilar los frutos de la cultura de sus padres, sino que debe elevar la cultura a nuevas cimas, a las que no llegan las gentes de las anteriores generaciones”

Constantin Stanislavski.

El taller de creación³ en la carrera de Arte Dramático de la universidad del Valle es una oportunidad excepcional para cosechar los primeros frutos de los nuevos creadores escénicos de nuestra ciudad, es un semillero propicio en el cual los estudiantes están en total libertad de presentar proyectos que los apasionen y en donde podrán estimular directamente toda su capacidad creativa, es el espacio adecuado en el que podrán descubrir que para un artista una onza de imaginación se cotiza más que el oro. Todos los integrantes dentro del proceso de montaje serán igualmente importantes y valiosos, realizarán aportes que corresponderán a su labor y emprenderán diferentes caminos para la exploración y el crecimiento profesional; unos serán productores, otros se desempeñarán exclusivamente como actores y otros, para nosotros quizá los más osados, ya que serán los encargados de darle un norte a la creación durante el proceso y asumir la responsabilidad de la obra en general hasta el producto final, se enfrentarán al reto de dirigir un montaje, estos últimos quienes probablemente habrán sido los expositores de su propio proyecto y quienes han contagiado su pasión al resto del equipo, descubrirán en el camino la inmensa responsabilidad que han adquirido: convertirse en un director de teatro en pleno siglo XXI.

Ser director en este siglo tan tensionante y lleno de cambios, no es tarea nada fácil, y es que al igual que los dramaturgos, los directores de nuestro siglo deben encontrar lo que la gente de esta generación quiere decir, deben encontrar obras que hablen del ahora; esto para nada quiere decir que queda invalidada la escogencia de los clásicos, sino que el reto está en ir más allá de la reproducción exacta de una obra de tiempos pasados, está en encontrar en la obra

³ En el proyecto educativo del programa de la licenciatura en arte Dramático de la universidad del Valle, se expresa que este taller implica delegar a los estudiantes la totalidad de la producción de un proyecto escénico, con el fin de poner a prueba sus capacidades compositivas, interpretativas y de producción. En cada proyecto presentado se deben plantear objetivos artísticos claros, identificando el estado del arte y poniendo en evidencia las preocupaciones estéticas de los participantes, permitiendo que estos puntos sean sustentados frente a la cátedra, la cual realizará sus comentarios y aportes, dando luz verde a la realización de dicho proyecto.

escogida, una vida cercana a nuestra realidad, una con la que nos sentimos identificados, dejando a un lado la labor de “puestista”,⁴ quiere decir que se debe buscar en ellos y en su puesta en escena, la manera de que sus temas desafíen y provoquen a la sociedad actual, tal como lo hicieron en su tiempo. Un director del siglo XXI, sobretodo en nuestro país, no debe por ningún motivo ignorar que estamos en un proceso de postguerra y que la historia le ha demostrado al mundo que entrar en un proceso de tal relevancia, muy difícilmente significa disfrutar de una paz duradera, sobretodo en una sociedad enferma y corrupta. . Desde nuestro punto de vista, un director del siglo XXI a través del desarrollo de su arte, que por naturaleza estará construido sobre unos cimientos socio-políticos y culturales en específico, tiene la obligación de construir paz, debe reivindicar la función política del arte y su capacidad para transformar la sociedad.

El artista que desee desarrollar su arte desde el maravilloso y complejo mundo de la dirección escénica, debe ser lo suficientemente sagaz para comprender que desarrolla una profesión muy joven, que se ha catalogado como tal desde hace menos de dos siglos, por lo tanto se generan constantes cambios en sus paradigmas, y él o ella deben contribuir a estos cambios a través de su incesante curiosidad. Sería muy ingenuo pensar que tan solo a partir de este, nuestro siglo, se han puesto en tela de juicio las seguridades del teatro; desde hace más de cincuenta años nacieron nuevas etiquetas que se fueron poniendo a nuestro arte partiendo de nuevas premisas, *Marco de Marinis* catalogó a las nacientes tendencias del siglo pasado como el *nuevo teatro*, también se le ha llamado *teatro postmoderno*, *neobarroco* y *teatro postdramático*, esta última denominación, concebida por el especialista alemán *Hans Thies Lehmann*, seguramente basada en la de postnarratividad, es la que ahora mismo tiene mayor vigencia, si bien, los rasgos generales del teatro postdramático coinciden con los de las otras corrientes y, también, con las características de un nuevo orden simbólico que se sigue extendiendo, sus exponentes generaron un teatro en el que el texto pierde centralidad porque no es la base de sus puestas en escena, este deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, lo cual genera un modelo teatral que rompe con la idea de ficción y tiene un efecto en la representación, en la creación de los personajes y sobretodo en la acción dramática que, en palabras de Lehmann, *se desdramatiza*.

Cuando se habla de un teatro *más allá del drama* se incluye también la observación de que hay directores que, a pesar de todo, escenifican textos dramáticos tradicionales, aunque emplean para

⁴ Según Arrojo en su libro *el director teatral ¿es o se hace?*, el puestista es aquel que pone en escena el relato de la literatura dramática, sin mayor intervención, que la traducción del mismo a los códigos de la escena.

ello recursos teatrales que provocan una *desdramatización*. Pero cuando en los textos escenificados la acción contenida en ellos retrocede a un segundo plano, según la lógica de la estética teatral, las características *temporalidad y espacialidad del proceso escénico* se destacan en sí mismas cada vez con más intensidad y, de este modo, el teatro se convierte en la presentación de una atmósfera y de un estado. (Lehmann, 1999, p.129)

Lehmann dentro de estas nuevas maneras de concebir el teatro, destaca nombres como los de Tadeusz Kantor, a quien dentro de su labor en el arte, precisa como:

Un artista visual, cuyo trabajo teatral comenzó con provocativas acciones performativas y happenings contra las autoridades estatales, manifiesta una intención reconocible en muchas formas teatrales postdramáticas: valorar los objetos y, sobre todo, los elementos materiales de los acontecimientos escénicos en su conjunto. Madera, hierro, tela, libros, vestidos y objetos extravagantes cobran una intensidad y una cualidad táctiles sorprendentes y difíciles de explicar. [...] Los actores, en cambio, aparecen en las obras de Kantor en un espacio hechizado por los objetos. La jerarquía vital para el drama desaparece, todo gira en torno a las acciones humanas; los objetos existen únicamente como requisistos, es decir, como lo estrictamente necesario. Se puede hablar de una temática distintiva del objeto que posteriormente desdramatiza los elementos de la acción, si es que continúan estando disponibles. (Lehmann, 1999, p. 126)

De la misma manera destaca el nombre del director estadounidense Robert Wilson, *fue Wilson quien, en muchos sentidos, ofreció la respuesta más contundente a la pregunta acerca de hacia dónde iba el teatro en la época de los medios de comunicación y, al mismo tiempo, quien ensanchó radicalmente el espacio para la incorporación de concepciones distintas sobre lo que el teatro puede llegar a ser.* [Lehmann 136]. Tomasz Pandur es otro artista que con su forma, su estilo y su poética, creó montajes para lo que él mismo denominó “*teatro del tercer milenio*”, fehaciente fue su interés por obras capitales de los más grandes autores de la literatura universal y textos teatrales de culto, *Macbeth*, *Hedda Gabler*, *Hamlet*, *Fausto*, *Medea*, fueron obras con las que construyó su figura de director excepcional.

El director del siglo XXI no solo tiene que conocer la historia de su profesión, además del pensamiento y legado de figuras influyentes como las que ya hemos mencionado anteriormente, *Meiningen*, *Stanislavsky*, *Antoine*, *Grotowski*, *Brook*, *Clurman*, etc; debe no solo conocer las grandes innovaciones propuestas por la genialidad de personajes como Kantor, Wilson, Pandur, Mouawad con su belleza dramática y su poesía escénica, sino que también debe ser un conocedor de la realidad teatral de su entorno. En la investigación que tiene por nombre *memorias recientes del teatro caleño*, publicada en el año 2016 y desarrollada por las licenciadas en arte dramático Nathaly Vargas y Nasly Sánchez, se realizó un estudio de algunos grupos de teatro de la ciudad de Cali conformados por actores profesionales, cuyas agrupaciones se

conformaron entre los años 2001 y 2013 y que hasta la fecha siguen consolidados; en la investigación se concluyó que *los grupos estudiados comparten un pensamiento creativo común y un afán por indagar en diferentes metodologías posdramáticas en la dirección y puesta en escena*, lo que quiere decir que los nuevos directores están recorriendo senderos correspondientes a nuestra época, que apuntan a la innovación teatral y que por ende es un camino que creemos no se debe dejar de transitar, ya que serán un gran aporte en la construcción y el crecimiento de la labor del director en nuestro siglo. Son este tipo de detalles a los que tiene que estar atento un director de este siglo, pues a partir de su análisis sabrá qué camino debe tomar su teatro para generar innovaciones que impacten en la ciudad, ya que el teatro por su mismo carácter transformador, contiene de manera intrínseca una labor inherentemente social.

CAPITULO II:

EL DIRECTOR TEATRAL EN LA OBRA HABITACION 188



“El inicio” -Fotografía: Camilo heraso.

