



Instituto
Nacional
del Teatro

Víctor Arrojo

el director teatral ¿es o se hace?

procedimientos para la puesta en escena

Colección Estudios Teatrales



el director teatral ¿es o se hace? procedimientos para la puesta en escena

el director teatral
¿es o se hace?
procedimientos para la
puesta en escena

Víctor Arrojo

Arrojo, Víctor Leonardo

¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena / Víctor Leonardo Arrojo ; ilustrado por Ana Inés Ferrarese. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2014.
190 p. : il. ; 22x15 cm.

ISBN 9789873811043

1. Director de Teatro. I. Ferrarese, Ana Inés, ilustr. II. Título
CDD 792.01

Fecha de catalogación: 7/11/2014

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 384/12
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

C O N S E J O E D I T O R I A L

- > Yanina Porchetto
- > Graciela Rodríguez
- > Ricardo Sassone
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

S T A F F E D I T O R I A L

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Ana Inés Ferrarese (*Ilustraciones internas y de tapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 9789873811043

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, 1ra. edición, noviembre 2014.
Primera edición: 2.000 ejemplares

A veces me canso, me saturo de teatro. Siento la profunda necesidad de dedicarme por ejemplo, a la venta de huevos, actividad relacionada a una necesidad básica, ocupación noble, directa y binaria: ¿Querés o no querés huevos? ¿Blancos o marrones? ¿Grandes o chicos? Nada de ¿Qué me querés decir cuando decís blancos o marrones? Nada, o blancos o marrones. Sin coordinar agenda. ¿Estás? Te vendo, ¿No estás? Comé otra cosa, no pasa nada.

Cuando me saturo de teatro, me proyecto, me veo con un carrito caminando mi barrio, me compran y hasta me piden que les venda, nada de hacer prensa, me encargan para la semana que viene. Termino el día cansado, me acuesto y sueño.

Sueño que estoy frente a una casa, se abre la puerta no veo a nadie, entro, es una casa y me recibe una mujer/gallina, su mirada es profunda, triste y dura. Estoy en peligro, mi carro de huevos está afuera y antes de que la puerta se cierre veo cómo un grupo de mujeres/gallinas secuestran mi carro, comienzan a recuperar sus huevos... me despierto.

Hago café, me siento a escribir y a dibujar el dispositivo escénico, tengo en la cabeza la actriz para la mujer/gallina y también al actor para el vendedor... pero no sé, tal vez lo hago yo, veremos, ya tengo un título "Huevo frito", voy a dejar reposar la idea, y continúo con la introducción del libro. Sí, a veces me saturo, pero solo a veces.

introducción

La experiencia de escribir este trabajo ha sido un aprendizaje profundo. La motivación es rescatar y conceptualizar mis experiencias de formación, de producción y de práctica docente sobre actuación y dirección teatral con el más importante de los objetivos: el compartir y debatir, con quien tenga el gusto de hacerlo.

Mi formación teórica es en gran medida autodidacta, producto del interés y necesidad por encontrar palabras para definir y compartir lo que pienso, siento y observo, en la práctica del teatro. Uno va construyendo su propia jerga que, como dice Barba, es efectiva para dar nombre a lo que hacemos o intentamos hacer. Es un placer confirmar que más allá del tiempo y el espacio los teatristas estamos navegando el mismo río y en ese navegar vamos describiendo territorios que todos reconocemos como propios, pero identificamos con palabras diferentes.

A los teatristas nos surgen las mismas dudas, algunos construyen posibles respuestas, que al registrarlas y compartirlas, nos han permitido ganar tiempo, hacernos preguntas más complejas y avanzar en nuestro trayecto común. El estudio y la reflexión teórica, nos permiten descubrir que no somos tan geniales, ni tan bestiales.

Entremos en tema. Hace muchos años leí de Peter Brook la siguiente frase: “Uno se hace director creyéndose director y después convenciendo a los demás de que eso es verdad”.¹

El humor y la ironía del maestro inglés advierte y confirma que existe aún cierta indeterminación en relación a las competencias y habilidades necesarias para ser director teatral. Están presentes, las siguientes preguntas: ¿Qué hay que saber para dirigir? ¿Cómo se forma un director? ¿Se puede enseñar a dirigir? ¿El director es o se hace?

Estas preguntas han sido mi motivación para este trabajo. Digo “este trabajo” porque no fue concebido con un formato definido. Asumo su hibridad, no es un manual, ni un ensayo sobre, ni un mero registro, es para mí un apasionante trabajo de reflexión y registro, tratando de entender y explicarme algunos fenómenos del teatro, ese desierto de arena y médanos, donde nunca sabemos dónde estamos. El teatro, ese territorio paradójico y mutante, parecido al de ayer pero siempre distinto, territorio fronterizo, un camino que implica un viaje personal en lo colectivo.

La formación de dramaturgos y actores cuenta con un campo de estudio bien definido y un corpus teóricopráctico variado y de probada eficacia en modelos de formación, tanto académica como no formal. Encontramos para la formación de actores una sistematización de experiencias y reflexiones teóricas, en general con una manifiesta “voluntad didáctica”.

Entiendo como voluntad didáctica cuando el registro y la reflexión logran la sistematización de una metodología, es decir su objeto es la transferencia para la formación. Existen y se producen en forma sostenida materiales teóricoprácticos, sobre la formación del actor con voluntad didáctica. En este sentido una referencia incuestionable es la obra del maestro Stanislavski, que llega a configurar un estilo de escritura particular llamado “novela pedagógica”.

El supuesto didáctico también está presente en el registro y reflexiones publicadas por directores como Craig, Brecht, Appia, Meyerhold, M. Chéjov, Brook, Barba, Buenaventura, Boal, Serrano, etc., por nombrar algunos de los referentes más clásicos, de mi corpus teórico.

Hay una voluntad didáctica, en la producción y reflexión teórica del teatro, desde la semiótica clásica, la teoría de la recepción, métodos de análisis textual y espectacular, historia del teatro que nos aporta a los hacedores espacios de reflexión, conceptualización y metodología.

Sobre puesta en escena hay material de registro, reflexión e investigación teórica muy valiosos; en relación a la evolución histórica y al análisis de la puesta en escena y la dirección, algunos materiales proponen metodologías de montaje tipo manual que describen las etapas genéricas de un montaje de un texto dramático que intentan prescribir el rol y las funciones del director, en algunos con una visión de excesiva simplificación y con una visión textocéntrica del hecho escénico. Este tipo de manuales de cómo dirigir, no se introducen en el desarrollo de capacidades, solo ordena las etapas y tareas de un montaje.

Para la formación de directores existe una falencia en este sentido, la “voluntad didáctica” no es tan evidente en el registro de poéticas particulares, son “bitácoras de dirección” o manifiestos estéticos y políticos sobre la teatralidad en el marco de convenciones teatrales y contexto de cada creador.

Este es el estado actual del tema, existe un vacío de propuestas sistémicas sobre la formación de directores, es decir herramientas para la adquisición y desarrollo de las capacidades y habilidades básicas que implica el rol del director contemporáneo.

Culturalmente se ha cristalizado que el rol del director implica capacidades múltiples y complejas tal vez por la dimensión de las tareas que se adosan al rol (líder, comunicador, ideólogo, productor, coordinador, creativo, eficaz, sensible, etc.). Esta sobredimensión del rol no deja de ser reflejo de ciertos contextos de producción, pero desde esta posición no tenemos margen para estimular y fomentar el oficio de la dirección.

Mi primera intención es salir de este callejón sin salida, encontrando desde la reflexión sobre la praxis una visualización del rol más limitada, no por eso menos importante. Comenzar a identificar las capacidades básicas necesarias, ubicar las otras capacidades complementarias en un plano secundario y visualizar que muchas de ellas pueden ser asumidas por otra de las figuras de un equipo de producción teatral. Como sabemos, tanto un actor como un director se construyen desde el ejercicio en el oficio, su ética y rigor de trabajo generarán la necesidad de adquirir una mayor capacidad procedimental.