Frente a una misma obra de teatro, las miradas del escritor de la obra, del actor y del director, son diferentes, ya que cada uno tiene unos objetivos distintos al momento de realizar su labor, es imposible desligarlos puesto que están en constante dialogo y es necesario que lo estén para que la obra se realice, como dijo Elizabeth Vargas, maestra de la universidad de Sonora de México, dentro del marco del XII encuentro de escuelas de teatro 2017 (RET) realizado en la ciudad de Bogotá: *“La escritura es el primer paso para generar un pensamiento, la dirección tiene una visión de la obra y crea los caminos para llegar a materializarla en las tablas y el actor es el encargado de transmitir esas ideas a través de la interpretación, en pocas palabras, juntos tienen la responsabilidad de formar una vida en escena”*.

Teniendo conciencia de que estas labores tienen miradas diferentes, en el presente trabajo de sistematización vamos a hacer especial énfasis en el punto de vista de la dirección teatral dentro del proceso de construcción de la obra *Habitación 188* en el marco de la asignatura *Taller de creación*, el cual parte de la intuición de estudiantes que nos enfrentamos por primera vez al rol del director teatral y que poco a poco creamos caminos mediados por el aprendizaje colectivo.

1. LA INTUICIÓN, UN IMPULSO A LA CREACIÓN.

“Los artistas construyen teorías acerca de lo que les gustaría hacer, y después hacen lo que pueden”.

André Malraux.

Desde el momento en que nos encontramos con el autor inglés Harold Pinter y leímos su obra *la colección*, tuvimos la certeza de que en algún momento de nuestras vidas teníamos que llevarla a escena, y cuando nos encontramos frente a la oportunidad de montarla para la asignatura *Taller de creación*, no dudamos en hacerlo y con pocos conocimientos técnicos respecto a la labor, entramos en el espacio de la dirección teatral movidos por ese primer impulso que nos dio la obra al leerla, en esta medida nos sentimos identificados con las palabras de Peter Brook:

Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Esa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica (...) No poseo noción alguna de estructura para poner en escena una obra, porque trabajo a partir de aquella sensación vaga y amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos. (Brook, 1987, p.17)

A partir de la intuición comenzamos el proceso de construcción de la obra, y en el ejercicio de buscar palabras para sintetizar las sensaciones y pensamientos que definen el concepto de dirección teatral dentro del proceso de construcción de la obra, podemos definir esta experiencia como una aventura personal en lo colectivo.

2. DESCUBRIMIENTOS DRAMATÚRGICOS DESDE EL ROL DE DIRECTOR TEATRAL.

“La creación dramática no se limita a la producción de un texto dramático elaborado de modo individual o colectivo. Es una función creativa y transversal, puesto que es utilizada desde sus códigos específicos, por todos los creadores de la puesta en escena”.

Víctor Arrojo.

Según Víctor Arrojo, podemos clasificar dos grandes alternativas de dramaturgia que realiza un director: la dramaturgia de director y la dramaturgia de la dirección, la primera hace referencia a los procesos en los que el director, a través de su poética, orienta el discurso del actor y su interpretación con respecto a la obra y los personajes, la segunda hace referencia a la escritura de la obra sobre el escenario.

2.1. EL ROL DEL DIRECTOR DENTRO DEL MONTAJE Y SU METODOLOGIA DE TRABAJO, EL CAMINO EXPLORATORIO HACIA LA DRAMATURGIA DE DIRECTOR.

Para nosotros desde el punto de vista del actor, el director ya tiene unas labores definidas, atravesadas como lo dice Arrojo en su libro *El director teatral ¿es o se hace?* por la experiencia puntual, por deseos, por fantasías que demuestran posiciones pragmáticas y políticas muy diversas, en esa medida encontramos que el director es quien:

- Coordina la tarea de todos los integrantes del teatro.
- Decide la obra a representar
- Tiene la última palabra
- Orienta al actor en la construcción del personaje
- Es el responsable de la producción
- Tiene el dinero

- Ordena el trabajo
- Motiva al grupo.

En un principio, nos encontramos de acuerdo con varias de las funciones mencionadas anteriormente y dejamos recaer sobre nosotros como directores el peso de todas las labores, que traducidas a nuestro contexto incluían también:

- Reservar el espacio de ensayo
- Conseguir la escenografía
- La realización de la versión libre de la obra original *La colección*.
- Dirigir los entrenamientos
- Guiar el camino de construcción de la obra.

Al empezar el proceso de montaje de la obra, se tenía la concepción fría de llegar al espacio de encuentro y obedecer lo que nosotros decíamos como directores, los primeros encuentros fueron calentamientos y entrenamientos direccionados al objetivo final de la obra, al resultado, en vez de la acción que debe precederlo. Aunque los actores no decían nada, se tenía la sensación de que algo no estaba marchando de la mejor manera; también somos actores y nos dábamos cuenta de su inconformidad, pero en el espacio de la creación no eran capaces de decir lo que realmente pensaban, aun siendo compañeros en el mismo nivel de aprendizaje y teniendo la confianza de la edad y del contexto. No había quejas, pero tampoco estaba la vida que como directores queríamos crear y ver en el escenario, entonces surgieron una serie de interrogantes que giran alrededor de la labor del director:

- ¿Cómo dirigir una obra?
- ¿Cómo se debe asumir el rol de director?
- ¿Cuál debe ser la disposición del actor frente a la labor de un director sin experiencia?
- ¿Cuáles deben ser los aportes del actor-creador que ayuden a llevar a cabo la visión del director sobre la obra?
- ¿Cuáles son los pasos a seguir para llevar a cabo el proceso de montaje?

- ¿Cómo se debe guiar el proceso de montaje para que la obra sea fiel al impulso primario y al punto de vista del director, sin que se convierta en una camisa de fuerza para los actores?
- ¿Cómo llevar a cabo un diálogo creativo con los actores que no limite su libertad artística y que genere una atmosfera propicia para la creación?
- ¿Cómo el actor-estudiante puede llegar a confiar en las percepciones de director-estudiante?

Ante la situación, guiados por esa *intuición sin forma* de la que nos habla *Peter Brook* en el primer capítulo de su libro *Más allá del espacio vacío* y que nosotros podemos definir como el sello que tiene cada director, ese método innato que instintivamente empezamos a utilizar. Lo primero que hicimos fue desdibujar el concepto que se tenía de director y ciertas labores que estaban a cargo de la dirección, fueron repartidas entre todos de manera muy sutil durante el proceso, todo con la teoría de que hacer esta división nos ayudaría a generar un sentido de pertenencia colectiva de la obra, y por ende impulsaría a los actores a manifestar abiertamente sus puntos de vista y realizar aportes sobre el proceso de creación que estábamos llevando. Se delegó a uno de los actores, la responsabilidad de reservar el espacio de ensayo y durante los encuentros de ahí en adelante; en conjunto conseguíamos la escenografía, la cual nos parecía sumamente importante que estuviera presente durante cada ensayo para crear el espacio de la obra, los encuentros se dividieron en: calentamiento a cargo de uno de los actores, entrenamiento y espacio para la exploración (nuevos análisis de la obra, improvisaciones, propuestas de personajes etc.)

En esta obra actuábamos y dirigíamos al tiempo, por lo que a partir de la necesidad de una mirada externa que nos ayudara a transitar los senderos indicados para llegar a lograr lo que queríamos, entendimos lo que transcribe Edgar Ceballos acerca de una premisa de Grotowski en la presente idea : *el director como espectador de profesión*, en el cual *el director se coloca en el papel del espectador y asumiendo este papel y a partir de la observación, puede enseñar algo que el mismo no sabe hacer*. Queremos hacer una reflexión y es que descubrir esta sensación desde la dirección fue encontrarle respuesta a críticas que en ocasiones escuchamos: “el director no siempre es buen actor” y es que precisamente encuentra lo que quiere ver en la escena, pero no sabe cómo hacerlo, *ahí está la dificultad de la labor, puede volverse creativo, puede volverse*

técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. El director debe tener la capacidad de guiar la atención, la propia también la de los espectadores. Hay que guiar la atención a veces concentrándola, a veces dispersándola. En este caso en particular en el que se desempeña el doble rol de actor y director, se complica llevar a cabo el ejercicio, la labor se cumple, pero de manera más compleja, ya que como dice Arrojo, *es más difícil ejercitar la mirada prospectiva durante el proceso de producción.* En esta medida fue complejo para nosotros poner distancia y lograr una subjetividad responsable en relación a la doble función, se tuvo que dialogar un sin número de veces a través de la práctica, para que todos habláramos el mismo lenguaje, y encontráramos un punto donde convergieran todas las miradas, teníamos una visión clara del lugar donde queríamos llegar y aunque descubrimos que desde la dirección no se puede negar la posibilidad de propuestas diferentes postuladas por los actores, porque todas las partes son indispensables en la puesta escena y pueden generarse nuevas ideas que den luz a la obra, aprendimos también que desde la dirección se debe tener un tacto instintivo para saber hasta qué punto son permitidas las intervenciones de los diferentes puntos de vista, pues se podría desviar el objetivo. Al tener una visión similar de la obra, se propone que todos sean observadores, se crean espacios para que todos podamos opinar acerca del trabajo del otro, dándole de cierta forma algo del poder del director a cada uno, creando una metodología, en la que todos teníamos voz, pero siempre la dirección es la que tenía la última palabra.