La producción artística se vincula con dos capacidades centrales: la intuición y la técnica. Desde algunas concepciones didácticas sobre las artes, se las vincula en forma antagónica, generando cierta confusión para proyectar alternativas en la formación sistémica en las artes, que tiene como cualquier alternativa pedagógica debilidades y fortalezas. Podemos identificar tres instancias de formación: el aprendizaje en la relación maestro-discípulo, la alternativa autodidacta mediada por el aprendizaje colectivo desde la producción y la formación académica que implica una fragmentación de las instancias de aprendizaje dentro de una estructura institucional y programática. Tratar cada una de estas instancias en profundidad supera los objetivos de este trabajo; solo considero necesario visibilizar que ninguna de estas instancias por sí sola, completa la formación de un artista. Diría que desde mi experiencia, las tres instancias deben ser transitadas, ese fue mi modelo de formación y lo reivindicó.

Personalmente entiendo que la respuesta en relación a la pedagogía de las artes es una pregunta básica: ¿qué se puede enseñar? Es claro que los procedimientos se pueden transferir y la intuición se adquiere, ambos se desarrollan desde una sensibilidad personal y la praxis. En este punto es oportuno el aporte de Raúl Serrano (director, docente y teórico del teatro argentino): “Toda obra de teatro posee la convergencia de la continuidad y la ruptura. Y la estructura atiende, por ahora, al rescate de aquellos nexos esenciales sin los cuales el fenómeno pertenecería a otro género estético”.²

La formación técnica potencia el umbral de percepción y posibilita

lecturas más profundas. La intención es lograr mediar un trayecto de formación con un saber-hacer y un saber-ser, sin condicionar el desarrollo de poéticas particulares.

Más allá de las ponderaciones negativas o positivas en relación a la necesidad de la técnica en los procesos de creación, es evidente que la práctica de la dirección es un trabajo para el cual es necesaria una preparación.

Ahora bien, la dirección teatral es un trabajo humano, está regido por las leyes de toda actividad humana. Coincidimos con Raúl Serrano en que la práctica teatral contiene las características del trabajo humano:

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 y fundamental del aprendizaje. Como decía Marx: “El sujeto con el trabajo no solo crea un objeto para el sujeto, sino y además un sujeto para el objeto.”³

La dirección teatral es un trabajo, genera conocimiento y habilidades que se traducen en técnica, y las técnicas pueden ser transmitidas culturalmente a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje. El rol del director deviene de un hacer concreto, ha crecido en paralelo con una redefinición sobre la teatralidad, crece su complejidad e importancia como fenómeno artístico y social, al independizarse el hecho teatral de la religión, de la fiesta y de la literatura.

Es decir, tenemos como objetivo encontrar las capacidades básicas mínimas y fundantes que se requieren para desarrollar el rol de director contemporáneo y desde allí desarrollar estrategias de aprendizaje, procedimientos que tienen continuidad desde una visión antológica del rol de director durante el proceso de puesta en escena. Coincide este planteo con la visión de Eugenio Barba, en relación a la actuación, cuando habla de la existencia de leyes comunes para espectáculos “diferentes”:

Distintos actores, en lugares y épocas distintas, entre los muchos principios propios de cada tradición, en cada país, se han servido de algunos principios similares. Hallar estos “principios que retornan” es la primera tarea de la antropología teatral.

Los “principios que retornan” no constituyen la prueba de la existencia de una “ciencia del teatro” o de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que muy probablemente resultarán de utilidad para la praxis teatral.

Los buenos consejos tienen esta particularidad: pueden ser seguidos o ignorados. No son impuestos como leyes. O bien pueden ser respetados –y quizás sea éste el mejor modo de utilizarlos– justamente para poderlos infringir y superar.⁴

Entendemos como una precaución de Eugenio Barba el proponer que los “principios que retornan” sean tomados como “buenos consejos”, tal vez motivado por cierta tendencia de los estudiantes a dogmatizar las propuestas metodológicas o teóricas de sus maestros.

Tanto Serrano como Barba nos alientan a continuar en la búsqueda de aquellos elementos comunes que operan en el proceso de creación de la puesta en escena, los que de una u otra manera, operan como base de trabajo para el director. Es decir, nuestro estudio contempla tanto el desarrollo de lo particular como la continuidad de los “principios que retornan” en la tarea de la puesta en escena, procedimientos básicos que animan la teatralidad para la construcción de una puesta en escena orgánica. Entendiendo como tal aquella puesta que estimula el convivio, que se apoya y estimula la teatralidad desde el acontecimiento poetizante de los cuerpos, el espacio y el ritmo. Para esto deberá escapar, entre otros riesgos, de quedar apresada en la forma, limitada a la exposición de tesis y superar el simple juego teatral logrando una dimensión artística en su construcción de signos y sentidos, sin llegar a encriptarse al punto de dificultar su recepción.

La relación entre creación y técnica la podemos sintetizar de la siguiente manera: la técnica nos ayuda para la utilización consciente de los objetos, materiales, instrumentos y operaciones de nuestro arte. Esta objetivación nos ahorra tiempo, nos allana el camino para colocar toda la energía en nuestra poética, ese camino inédito y necesariamente creador, que por definición entrará en confrontación con los saberes y legalidades de la técnica que aportan los espacios de formación, tanto formales como no formales. Aclaremos que no solo la academia establece legalidades técnico-conceptuales, cada maestro particular las genera y con más fuerza por el componente afectivo de la relación que se establece entre discípulo-maestro.

Según Piaget, la educación no determina la forma del desarrollo cognitivo, lo único que puede hacer es acelerar o retardar los procesos, de esto se trata la mediación. Veamos cómo podemos colaborar para acelerar o facilitar el desarrollo que debe llevar a cabo el director en formación.

No hay libro ni maestro que reemplace el trabajo sobre sí mismo, instancia insoslayable e irremplazable para la formación técnica, expresiva y

ética de un actor o director. La libertad creadora a la que aspiramos no crece ni florece desde la ignorancia, sino más bien desde el conocimiento y el trabajo. La técnica debe ser aprendida como plataforma de búsqueda y no como receta.

Desde una didáctica especial nos proponemos construir estrategias que desarrollen comportamientos cognitivos para el director a partir del entrenamiento de la mirada y el ejercicio de la pregunta.

Como plantea un viejo axioma didáctico, más importante que las respuestas es saber construir las preguntas correctas. Las preguntas cada vez más precisas deben problematizar y provocar el proceso de creación. Estos comportamientos del director permitirán amplificar los valores expresivos y discursivos, es decir, animar la teatralidad.

Cuando hablamos de un “mirar para” comenzamos a identificar acciones específicas del rol de director. Entendemos que el desarrollo de esta mirada técnica es lo que hace la diferencia en la calidad de los procesos, aportando fundamentalmente mayor rigor en la construcción del signo y su efectividad frente a la recepción.

El objeto y objetivo del presente trabajo es la construcción de una propuesta metodológica con base teórico-práctica con voluntad didáctica, para la formación de directores, partiendo de la identificación de los procedimientos tendientes al desarrollo de la teatralidad y la construcción de una curva de atención del espectador. Esta propuesta la he denominado PATEA (procedimientos de animación teatral), cuyo desarrollo es la base del presente trabajo.

El PATEA no es una poética particular de la puesta en escena. Hasta el momento, luego de casi 10 años de docencia, su aplicación no ha generado una poética, al menos reconocible como tal. Es un aporte de herramientas básicas para la formación de directores de teatro, identificando algunas de las habilidades y competencias básicas que favorecen el cumplimiento del rol. Obviamente cada lector, interpretará y contextualizará esta propuesta desde su universo personal y su visión de la teatralidad.