Lo primero que aprendimos es que como directores, siempre el primer paso es ganarse la confianza del colectivo, incitando a la participación activa de los actores sobre el proceso, permitiendo que opinen sobre las diferentes cuestiones del montaje, apuntando siempre a la cohesión grupal, a hallar motivaciones en común. Ante todo ser directores es un trabajo humano, de esta manera coincidimos con *Raúl Serrano*⁵ en que la práctica teatral contiene las siguientes características:

El sujeto opera sobre la realidad objetiva e intenta modificarla con medios adecuados o no. En este trabajo, se autoproduce, desarrolla su conciencia, sus conocimientos, sus habilidades. Su psiquismo mismo, es en cierto sentido genético, producto mismo del hacer. Y paralelamente toma conciencia de la capacidad adquirida. Se trata de un modo especial fundamental del aprendizaje. Como decía Marx: “*el sujeto con el trabajo no crea solo un objeto para el sujeto, sino además un sujeto para el objeto*” (Serrano, 1996, p.168)

⁵ Director, pedagogo teatral y escritor argentino. Ha realizado más de cincuenta puestas en escena en Argentina y Europa.

Ya que en nuestro proceso la dirección provenía de estudiantes sin experiencia en el área, al principio fue complejo que confiaran en ciertos criterios, pero al humanizar al director (y decimos humanizar porque el director a veces parece ser como un Dios que todo lo sabe y que tiene respuesta inmediata a todo, que no se equivoca y cuando cambia de parecer, o se equivoca, la primera reacción es juzgarlo duramente, lo que quiere decir que los actores, en muchas ocasiones, no tienen la consciencia de que es un proceso exploratorio y como nos lo han dicho nuestros maestros durante el proceso de formación en la licenciatura, el teatro es prueba y error, hasta que un día aparece el acierto.) Se empiezan a crear canales de comunicación en frecuencias que van más allá de las meras formalidades y empieza a tener vida ese mundo que, como artistas, creamos con una realidad que va más de acuerdo con nuestro pensamiento. Los actores ya no nos veían con los mismos ojos, había confianza, había riesgo, algo que podríamos llamar la sensación de colectivo, si todos vamos montados en el mismo barco, todos llegamos juntos a la orilla, todos nos quedamos navegando en la mar o todos nos hundimos, pero para que todos los tripulantes, es decir el equipo de trabajo llegara a tener tal determinación, fue necesario construir juntos el barco en el que viajaríamos, de esta manera todos experimentaríamos el placer o el dolor de que el barco llegue o se destruya, navegar se convierte en una decisión colectiva, todos íbamos con una mano en el timón:

La dirección es una tarea, una profesión y en el mejor de los casos, un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. Sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza, todo lo cual significa que debe ser un gran amante.

(Clurman, 1990, p.17)

Finalmente nos dimos cuenta de que la forma de trabajo propuesta inicialmente, en la que como directores se explicó sobre qué se trataba la obra y cómo iba a encararse, no resultó siendo una buena idea, pues limita la creación, corta las posibilidades de nuevos caminos que podrían ser interesantes para la construcción de la obra y genera ambientes tensos en el espacio de trabajo.

Empezando con la nueva metodología propuesta desde la dirección teatral, el trabajo en los ensayos consistió en crear un ambiente propicio en el que los actores se sintieran libres para aportar todo tipo de ideas, hacer todo tipo de propuestas, de asociaciones, analogías, teorías e

hipótesis acerca de la obra, hicimos improvisaciones que podían durar 3 horas continuas con la premisa de ¿Qué pasaría si? Utilizando el Si mágico planteado por Stanislavsky, en el cual:

Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra, en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. Stanislavsky decía que el actor debe creer en las posibilidades del Si mágico “como la niña cree en la vida de su muñeca y en la existencia de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición del Si mágico, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de la otra vida, creada e imaginada por el mismo. Creyendo en esta vida el actor puede empezar a crear. (Toporkov, 1961, p.14)

Jugamos con los personajes y los colocamos en situaciones diferentes a las que se encontraban en la obra, trabajamos con impulsos reales traídos de la vida de cada uno, evocando personas, utilizando la memoria emotiva solo como medio para experimentar sensaciones iguales o similares que funcionaron para la creación de este nuevo mundo llamado *Habitación 188*, Stanislavsky lo explica de la siguiente manera:

El producto de la imaginación creadora, la concentración controlada y el sentido de verdad en la etapa expresiva de la puesta en escena es el desarrollo de una memoria emotiva. Es la antípoda de la mnemotecnica puesto que al recordar las palabras de su rol y expresarlas, el actor se sirve de un tipo especial de evocación, en la que se traduce un conocimiento del conflicto dramático vertido emocionalmente. (Toporkov, 1961, p.22)

Cabe recordar que a veces como directores jóvenes, nos dejábamos llevar por la sensación de que algo interesante estaba pasando durante un ejercicio y nuestras ganas de llevarlo hasta el extremo eran tantas, que una vez el impulso fue tan real que un actor le pegó a otro un puño en la cara. Hicimos ejercicios que surgían de manera espontánea desde la naturaleza creativa de cada actor, con la finalidad de descubrir de una manera libre el sentido de la obra, la historia de la obra, los temas y sus personajes. Todo era válido en esta etapa de la creación, estaba permitido de alguna manera “enloquecerse”. En esta primera etapa, continuando con la teoría de la *intuición sin forma* propuesta por Brook, los ensayos son abiertos y como directores no imponemos absolutamente nada, solo tomamos lo que nos pueda servir y lo guardamos para utilizarlo luego.

Desde la dirección fuimos los encargados de provocar continuamente a los actores, haciéndoles preguntas, confrontándolos y conflictuándolos intencionalmente para que el proceso siguiera vivo, creando espacios para la exploración, donde pudieran investigar y descubrir, dándoles referentes que los acercaran a lo que en mente teníamos, aunque en algunos momentos los actores preguntaban cosas muy concretas, que en ocasiones sabíamos y dábamos la respuesta,

siempre finalizando con otra pregunta, que llevara más lejos la indagación y en otros casos regresábamos a casa para buscar esa respuesta y poder compartirla. Poco a poco, fuimos aterrizando el trabajo en algo más concreto, esa intuición sin forma fue acercándose más al entramado de la obra, al subtexto de la creación, podemos decir que empezamos de lo general a lo particular, empezamos construyendo desde el exterior para llegar al fondo, fue el método que funcionó con este grupo de actores.

En la etapa final hubo mucho caos, pues la responsabilidad desde la dirección nos lleva a pulir, a eliminar todo lo superfluo, a dar correcciones muy concretas, a quitar juegos con los que los actores se habían encariñado, pero que como directores veíamos que no funcionaban. Las etapas finales de ensayo fueron vitales, pues como dice Brook:

Es allí cuando se empuja, cuando se alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, a que corrija, a que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad incluso para con uno mismo, porque en toda invención del actor, hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo, todo eso pasa y lo que queda es una forma orgánica. (Brook, 1987, p.20)

Llegando al final del montaje, como directores nos habíamos convertido en amigos de los actores, e incluso el espacio de trabajo no siempre fue el salón, salíamos de fiesta con el personaje puesto y en medio de la alteración de los sentidos jugábamos a ser ellos. Como todo, tiene sus ventajas y desventajas, la confianza generada era demasiada, por lo que no había límite al momento de generar contacto entre los intérpretes, por otra parte en repetidas ocasiones, en momentos de tensión esa delgada línea entre ser director y amigo puede desviar el trabajo, por lo que tuvimos que tomarlo con mucho cuidado, dejar claro que son cosas diferentes, y aprender a manejarlo, dejar pasar las iras y no permitir que las discusiones se quedaran en el ámbito de lo personal.

Ser director es una labor humana que requiere de mucho carácter y enfoque y más cuando se realiza por primera vez y más cuando los actores tienen la misma edad y nivel profesional que quienes dirigen. Cuando es un director con trayectoria, el respeto y muchas veces la admiración ya está incluida cuando se empieza un montaje, cuando se es director-estudiante se entiende como dice Peter brook: *uno se hace director creyéndose director y después convenciendo a los demás de que eso es verdad* [Brook, 1987]

2.1.1. LOS PERSONAJES



“Tom, Juan, Sara y Henry” - Fotografía: Camilo Heraso.

Al principio del proceso, durante el trabajo de mesa, planteamos *la infidelidad* como el tema de la obra. Sabíamos que era un poco llano, y que en el futuro quizás cambiaría, no obstante era un tema que a cada uno de los intérpretes nos acercaba emocionalmente a lo que queríamos contar, esta particularidad despertaba en nosotros un imperioso deseo creativo. En este punto, la primera directriz estipulada para continuar el proceso fue que cada actor escribiese la historia de su personaje. Dado que la historia de la obra se desarrolla a partir de dos parejas, era ineludible que en la biografía de cada personaje existiera el momento en que su vida se cruzó con la vida de su consorte en el universo de la historia; por lo tanto, estos actores debían unirse e imaginar cómo fue que sucedió tal encuentro, qué atrajo a un personaje del otro personaje, cómo nació el gusto entre ellos y cómo se gestó la relación, se debían relatar los momentos más significativos entre ellos, todo esto sucedió durante una parte del proceso de creación en donde la imaginación jugó el papel más importante.