Antes de entrar en la exposición del PATEA considero necesario compartir un marco referencial sobre la dirección teatral y su evolución histórica hasta una limitación actual del rol.

NOTAS

- 1 Brook, Peter, *Provocaciones*, Fausto, Buenos Aires, Argentina, 1995, p. 28.
- 2 Serrano, Raúl, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Escenología, México, 1996, p. 168.
- 3 Serrano, Raúl, op. cit., p. 45.
- 4 Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Firpo/Doba, Buenos Aires, Argentina, 1987, p.198.

sobre el rol del director teatral

capítulo 1



1. Origen de la concepción actual

Desde que Esquilo supervisara la representación de sus tragedias en los Festivales de Atenas en el siglo V a.C, alguien ha tenido la responsabilidad global de coordinar cada obra que ha sido llevada al escenario.

Tal como lo sintetiza el maestro y director español Guillermo Heras:

Evidentemente que su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en cómo siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección a un hecho tan complejo como es la representación escénica.⁵

André Veinstein, teatrólogo francés, investiga los antecedentes históricos del rol de director teatral y su relación con su configuración contemporánea. Se pregunta: ¿es posible descubrir en el pasado la existencia de un especialista comparable al director de hoy? En su investigación logra identificar antecedentes como el didáscalo (instructor del conjunto del teatro griego), a los *maîtres de revels* (maestros de la alegría) del teatro inglés de la Corte, más relacionado a la figura de un productor de fiestas y los grandes autores clásicos como Shakespeare y Molière.

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, lo que Veinstein denomina, inquietudes de orden artístico, análogas a las que animan y definen al director contemporáneo.

En la actualidad la teoría teatral convalida como referente histórico del director teatral contemporáneo al duque de Meiningen (George II duque de Saxe-Meiningen, 1826-1914, que llegó a ser autor y director en su principado). Su mayor legado fue la instauración del concepto de actuación en ensamble, la coordinación de los integrantes de una compañía en pos de crear una impresión única (la representación total), por encima del divismo de los protagonistas. El

duque estaba interesado en los problemas de exactitud histórica y de preservar la ilusión naturalista. En su intenso trabajo, llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica para transmitir la intención interna de la obra dramática.

Otra referencia histórica europea es André Antoine desde su Teatro Libre, quien asume la función de director, no como responsable de la producción sino como creador. La investigadora francesa Catherine Naugrette (profesora del Instituto de Estudios Teatrales-Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle) rescata a Antoine como referencia de configuración del director contemporáneo. Opina:

En Francia con Antoine, la puesta en escena se vuelve artística. No consiste más en encargarse solamente del aspecto material del espectáculo, sino también en la interpretación y el propio sentido de la obra representada. A partir del trabajo teatral realizado por Antoine a fines del siglo XIX, poner en escena ya no es solamente administrar y ordenar, sino pensar, imprimírle un pensamiento al texto: crear mediante la representación escénica una nueva obra teatral. (...) El arte del decorado, la interpretación del actor, ya no son más artes de acompañamiento al servicio del texto, sino que mantienen, por medio de la puesta en escena, un diálogo nuevo, artístico y creador entre ellos y con el texto. El teatro ya no es más solamente textual, es también escénico, y esta dimensión escénica es la protagonista del arte dramático.⁶

Como referencia en la historia de nuestro teatro, la figura de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo en la década del 30, es una bisagra. El concepto de teatro independiente expresa en su manifiesto la voluntad artística de su producción. Para Magalí Muguercia (docente e investigadora cubana) un hito para la renovación del concepto de puesta en escena en Buenos Aires es el montaje de la obra *El puente* de Carlos Gorostiza, con una impronta espacial y temporal desde el relato y la materialidad creada por el genial escenógrafo Gastón Breyer.