Poco a poco entendimos que nuestra capacidad imaginativa iba a ser un pilar importante a la hora de la creación, por lo tanto se decidió abordar el estudio de algunos ejercicios de Mijaíl

Chejov que brindan al actor importantes herramientas para el fortalecimiento de esta capacidad, el siguiente es uno de los ejercicios con el que empezamos a trabajar:

Vayamos ahora a las obras de Shakespeare: después de leer o estudiar uno de sus dramas, hazte algunas preguntas elementales sobre la trama de la obra. Plantéate, por ejemplo, qué pasaría si Otelo, en medio de la obra, comprendiera de pronto que Yago lo ha engañado. Qué pasaría si la representación que Hamlet organiza en el castillo no impresionara en absoluto a Claudio. Qué pasaría si Olivia en *noche de epifanía*, estuviera de verdad profundamente impresionada por la muerte de su hermano. Plantéate muchas preguntas parecidas a esas. (Chejov, 1987, p.72)

Aunque evidentemente partimos desde nuestra adaptación y no desde las obras de Shakespeare como lo propone Chejov, sí fue este ejercicio nuestro primer impulso para aproximarnos con nuestra imaginación a la vida de los personajes creados por Pinter. En primera instancia, todo fue simplemente discutido, los cuerpos no pasaron a la escena, planteábamos preguntas como por ejemplo ¿Qué pasaría si a la mañana siguiente en que Henry contesta la misteriosa llamada, Juan le confiesa todo lo que pasó en su viaje? ¿Cómo reaccionarían? ¿Qué pasaría si la confesión la realiza Sara? ¿Qué comportamiento tomaría su esposo Tom? Estas preguntas nos llevaban a imaginar en conjunto la vida de los personajes, a conocerlos, a detallarlos, a entender su personalidad y sus comportamientos, a acercarnos poco a poco a ellos para poder encarnarlos de la manera más convincente posible, todo esto sin realizar todavía un análisis consciente de sus circunstancias y propósitos.

El paso siguiente fue intentar dar respuesta a estas preguntas a través de nuestros cuerpos en escena. Se planteaba una situación hipotética, que ya se había discutido largamente, y se improvisaba; por ejemplo, se proponía la confesión de la esposa a su marido, se daban ciertas circunstancias, casi siempre de tiempo y lugar, y cuando los actores habían asimilado en su imaginación todo esto, se les pedía que pasaran a escena y jugaran la situación. Ese ejercicio además de entrenar nuestra imaginación, nos abrió camino hacia nuevas sensaciones que con el tiempo se convertirían en puntos de partida para la creación de los personajes.

Desde la dirección, siempre se tuvo la hipótesis de que las sensaciones generadas en cada ensayo, eran un punto sumamente clave para proyectar verdad en los personajes, por eso se realizaron constantemente ejercicios que nos condujeran hacia la consecución de este propósito; las entrevistas, por ejemplo, fueron una gran herramienta. Se pedía a un actor que preparase una entrevista para realizar a alguno de los personajes, entonces este personaje debía recibir en su casa al entrevistador y responder sus preguntas, casi siempre de índole personal, este ejercicio

llevaba al actor a imaginar y preguntarse él mismo cosas de su personaje que quizá no había pensado. La siguiente herramienta usada en este primer periodo de ensayos, fue que cada actor contara historias de infidelidades propias, así haya sido víctima o victimario, algunas de las historias eran muy recientes y traían a colación heridas que posiblemente aún no habían sanado, sin embargo nos encontrábamos ansiosos por estimular de una u otra manera las diferentes sensaciones en cada intérprete. Cabe aclarar dos cosas, la primera es que todos estuvimos de acuerdo con este ejercicio antes de aplicarlo, y la segunda, que cuando continuamos el proceso, lo fuimos abandonando, entendimos que este ejercicio perdía sentido antes de realizar un análisis exhaustivo de los sucesos, circunstancias y propósitos que movían a cada personaje; después del análisis, cada interprete utilizó sus recuerdos de la manera en que mejor se adaptaran a su técnica.

La siguiente parte del proceso de acercamiento a los personajes, también fue de experimentación, no obstante en este punto se decidió que ya resultaba inútil buscar sensaciones tan solo por el hecho de recordar emociones, se sentía cada vez más la necesidad de un análisis activo que nos mostrara un camino por el cual andar, ya era hora de construir la columna vertebral de la obra, de encontrar la acción. Nuestra impericia nos impulsaba a experimentar, a buscar métodos para lograr lo que queríamos en la obra con los personajes, pero después de ciertas semanas, llegamos casi a la misma conclusión a la que había llegado Stanislavski cerca de un siglo antes:

Nadie puede despertar en uno mismo sentimientos (amar, sufrir, estar celoso) con el solo fin de experimentarlos; no se los puede violentar, porque si se ignora esta regla se termina en la más repulsiva artificialidad. Por eso, al escoger una acción dejen en paz al sentimiento. Éste se manifestará por sí mismo, como consecuencia de algo interior que ha suscitado celos, amor, sufrimiento. Sobre este precedente piensen con la mayor atención y traten de crearlo en torno de ustedes mismos. En cuanto al resultado, no se preocupen. (Stanislavski, 2003, p.58)

Determinamos entre todos el nuevo tema de la obra, ya *la infidelidad* no funcionaba, al principio sabíamos que ese tema cambiaría y lo usamos en los primeros ensayos como un impulso creador, pero ya no nos impulsaba; era menester determinar uno nuevo. Planteamos *la búsqueda de la verdad* como el nuevo tema, y este se convertiría en el motor de la obra, era la acción que movía a todos los personajes en cada escena, y generaba los conflictos precisos, en la obra hay personajes que manipulan la información, por lo tanto durante la trama siempre hay alguien ocultando una verdad y alguien queriendo descubrirla. La siguiente regla que se estipuló

a partir de la dirección, fue que desde ese momento en cada escena, en cada ensayo, siempre debía existir la necesidad de encontrar una verdad.

La directriz que orientó el siguiente ensayo, es que todos los actores precisaran las circunstancias dadas de la obra, se debía ser muy meticuloso, las circunstancias debían abarcarlo todo; ante todo tuvimos que aclarar qué se entendía por circunstancias dadas en términos stanislavskianos, el maestro ruso las definió de la siguiente manera:

La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y los trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las *circunstancias dadas*, como el *si*, son una suposición, un invento de la imaginación.

(Stanislavski, 2003, p.67)

Al determinar circunstancias, era claro que debíamos determinar los sucesos y propósitos de cada personaje, este fue un trabajo que se decidió realizar en conjunto. Está claro que cada intérprete debía entender al máximo su personaje, sin embargo la estipulación de sus propósitos debía contar con el aval de la dirección, puesto que todo el análisis determinaría el rumbo al que se quería dirigir la puesta. María Knébel en su documentación sobre el análisis activo, resalta la importancia de la clara determinación de estos propósitos.

En todas las obras unos personajes defienden una cosa y otros la contraria. Unos tienen un objetivo y otros el opuesto. Como consecuencia de ello se produce un choque, una lucha.

Determinar los motivos de este choque supone entender el objetivo del comportamiento de unos y otros, significa entender la obra, o sea, su idea. (Ósipovna, 1996, p.42)

Era indispensable para cada uno asimilar lo esencial de su papel a lo largo de toda la línea argumental de la obra, esto junto con el entendimiento del conflicto, debía ubicarnos dentro de las acciones de la misma. En nuestra creación todo debía estar subordinado al desarrollo interno, por lo que la línea de sucesos debía permitirnos descubrir los actos de cada personaje; por lo tanto, la clara estipulación de los sucesos era de vital importancia, pues estos constituyen los cimientos sobre los cuales Pinter construyó su obra.

A partir de este punto, con un análisis más concreto, los ensayos consistían en realizar pasajes de la obra, a veces completos y a veces de ciertas secciones en las que era necesario

enfocarse, la tarea era construir los personajes en la práctica; para lograrlo era imprescindible tener referentes, por eso desde la dirección se recomendaba a los actores observar ciertas películas y ciertos comportamientos de algunas personas, para que se dibujaran los personajes con los colores y matices que darían resultado a lo que queríamos transmitir. Aunque no se pretendía inmiscuirse en la técnica de cada actor para crear a su personaje, pues vemos al intérprete como un pintor que crea su obra de arte en privado para después exponerla ante un público, sí se recalcaba en demasía ejercitar la observación como insumo imprescindible para la creación, deseábamos alejarnos de todo cliché, nuestra pretensión concordaba con el interés que Mijaíl Chejov le daba a la caracterización en su sistema de interpretación actuarial.