La condición estética de la puesta en escena es el elemento constitutivo del director contemporáneo, André Veinstein lo expone de la siguiente manera:

Lo que debe recordarse es que, en el período contemporáneo, el director concibe, prepara o dirige la ejecución de la representación con una independencia profesional, técnica y artística, suficientes para que la representación aparezca como su obra. De allí extraemos la noción de interpretación y de creación artística original como el rasgo más característico de la puesta en escena contemporánea.⁷

Una puesta, decía Gordon Craig, no es meramente un texto al que se le imponen actores, una puesta, determinada música, sino un organismo único; donde todos estos elementos son solo partes constitutivas de un todo mayor que es el espectáculo.

Desde su creación en la puesta en escena el director contemporáneo le otorga al teatro autonomía en relación a la literatura dramática.

2. El rol del director teatral

Antes de desarrollar el PATEA es necesario reflexionar sobre el rol y la función específica del director, para ello propongo revisar la opinión de algunos referentes. Brook plantea 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.⁸

Para Brook el director es quien coordina y orienta un proceso creativo. En esta dirección encontramos notables coincidencias con el director norteamericano Harold Clurman:

La dirección es una tarea, un oficio, 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.⁹

Es apabullante la cantidad de roles, saberes y capacidades que Clurman le atribuye al director. Quien haya dirigido, sabe que algo de cierto hay en esta visión de Clurman, pero se desprende de sus palabras una sobredimensión de la función del director que puede condicionar o amedrentar la decisión de iniciarse en el ejercicio de la dirección.

El actor y maestro de actores argentino Pompeyo Audivert asume otra posición:

Los lugares del actor, autor y director deben dejar de reproducir las formas de producción capitalista en el sentido de adueñamiento y especificidad de trabajo de línea, para pasar a funcionar totalmente mezclados, atravesados y ligados a una visión poetizante de los vínculos artísticos.¹⁰

En la actualidad conviven en la práctica teatral esquemas de producción de estructura piramidal y esquemas más horizontales. En el primero suele darse la presencia de un director de mayor edad y con más experiencia que sus actores, que da lugar, a veces, a la relación “actor-director/docente”, relación de tipo complementaria similar en su funcionamiento a la de “profesor / estudiante”. En el segundo esquema de dinámicas horizontales, las relaciones pasan a ser genéricamente simétricas.

Entre estos dos esquemas existen matices en la práctica, producto de la hibridación de los modelos, siendo referencia de la mismas el teatro independiente, tal como lo sintetiza el director, docente e investigador argentino Cipriano Argüello Pitt.

La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un “teatro integral” como “teatristas”. Esta concepción del teatro no es solo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramatúrgicas.¹¹

La selección de un modelo de director, a mi entender, no debería ser dogmática ni atada a ninguna moda o tradición, es por eso que los procedimientos que planteo en el PATEA deberán ser entendidos en un sentido genérico y adaptables a diferentes modelos de producción.

Parte de la motivación de mi propuesta es encontrar una delimitación de las funciones específicas, para acotar las capacidades a desarrollar y estimular la iniciación en la dirección teatral.

Al iniciar los encuentros de los Seminarios de Dirección que coordino realizo una estrategia introductoria a partir de la formulación de preguntas simples pero movilizadoras para los talleristas: ¿Qué significa ser director? ¿Cuáles son las funciones más importantes que debe cumplir un director teatral?

Se subdivide el grupo en pequeños equipos de trabajo para estimular la discusión y el debate, a partir de la consigna de que compartan visiones personales y acuerden una selección de funciones. Luego se realiza la puesta en común con las respuestas de cada equipo.

Esta simple dinámica pone en evidencia que no se reflexiona en

profundidad sobre el tema. Desde esta estrategia didáctica, confirmo que existe en algunos casos una visión del rol que refleja justamente una sobrevaloración de las funciones del director. Obviamente en la dinámica se expresa una visión muy personal y como tal subjetiva sobre las funciones específicas del director de teatro, atravesada por la experiencia puntual, por deseos, fantasías que demuestran posiciones pragmáticas y políticas muy diversas. Algunas de las respuestas obtenidas más frecuentes son:

El director es quien:

- Coordina la tarea de todos los integrantes de un elenco de 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.

Esta es una pequeña síntesis de todo lo que se dispara en el ejercicio. Como podemos ver, la función del director abarca para muchos, un espectro importante de roles y funciones. Es común que se le confiera la función de ser guía y mediador del proceso creativo del actor, relacionando al director con un rol docente. En el caso del modelo de producción grupal, se lo responsabiliza con aspectos económicos y organizativos de una producción. Desde la experiencia, podemos afirmar que muchas de estas funciones pueden ser cumplidas por otro integrante del equipo tanto un actor, el productor u otro profesional de apoyo psicólogo, etc. Es decir, no necesariamente todas estas funciones las debe llevar a cabo el director.

Se observa en estos niveles de iniciación de la formación teatral, que al delimitar el rol de director se omite la responsabilidad que le cabe al director en relación a la recepción de la puesta en escena, siendo una de las funciones, a mi entender, más específicas de la dirección teatral.

Tomo como fundante para delimitar el rol del director la visión que plantea Grotowski, quien considera al director como el primer espectador, lo que él llama “el espectador profesional”, visión concebida desde la posición espacial que adopta durante el proceso. El director es el que observa. Esta concepción es la base epistemológica del presente trabajo.

En mi práctica docente intento inducir la identificación de esta función con una segunda pregunta más específica y determinante: ¿cuáles son las tareas o funciones en el proceso de creación de una puesta en escena, que no puede hacer otra persona del elenco que no sea el director? A partir de esta dinámica, surge la recepción como espacio de trabajo del director.

Con las limitaciones de una modelización, entiendo que las funciones más específicas de un director son las siguientes:

-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.

La posibilidad de observar desde afuera el proceso, lo ubica en la mejor posición para cumplir con estas tareas. El director es quien conecta la escena con la platea. Esta vinculación se inicia durante el proceso de creación, se renueva en cada representación y solo termina al bajar la obra de cartel.

Esta delimitación de la especificidad del rol no implica un reduccionismo de las funciones del director y no descarta que pueda o deba asumir todas las funciones que se le adjudican en algunas modalidades de producción.

3. El director como espectador de profesión

El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa.

WALTER BENJAMIN

La visión grotowskiana define al director como el “espectador profesional”, como el responsable de la construcción del itinerario de la atención propia y la del espectador. Grotowski afirma:

El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: “Yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador”. En este caso puede volverse creativo, puede volverse un técnico, porque en esto hay

una técnica precisa y compleja. El director debe tener la capacidad de guiar la atención, la propia y también la de los espectadores. Hay que guiar la atención a veces concentrándola, otras dispersándola.¹²

El director debe atender a su propia curva de atención, como condición previa y fundante, para lograr construir una efectiva curva de atención en los espectadores. Hay procesos donde el director y los actores están aburridos e incómodos con lo que sucede en la escena, y a pesar de esto no revisan el trabajo y se permiten continuar, por falta de rigor. Es obvio que al espectador le sucederá lo mismo, con la lógica consecuencia de su pérdida de interés en la representación.

Al definir al director como espectador profesional surge la pregunta: ¿qué mira el director? Utilizo el verbo mirar como una síntesis de la acción perceptiva del director, condensando todas las capacidades perceptivas sobre el objeto, el sujeto, el espacio y el tiempo.

Para Peter Brook, la observación es al director como la red para el pescador, si la red está extendida en el momento justo, si los nudos están bien hechos, podemos encontrarnos con el pez dorado. A través de esta metáfora Brook intenta señalar que en los detalles está navegando la teatralidad. El pez dorado es el detalle que hace la diferencia en el trabajo, y si no estamos atentos, comprometidos con el mirar y escuchar, él se nos escapa de las manos.