[...] ¡Cuántos actores son víctimas del error de someterse a los clichés en su trabajo! Hay clichés para personajes ingenuos, heroicos, ancianos; para personajes divertidos, dramáticos o estúpidos; para personajes sabios o simples, etcétera. No creo que el actor crea de verdad que toda la humanidad pueda reducirse a tantos clichés, pero cuando está en escena cae muy a menudo en esa reducción. Pierde su capacidad de observar la vida real y se olvida de que a su alrededor hay personas. [...] El actor debe protegerse de su peor enemigo, los clichés, mediante una constante y aguda observación de las personas vivas, con sus modales característicos e individuales. Debe observar con verdadera avidez cómo una determinada persona pone su pie en el suelo, cuál es su gesto favorito, por qué lo tiene, cómo limpia sus gafas y por qué no se las pone en seguida, cómo esconde su sentimiento de vergüenza, cómo se escucha con interés a sí mismo al hablar pero se aburre cuando oye hablar a otros, etcétera. (Chejov, 1987, p.194)

Era primordial cimentar la construcción de los personajes a través de imágenes internas, por eso desde el principio se trabajaron ejercicios, en su mayoría de Mijaíl Chejov, que nos encaminaran hacia este propósito, para lograr encarnar el personaje a nuestro cuerpo con todas sus sutilezas y características. En este punto del proceso utilizamos frecuentemente el concepto de *preguntas orientativas* de Chejov

Hay un modo de mejorar la imaginación bien entrenada y de profundizar en los medios de incorporación. Es el método de las preguntas orientativas. Pero ¿a quién puede preguntar el actor? Puede preguntar a su imagen, como lo haría con un amigo. Recibirá una respuesta si su imaginación es flexible y valiente. En lugar de adivinar si el personaje quiere llorar o esconder sus sentimientos, moverse o quedarse quieto, emplear este o aquel matiz al entrar en una habitación, qué tempo debe usar en este o aquel parlamento, etcétera, el actor le pide a su imagen que actúe ante su mente y que le muestre todas las posibles variaciones y matices.

(Chejov, 1987, p.193)

Con este ejercicio seguíamos intentando entrenar día a día nuestra imaginación; el mayor obstáculo que encontramos, quizá por la limitada e insuficiente producción teatral colombiana,

comparada con la producción casi en masa que se da en Europa o Norte América, en Sudamérica podríamos considerar a Buenos Aires, es que en nuestro país el actor no está entrenado para vivir día a día, las 24 horas del día como un actor, económicamente le resulta casi imposible vivir de esta manera y al salir de ensayo debe concentrarse en ser bar tender, mesero, oficinista y en el más optimista de los casos, profesor, por lo que no hay una impetuosa obsesión, no en todos pero sí en la gran mayoría, de entrenarse día tras día en el marco de una técnica adecuada, por lo cual en los ensayos era casi obligatorio empezar con este ejercicio antes de pasar a escena. A partir de este periodo del proceso, el acompañamiento tan directo hacía el actor se fue reduciendo, el personaje se continuó construyendo bajo autonomía del intérprete, ya se acercaba la fecha del estreno y desde la dirección nos concentramos en otro tipo de factores que condicionarían el éxito del montaje, por ejemplo las decisiones estéticas, componente de nuestro montaje que desarrollaremos más adelante.

2.2. EL PROCESO CREATIVO Y LA DRAMATURGIA DE LA DIRECCIÓN

« Los directores, como los dramaturgos, también escriben, la diferencia es que aquéllos no lo hacen en papel sino en la escena, es decir, llevan a cabo una escritura escénica ».⁶

Es necesario entender la dramaturgia de la dirección como un proceso creativo de composición y escenificación de determinada obra artística, en el que el director tiene como finalidad potenciar y convertir un texto preexistente de autor (en este caso una versión libre del texto original) en un espectáculo teatral que habrá sido guiado desde la perspectiva poética del mismo.

Nosotros desde el punto de vista de la dirección, reescribimos a partir de un texto de autor, este proceso dio como resultado la creación de la versión libre llamada *Habitación 188*, la cual fue creada con la intención de potenciar y alinear la obra base (*La colección* de Harold Pinter) con una realidad cercana a nuestro contexto, modificando de igual manera la puesta en escena, adaptándola a nuestros fines estéticos y sensoriales.

A continuación explicaremos las diferentes etapas del proceso creativo, desde los primeros acercamientos a la obra, la versión libre, los personajes y las decisiones estéticas, teniendo en cuenta los diferentes caminos que se iban revelando ante nuestra mirada con respecto a la dirección teatral y el campo de la dramaturgia de la dirección. Así mismo, los puntos que se desarrollan a partir de este momento describirán algunos de los ejercicios que nos fueron útiles para la construcción de la mise-en-scène.

2.2.1. ACERCAMIENTO A LA OBRA

La primera decisión, entorno a la dirección, que se tomó en el proceso fue que cada intérprete leyera la obra por separado, esto para evitar que la voz, la entonación, o las opiniones de algún actor, afectaran las impresiones de los demás respecto a lo imaginado con aquella primera lectura. Stanislavsky destaca la importancia de estas primeras impresiones para la labor de creación actoral.

⁶ frase tomada de esta pagina https://intcordoba.files.wordpress.com/2016/02/presentacion3b3n-del-libro-_dramaturgia-de-la-direccion3b3n-de-escena_.pdf

El reconocimiento es el periodo preparatorio; comienza con el primer contacto con el papel, con la primera lectura. [...] es importantísimo, pues las primeras impresiones poseen una frescura virginal y constituyen los mejores estímulos del entusiasmo y el arrobamiento artístico, que son trascendentales en el proceso creador.

No se trata de impresiones previstas ni premeditadas; no pasan por el filtro de la crítica. Penetran libremente en las honduras del alma del artista, en su profunda naturaleza orgánica, y con frecuencia dejan huellas imborrables; forman la parte básica, el germen de la futura imagen del personaje. (Stanislavski, 1977, p.51)

El maestro ruso insiste en la importancia de evitar todo aquello que impida el desarrollo de esas impresiones o las causas capaces de alterarlas.

El prejuicio suele nacer de una opinión ajena que se nos impone; en un principio, mientras la primera relación con la obra no se haya aun definido en forma de sensaciones o ideas creadoras concretas, es peligroso dejarse influir por esa opinión, sobre todo si no es correcta. (Stanislavski, 1977, p.54)

Al primer encuentro todos llegamos con una gran cantidad de impresiones e ideas que a la postre, nos servirían para unificar la visión que los actores tenían de la obra respecto a la visión que de antemano se tenía desde el rol de la dirección. Se propuso que cada actor dijese qué personaje se imaginaba interpretando, o cuál había llamado su atención; aunque desde la dirección ya se había decidido el reparto, coincidentalmente cada actor se imaginó interpretando el personaje para el que había sido escogido. Así se realizó la primera lectura en grupo, sin prestar atención a ningún aspecto referente a la interpretación, esta primera lectura se basó simplemente en descubrir la obra juntos y afianzar el colectivo. Cabe aclarar, que la obra leída fue *la colección* del autor británico Harold Pinter, la adaptación que hicimos para crear nuestra versión libre, la hicimos después durante el proceso, punto en el cual profundizaremos más adelante.

La siguiente decisión importante impartida desde la perspectiva de la dirección, fue realizar la lectura de algunas de las obras más importantes de Pinter, era necesario empaparnos de su dramaturgia, acercarnos a su poética; iniciamos la lectura de *El montaplatos* (1957), *El cuidador* (1959), *Los enanos* (1960), *El amante* (1962), y *Traición* (1978), inmediatamente notamos que en su dramaturgia existe un elemento de ambigüedad, el cual existe por su puesto en *la colección*, y que hace preguntarse al lector o al espectador, según sea el caso, si algunos hechos que narran los personajes realmente sucedieron o no dentro del universo de la obra;

Maria Jimenez Fortea da explicación a esta característica en su tesis doctoral acerca de la dramaturgia de Pinter:

El deseo de verificación de los hechos es algo intrínseco en los humanos y nuestro autor entiende que el público sienta curiosidad por saber si lo que cuentan en el escenario sus personajes es verdad, al igual que hay caracteres que desean verificar lo que los otros les cuentan [...]Esto se debe a la actitud escéptica que Pinter adopta hacia el lenguaje [...]el drama de sus personajes radica en traspasar las barreras que las palabras les imponen, y nosotros -como Pinter- descubrimos que las palabras provocan “placer” y “angustia” al mismo tiempo [...]En primer lugar, experimentaremos el placer que provocan las palabras cuando en una obra descubramos alguno de los misterios que mueven a los personajes; y en segundo, sentiremos agonía cuando veamos que sus diálogos o acciones desmienten algo que habíamos creído descubrir. Porque aunque parezca que el lenguaje de sus obras es incongruente o ambiguo, es justo esa ambigüedad el móvil de todo lo que ocurre. (Jimenez Fortea, 2004, p.174)

Al empezar el primer proceso de ensayos se tomó, quizás la decisión más importante de esta primera etapa, no trabajaríamos con el texto original de Pinter; deseábamos que la historia fuese lo más cercana posible a nuestra realidad, por lo cual decidimos empezar un proceso de adaptación para crear una versión libre de *la colección*, dicha versión nos permitió acercarnos fielmente a la historia que pretendíamos contar, a continuación explicaremos el proceso que llevó al texto final.

2.2.2. LA VERSION LIBRE

En un principio, la obra desde la dirección, más que una imagen concreta sobre la puesta en escena y todo lo relacionado con los recursos técnicos, fue una sensación, fue una idea generada que quería ser transmitida, eran temas, era energía en movimiento que quería liberarse. La obra nace a partir de una necesidad individual que se convierte en colectiva.

Lo actores son convocados inicialmente para hacer parte del proceso de montaje de *la colección*, una obra británica que ocurre en Inglaterra a finales de los años cincuenta dentro de una cultura de clase media tradicional en deterioro, la cual es un lienzo, pintado por sucesos inesperados y ambigüedades que cuentan una historia movida por los diferentes demonios existentes en las relaciones de pareja. Cabe citar las palabras de Moisés Elías Fuentes para entender un poco los espacios en los que se mueven las obras de este autor:

Las mejores piezas de Pinter se circunscribieron a diálogos signados por la ambigüedad, justo porque como en la vida real, en el teatro los personajes se camuflan mediante un lenguaje que

deviene una cortina de humo para que no atisbemos las interioridades desgarradas por el hábito de fundamentar la existencia en la pretensión de ser otro, de ostentar una vida y un carácter que no se corresponden con lo que somos, con lo que de verdad deseábamos ser, eso que acallamos con tal de seguir festejando en la mascarada.⁷

La primera tarea que se tuvo desde la dirección fue convencerlos de participar en el proyecto, exponiendo las razones por las que esa obra en específico fue escogida y cuál era su importancia, encontrando temas en común y hallando en cada uno, las razones por las cuales hacer parte del proyecto. La obra se quería montar, se deseaba realizar con actores que quisieran encarnar esos personajes, que lo hicieran por gusto, por identificación, no por cumplir una responsabilidad académica, sino porque la obra había hecho *click* en cada uno de los intérpretes por diferentes motivos, fueran los que fueran. Afortunadamente, todos los actores tenían una historia personal que contar desde el conflicto de la obra, lo que hizo que todos aceptaran hacer parte del proyecto.

Antes de continuar con el proceso de montaje de la obra, nos dimos cuenta en las diferentes lecturas que realizamos antes y durante el proceso de creación, que aunque cada personaje era la réplica de una persona que conocíamos en la vida real, era un reflejo de nuestro cotidiano, era la historia de un lugar en específico, era una momento vivido y conocido por nosotros, aun había algo que nos distanciaba, y es que la obra estaba contada por el autor inglés y estaba situada en un lugar lejano al que nos encontrábamos, si bien es una obra con una temática que trasciende los años, y hace parte del pensamiento universal, se desarrolla en un contexto cultural diferente al de nosotros. Así que decidimos apropiarnos de ella aún más, realizando una “versión libre” o también llamada “adaptación libre” en la cual situamos la obra a nuestro contexto actual, conservando la esencia, el humor y la sutileza de Pinter, cambiando algunos elementos de la cultura inglesa por unos de nuestro país, agregándole pequeños detalles y palabras que abrieran inmediatamente sentidos, partiendo de nuestra realidad, es así como surge la idea de crear la obra *Habitación 188*.

Para explicar en qué consiste el término de “adaptación libre”, nos vamos a remitir al concepto de adaptación dado por Ortrun Zuber Skerritt, profesora de la Facultad de Educación y Estudios Profesionales de la Universidad de Griffith en Brisbane la cual dice lo siguiente:

⁷http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/23_24_dic_ene_2016/casa_del_tiempo_eV_num_23_24_18_21.pdf

It denotes the rewriting of texts [...] in order to make them acceptable for a new audience. In the process virtually every feature of the original may be changed, or else very little may be changed. Changes will usually fall under three categories: a change of the language in which the original is written, with its concomitant socio-cultural context, a change of the ideology of the original (i.e., its 'world view' in the widest, not just the political sense of the world) and a change of the poetics of the original (i.e., the presuppositions as to what it is, or is not, literature) that can be seen to have guided the author of the original, whether he/she follows them or rebels against them.⁸(Zuber, 1984, p.192)

A esta definición le añadimos que la “adaptación o versión libre” nos permitió tomar diferentes elementos de la obra, con la posibilidad abierta de no ser fiel a la obra original.

Habitación 188 es una obra que atravesó diferentes pasajes para llegar al texto finalmente creado, porque aunque buscamos escribir con libertad, siempre nos encontramos sometidos a un texto base que conducía nuestro camino dramático, para explicar mejor lo que queremos decir, cabe citar a José Sanchis Sinisterra:

[...] La libertad se ve sometida a un grave problema de limitación, puesto que se trata, en un principio, de partir de un texto ya existente, de una estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además está habitada por la voz de una subjetividad diferente a la nuestra.

La primera fuente del producto dramático, el fragmento de realidad que queremos explorar, la sensación a la que queremos dar forma, resulta que no son nuestros, son de otro, son del autor de texto fuente. Por lo tanto, nuestra escritura se verá extrañada, no solo por una subjetividad ajena, sino, además, por unas maneras, unas formas, unas opciones estéticas que ya son predeterminadas por el texto originario.(Sanchis Sinisterra, 2012, p.25)

La colección condujo nuestro camino y en un principio nos movimos dentro de la estructura planteada por Pinter, empezamos tomando los personajes originales y la sensación que transmitía cada uno de ellos al colectivo, especialmente al actor que lo iba a interpretar; hicimos una relación del personaje ficticio con personas de la vida real y desde ahí empezamos a construir la naturaleza de cada uno, los bautizamos con nombres que dan una sutil pista del referente y que no se aleje tanto del nombre original (eso que llamamos secretos de la obra y que no serán revelados aquí) es así como Harry, James, Stella y Bill, pasan a ser Henry, Tomas, Sara y Juan, personajes nacidos en Colombia, diseñadores de moda nacidos en Cali, pero residentes en la ciudad de Bogotá, cada uno con las edades reales de los actores, lo que nos permitió también acercarnos más a ellos y construirlos desde nuestra naturalidad.

⁸ Zuber-Skerritt, O. (ed.), Page to Stage. Theatre as Translation. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi 1984.p.192.

Desde la reescritura de los personajes, empezamos a darle vida a la obra, cada lugar y elemento fue traducido o adaptado a nuestro contexto, partiendo siempre de las inclinaciones de los personajes. Ya teniendo el texto base creado, continuamos haciendo algunas modificaciones de la obra a partir de las improvisaciones que se realizaban durante los días de ensayo, de esta manera incluimos diferentes expresiones que surgían desde el juego propuesto por cada personaje en las escenas, es así como fuimos fijando el texto final de la obra, tratando de construir una realidad como lo dice Sanchis Sinisterra:

[...] De manera que un texto dramático, para su autor empieza a tener realidad cuando sentimos que los personajes hablan con voz propia, que los personajes dicen cosas que no comprendemos, que nos sorprenden. Hemos abierto una especie de caja de Pandora, que todos llevamos dentro, y aparece ahí una extraña colectividad, unos otros que están por ahí, en eso que se llama nuestro interior, y que se constituyen en los personajes de la obra dramática. [...] en realidad, en el fondo, no es un proceso tan distinto del que se da en la creación llamada libre, en la creación llamada original, pues también en la creación original, libre, individual de un texto, hay ese dialogo, esa tensión entre lo mismo y lo otro, entre lo propio y lo ajeno, entre lo individual y lo colectivo (Sanchis Sinisterra, 2012, p.26)

Es así como nace *Habitación 188*, una obra que ocurre en Colombia en el año 2016, dentro de una clase social media-alta, la cual es el reflejo del mundo de las apariencias constantes, la hipocresía y manipulación que nos rodea. Una obra donde Juan, Henry, Tom y Sara se ven envueltos en una situación caótica al darse cuenta de que sus respectivas parejas al parecer les han sido infiel y desde ese momento comienzan a entretenerse una serie de relaciones entre los cuatro, siempre teniendo como propósito llegar al descubrimiento de la verdad y volver a la aparente tranquilidad de su vida cotidiana.

2.2.3. LA ATMÓSFERA Y LA ESTÉTICA DE LA OBRA.

Siendo la figura del director moderno relativamente nueva en la historia teatral (como lo mencionamos anteriormente en el primer capítulo) esta obra rompe con algunos de los conceptos teatrales establecidos en siglos pasados. Cabe citar a Cipriano Arguello Pitt en su libro *Dramaturgia de la dirección de escena* en el que dice que *A mediados del siglo XIX el teatro está ligado a la ilusión, meiningen señala permanentemente la necesidad de ocultar la artificialidad de la escenografía: “el actor no debe apoyarse en la columna, ni sacar una rosa de un rosal pintado”*.

Siguiendo esta misma premisa, nuestra obra está construida en su totalidad con objetos cotidianos situados en la escena, desde el florero de la mesa de centro de la casa de Sara, el cigarrillo fumado por Juan hasta el reloj dañado situado en la mesa de Henry que se encuentra en la fotografía que verán a continuación, plasmando la realidad tal como la percibimos, no imitándola sino llevándola a la escena tal como es, acortando en lo posible la distancia entre lo escenificado y lo real.



“Mesa de centro Juan y Henry”-Fotografía: Camilo Heraso.

Para aclarar lo dicho anteriormente y dar pie al siguiente punto a tratar, cabe comentar la labor de André antoine⁹ desde las palabras de Pitt:

André Antoine (1858-1943), en Francia, comienza a desarrollar un sistema de producción teatral donde el objeto real suplanta el objeto construido para la escena. Antoine, al situar objetos de la vida cotidiana como objetos escenográficos, acerca el problema de la representación en el teatro. La referencia es inmediata pero también rompe con el canon de la belleza (la idea de que el teatro debe mostrar las cosas más bellas de lo que son)...la preocupación de Antoine es tal que se encarga de construir cielos rasos para ocultar a la platea, la maquinaria escénica. Sin embargo se topa con un problema obvio: ¿Cómo iluminar? ¿Cómo hacer para no generar sombras excesivas que llamen la atención sobre la artificialidad de la construcción? (Arguello Pitt, 2015, p.20)

Al realizar una versión libre, desde la dirección se pretende no solo realizar un trabajo dramático sobre el texto, sino como lo mencionamos anteriormente, también sobre la puesta en escena, la creación de nuevas acotaciones y la nueva percepción del espacio, al igual que

⁹ Fue director de escena, autodidacta, fundador y animador del Théâtre Libre en París. Innovó el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de Taine de Zola. Se le considera como el primer director de escena moderno.

Antoine nosotros también nos encontramos frente al dilema de la iluminación en el teatro, la cual siempre le da a las obras cierta sensación de irrealidad, en esta búsqueda de una atmosfera cotidiana, logramos en una de las funciones realizada en la *Casa de la lectura*, eliminar por completo la iluminación típica teatral y darle luz a la escena a través de elementos situados en las casas de los personajes, dándole a la obra un carácter realista, tal como lo vemos en la imagen a continuación:



“Casa de la lectura” Fotografía: Carlos Cruz.

En *Habitación 188*, uno de los objetivos del montaje, fue llevar a cabo la construcción de una puesta en escena íntima en la que el público a pesar de no intervenir directamente con los sucesos de la historia, sintiera que se encuentra dentro de un ambiente cotidiano y personal, la creación de la atmósfera se empieza a plantear desde la ubicación del público, no lejos de la escena, sino sobre ella, en el escenario, sintiendo casi la respiración de los personajes, estando tan cerca de la acción como se pudiera, percibiendo la ejecución de acciones cotidianas; como levantar una copa, quitarse el abrigo, partir un pedazo de queso, entre otras. Y las sensaciones reales transmitidas por los espacios, desde lo visual hasta lo olfativo, por lo que las dos casas

estaban ambientadas con estéticas diferentes y olores diferentes, planteados según la lógica de cada pareja, por ejemplo: la casa de Sara y Tom con olor a pino y la de Juan y Henry con olor a lavanda y cigarrillo. Al igual, la manera de relacionarse con el espacio y en el espacio entre ellos, rompe con el estilo clásico en el que los textos van dirigidos a un público, cabe citar nuevamente a Antoine en Pitt para aclarar lo dicho anteriormente:

Antoine es el que define el concepto de cuarta pared, él nombra el concepto de una práctica que ya se realizaba y que era habitual en el teatro de la época; dicho concepto suponía que las acciones nunca debían estar dirigida explícitamente al público, sino que este asiste a un acontecimiento único y privado. La noción del pensamiento de la cuarta pared es la clave de la comprensión del pensamiento de los directores del siglo XIX Y XX, preocupados por lo verosímil y más aún por una idea de verdad. (Arguello Pitt, 2015, p.21)

En conclusión en *Habitación 188* el proceso dramatúrgico de la dirección, siempre apuntó a la creación de una puesta en escena que resultara creíble para el público, como dijo Stanislavski “sueño con hacer un espectáculo donde los actores no sepan en cuál de las cuatro paredes se encuentra el público”.

3.REPERTORIO DE HABITACIÓN 188

En la escuela de arte dramático de la universidad del Valle, para la finalización del semestre académico (nosotros diríamos finalización de un semestre artístico) y para el cierre de la asignatura taller de creación, se presenta una muestra artística de la obra propuesta y desarrollada durante el marco de la misma, la cual coloca en evidencia los procesos llevados a cabo por el grupo de estudiantes que integran el proyecto; al finalizar se realiza una evaluación general de la obra y una evaluación específica del desempeño de cada estudiante en relación a la obra y a su labor dentro de la misma (actor, director, productor) por lo general se dan una serie de críticas constructivas para que la obra pueda continuar en el proceso de mejoramiento en la asignatura repertorio y proyección y posteriormente haga parte de la temporada de teatro Univalle, si cumple con los requisitos de interpretación y dirección para la creación de un montaje.

En nuestro semestre, fueron 4 las obras que hicieron parte del proceso de repertorio y proyección, por lo que se debió plantear un cronograma para la función de cada una dentro de la temporada, *Habitación 188* fue la obra seleccionada, a criterio de los maestros, para ser la primera obra proveniente de la asignatura mencionada anteriormente, en presentarse dentro del marco de la temporada de teatro.

Aunque empezamos a trabajar antes de ingresar de las vacaciones, siendo el dos de marzo la fecha de estreno y estando a tres semanas y media de función, sabíamos que debíamos reunirnos el mayor número de veces a ensayar, ya que a diferencia de las otras obras por ser la primera tendríamos menos tiempo de preparación, lo cual fue sumamente positivo durante el proceso, ya que nos permitió asumarnos como directores y enfrentarnos a situaciones que solo surgen en momentos de crisis durante los ensayos, a descubrir algo que nosotros llamaríamos el goce que ocasiona la creación bajo tensión, nos nace citar a Arrojo, para expresar nuestro sentir:

Creo que me asumí más director que actor cuando descubrí que la mayor motivación para hacer teatro me la otorga la densidad del proceso de creación durante los ensayos, mucho más que la que me otorga la instancia de la representación. En los ensayos es donde encuentro el goce de la creación, ese goce que Barthes define como “el goce que nos desacomoda, nos pone en crisis de nuestros valores y nuestros gustos. (Arrojo, 2014, p.58)

La forma de ensayar se redefine en esta etapa y aunque existen procedimientos ya aprobados desde la teoría y el método, el repertorio es la oportunidad también para fijar y

construir una dinámica profesional en la que se ha venido trabajando durante el proceso de construcción de la obra y en la que nosotros como jóvenes directores, en conjunto con los actores, nos encontramos de acuerdo para prepararnos al momento previo de exponer nuestra obra al público.

Durante todo el proceso siempre nos estuvimos enfrentando a diferentes cuestiones o inconvenientes que nos retan como directores a buscar diferentes alternativas para que el proceso fluya hasta el momento de la función. El primer dilema que se nos presentó fue la necesidad de encuentros para ensayar, frente a los diferentes tiempos de los actores y la dificultad para que coincidieran sus horarios ¿cómo decirle a un actor que es estudiante universitario que no vaya a trabajar? si entendemos como jóvenes que los trabajos alternos durante esta etapa, muchas veces más que placenteros son necesarios para subsistir, como directores debimos crear una alternativa coherente para todos.

En toda la obra a excepción del final, siempre hay dos personajes en la escena, por lo que el método de trabajo planteado, fue hacer un cronograma de ensayo en la que se trabajaría por grupos de personajes organizados de la siguiente manera:



- Sara y Juan.
- Sara y Tom.
- Juan y Henry.
- Sara y Henry.
- Juan y Tom.
- Juan, Tom y Henry

“Sara y Henry”-Fotografía: Camilo Heraso

Aunque siempre se pretende que exista un trabajo equilibrado, unas cargas y responsabilidades distribuidas equitativamente, podemos decir hablando desde la experiencia de este proceso, que quien asume el rol de dirigir tendrá si o si mayor responsabilidad que todos y por ende tendrá que hacer tal vez esfuerzos más grandes para conseguir el objetivo de construcción final de la obra, por ejemplo en este caso, todos los actores no estaban siempre en todos los ensayos, pero en esta etapa de repertorio la presencia de la dirección nos parecía sumamente necesaria, y para quien este trabajo lo apasione seguramente de alguna manera esto no significara sacrificio, sino gusto.

Nuestros ensayos durante la etapa de repertorio estuvieron guiados por dos componentes que hacen parte de los conceptos teatrales que trabajamos durante la carrera, y que sentimos que estuvieron ligados siempre a la manera en como quisimos desarrollar la obra, los cuales fueron presencia escénica e improvisación.

Con la intención de generar un espacio íntimo en la escena, al hablar de presencia escénica hacemos referencia a la capacidad de los actores para actuar en tiempo presente y habitar el espacio y la situación que plantea la obra, considerando que la presencia del actor no se resuelve solamente con un entrenamiento técnico (vocal y físico) sino como lo dice Arrojo, *desde el sentido de lo teatral en el manejo del tiempo y el espacio, cuando se superan ansiedades y el valor del ritmo... cuando el actor no solo sabe qué hacer y por qué, sino cuando y donde*. Siempre construimos durante cada ensayo las casas en las que habitaban los personajes, construíamos la ficción de la escena a partir de preguntas que no tenían relación con el tiempo futuro, porque eso ya se había trabajado anteriormente durante el proceso de creación, sino de que lo antecedía en el presente inmediato:

- ¿físicamente de donde viene el personaje?
- ¿por qué esta en ese lugar?

A continuación se daba tiempo para que los actores caminaran por el espacio y recordaran durante cada ensayo en qué lugar estaban ubicados sus objetos y la relación con cada uno de ellos, con la intención de que el espacio se hiciera cotidiano para ellos y se rompiera la barrera de lo ajeno, apropiándose cada vez más de esa realidad ficcional, incentivando en los actores la voluntad de ser en la escena y teniendo presente que si bien en la realidad, es cierto que la

construcción de una energía grupal es necesaria para formar ambientes de trabajo propicios para la creación, creímos también que dentro de la convención escénica de *Habitación 188*, lo principal fue que esa energía estuviera basada en la fe y el respeto hacia la ficción de la obra (teniendo la capacidad de entrar y salir de ella, sin olvidar las reglas del juego, la estructura de la obra y la línea de pensamiento de cada personaje) entrando en el espacio ritual durante la representación, y que todos entraran en la misma dinámica, pues nos dimos cuenta que cuando alguno dejaba de creer en esa verdad ficcional, los otros actores también, para explicar más claramente a lo que hacemos referencia, citaremos nuevamente a Arrojo:

[...] para un director es ideal tener la posibilidad de contar con actores con voluntad de ser, de acontecer en la verdad ficcional de la escena, esa voluntad de presentación o representación. Su compromiso con el juego anima a todos los otros integrantes de una producción teatral desde una sinergia positiva.

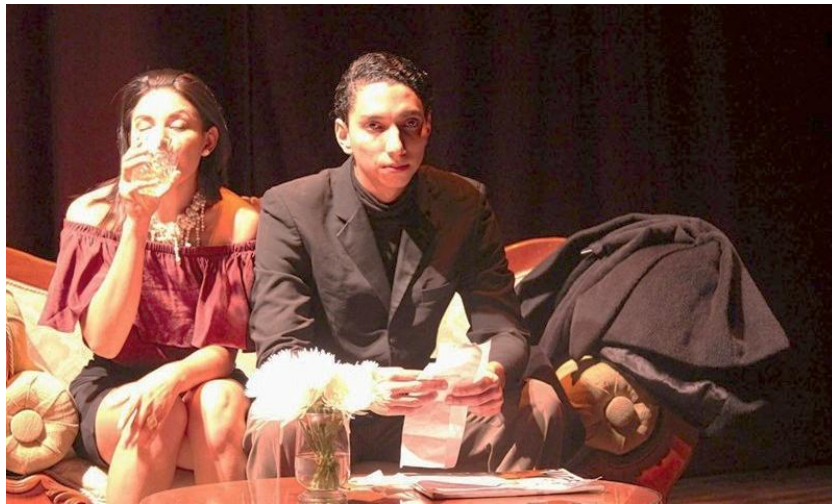
Acordamos entonces, que esa capacidad de apelación de la mirada, esa voluntad de estar y ser del actor, es lo que determina la llamada presencia escénica. (Arrojo, 2014, p.68)

Durante los ensayos planteamos el ejercicio de la escena sin fin, donde los actores improvisaban la continuación de la escena, así esta no apareciera en la obra escrita, con la intención de llevar a cabo procesos exploratorios en la puesta en escena y los personajes, como lo dice Víctor Arrojo, entendiendo este ejercicio *en función exploratoria cognitiva, no solo permite comprender la escena, la situación y el sujeto, sino la búsqueda del ritmo, los espacios y la materialidad en relación con cuerpos, concretizando la dramaturgia orgánica de la escena.*

Como mencionamos anteriormente, dirigimos la obra y actuamos en la misma, por lo que después de haber dibujado el espacio de ensayo, confiamos en la autonomía creativa de cada actor durante el desarrollo de las escenas, entendiendo esta como la capacidad de cada uno de moverse en el espacio y construir la escena con la menor dependencia de la dirección, podemos definirla de la siguiente manera:

La autonomía en la creación está relacionada con la capacidad de integrar saberes y experiencias previas y el manejo técnico con la sensibilidad. La autonomía exige el desarrollo de la habilidad para cambiar en simultáneo instancias del proceso que en general se manejan por separadas: la organicidad y la técnica, el distanciamiento e identificación, entrega y observación. La autonomía del actor requiere operar desde la tercera posición, ni tan racional, ni tan sensible, como lo planteaba Diderot. (Arrojo, 2014, p.69)

Finalmente después de haber fijado los últimos detalles de la obra, se tomó una decisión desde la dirección y fue permitir que el día función, los actores pudieran modificar la escena, manteniendo los sentidos y la estructura general de la obra y entendiendo la improvisación no solo como la capacidad de resolver cualquier inconveniente inesperado, sino que pudieran llevar la escena más allá del texto, permitiendo que este fuera modificado si así lo requería, entendiendo esta extensión improvisadora como una forma inmediata de abrir los sentidos de la escena en tiempo presente como lo habíamos hecho durante los ensayos, siendo conscientes del riesgo que se corría pero confiando en el instinto artístico de cada interprete. los actores no se esperaban que también se hiciera el día de la función, sin embargo este experimento tuvo resultados positivos en los actores ya que permitió como se dijo al finalizar la función, que todos estuviéramos más libres en la escena y nos permitiéramos vivir la obra.



“Sara y Tom-Función sala de teatro Univalle”- Fotografía: Camilo Heraso.



“Henry y Juan-Función sala de teatro Univalle”- Fotografía: Camilo Heraso.



“Juan y Tom-Función sala de teatro Univalle”- Fotografía: Camilo Heraso.



“Traveso”- Fotografía: Camilo Heraso.



“llamadas”-Fotografía: Camilo Heraso

CONCLUSIONES

El proceso de nuestra actividad investigativa para el desarrollo de la presente monografía, nos ha conducido a ciertas conclusiones acerca de la dirección escénica y de sus procesos, así como de la labor de los artistas en la sociedad de nuestro siglo. La primera conclusión que inferimos es que el director nunca debe resistirse a aprender cada día más, cuanto más extensa sea la cultura general de un director, mejor equipado estará para el desarrollo de su profesión; un director eficaz debe aprender a volcar en el teatro todo lo que sabe. Es por eso que los aspirantes a actores cuando están en el inicio de su formación, suelen sorprenderse gratamente de los conocimientos de la persona encargada de educarlos en el arte, porque aquella persona, en la mayoría de los casos, suele ser un director o una directora con un bagaje, unos conocimientos y una cultura general admirables. El director tiende a ser también un educador, aunque claro está que el teatro profesional no es la escuela, sin embargo el trabajo teatral sí es un aprendizaje, tanto individual como colectivo.

La segunda conclusión que, a nuestro entender, se deriva de esta investigación es que en nuestro arte, la profesión de director es como tal tan joven, que es susceptible a una cantidad de transformaciones, quizá necesarias, que van de la mano con las mismas evoluciones que va teniendo el teatro con el correr de los años. Por ejemplo, la figura del director tiránico, que varios años antes ejercía el control en la realización de puestas en escena, es en la actualidad una figura pasada de moda; *Harold Clurman* manifestó que <el director que cree tener siempre razón no hace más que ser indulgente con su propio ego. Y mucho tiempo de ensayo se desperdicia gracias a esa indulgencia>. Esto no significa que el director debe resignar su mando, pues aunque es uno más dentro del esfuerzo colectivo en una producción, siempre debe estar al frente para liderar a su tropa. La dirección escénica es una búsqueda individual, que en sinergia con los demás componentes de un montaje, se transforma en colectiva y en la medida en que todos apunten a hacer esos descubrimientos y entren en la misma búsqueda y en la misma dinámica de trabajo, se podrá conseguir el objetivo común y desarrollar el proceso de una manera propicia. Concluimos, aunque parezca obvio, que el trabajo de dirección no se puede llevar de manera individual, pues aunque los procesos requieran por momentos de autonomía creativa, son campos de experimentación donde se prueban diferentes caminos para lograr un objetivo que debe viajar a través de las impresiones del colectivo.

Por último, pensamos que así como el teatro ha servido desde la Antigua Roma como aparato de propaganda política y ha tenido diversos usos como el que adquirió en el renacimiento cumpliendo una función religiosa al servicio de la corte papal, tampoco en nuestra época los directores deben olvidar que el teatro es un vehículo que a través del recurso del entretenimiento, puede brindar un mensaje de transformación, y los directores han de saber ser conscientes del impacto de esta función didáctica y pedagógica para cuestionar la sociedad; por lo tanto los directores que desarrollen un proyecto en el marco de la asignatura taller de creación, deben mostrarse atentos del mensaje y la valía del tema del proyecto que emprenderán.

BIBLIOGRAFIA

- Arrojo, Víctor. (2014), *El director teatral ¿es o se hace?* .Argentina, Inteatro editorial.
- Brook, Peter. (1987), *Mas allá del espacio Vacío*, Barcelona, Alba Editorial.
- Ceballos, Edgar. (2013), *Principios de dirección escénica*, México D.F. Escenología.
- Clurman, Harold. (1990), *La dirección teatral*, Buenos Aires, Grupo editorial latinoamericano.
- Jiménez Fortea, María. (2004). *Harold Pinter: entre la convicción y el absurdo cotidiano* (tesis doctoral). Universidad de Valencia
- Lehmann, H. (1999), *Teatro posdramático*, Murcia, España, Colección Ad Litteram.
- Ósipovna Knébel, María. (1996), *El último Stanislavsky*, Madrid, Editorial fundamentos.
- Pitt Arguello, Cipriano. (2015), *Dramaturgia de la dirección de escena*, México D.F. paso de gato editorial.
- Rossi Vaquié, J. (2006). *Tratado de la puesta en escena*, México D.F. Escenología.
- Serrano, Raúl. (1996), *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, México D.F. Escenología.
- Sinisterra, Sanchis, J. (2012). *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*, México D.F. Paso de gato editorial.
- Stanislavski, C. (2003), *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Barcelona, Alba Editorial.

- Stanislavski, C. (1977), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal.
- Toporkov, V. (1961) *Stanislavski Dirige*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Vargas Aguado, N. & Sánchez Suárez, N. (2016). *Memorias recientes del teatro caleño* (tesis de pregrado), Universidad del Valle.