El director debe, sin lugar a dudas, mirar aspectos diferentes en cada nivel del proceso. La mirada del director tiene, entre otras particularidades, la de poder pendular de lo general a lo particular y viceversa. Es decir, en un mismo momento o en momentos sucesivos el director pasa de un detalle mínimo de un signo de vestuario o de un tempo preciso, a focalizarse en un aspecto de configuración del espacio o algún aspecto escenotécnico.

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. En particular sostengo que la selección se realiza desde una mirada prospectiva del material en proceso hacia la recepción. Este concepto será desarrollado en el punto “comportamiento básico del director en los ensayos”.

Como lo expresa Grotowski, el modo en que el director mira, escucha y comparte el proceso del actor, deben ser “observaciones que empujen” el desarrollo de la teatralidad. El modo de mirar se valida tanto desde su capacidad para facilitar los procesos de creación del actor y resto del equipo, como desde su efectividad en la recepción del material por parte del espectador.

Debemos reconocer que la acción del director con los actores tiene variaciones y se configura con una marcada singularidad, por lo tanto el intento de tipificar algunos modelos siempre será una simplificación de las infinitas variables. El rol se desempeña con diversos matices entre los extremos del llamado “director marcador” hasta el “director que no hace nada”. El director marcador tiene como estrategia dominante el marcar y establecer el “deber ser” de la actuación y de la puesta. En las antípodas tenemos aquellos directores que no hacen nada, se colocan en una actitud de esperar que surja desde el actor y el material, aquello que su mirada tomará como eficaz para el proyecto de montaje. Este tipo de director sostiene no saber con precisión qué busca, pero confía en reconocerlo cuando surja. En esta limitada simplificación sumamos un tercer modelo de director que se ubica en una línea media entre los extremos planteados, es un director que “va en paralelo”, escribiendo la puesta al mismo tiempo que explora junto con el actor.

Un caso particular es el del director que además se desempeña “como actor” porque aquí el rol del director como espectador profesional se problematiza. La práctica demuestra que en ese doble rol, el rol de director se cumple, pero desde un lugar más forzado ya que es más difícil ejercitar la mirada prospectiva durante el proceso de producción. En este formato es complejo poner distancia y lograr una subjetividad responsable en relación a su doble función. Creo que este modelo de actor/director se ve favorecido en algunos materiales escénicos que son más permeables a este juego, donde la teatralidad se sostiene en gran medida desde la textualidad y en segundo plano desde la actuación. Sin lugar a dudas la experiencia profesional es un factor que facilita esta práctica, pero no asegura por sí misma la eficacia de este modelo de dirección.

Todos los casos pueden resultar efectivos según la relación y los supuestos ideológicos y técnicos que se compartan. Algo está claro, todo depende de un acuerdo explícito o no, a partir de mecanismos complejos y singulares donde juegan el placer y el goce que produce el proceso de creación en relaciones afectadas por la seducción y el poder.

Es una evidencia que cada actor es particular y veremos que algunos tienen mayor capacidad de adaptación o mayor autonomía que otros. Algunos necesitan ser animados y cuidados desde consignas flexibles, otros ser provocados en su sensibilidad o desde algún desafío técnico expresivo. Groseramente, se habla en la jerga de actores más sensibles o más racionales. Debemos ser conscientes, como lo plantea Grotowski, que las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder; el actor se somete o se enfrenta

a esta fuerza o pendula entre ambas posiciones. Por último, el encuadre y manejo de las relaciones es parte de una política de la creación de actores y directores.

La capacidad y oficio de la dirección, al menos al comienzo de la carrera, está relacionada con encontrar los modos de animación necesarios para cada proceso de producción. Posteriormente, luego de lograr algunas puestas eficaces que logran el reconocimiento de la corporación teatral, será la propia personalidad y poética del director la que por sí sola se constituya en un animador de la teatralidad. Pero a pesar de lograr esto, creo que es aconsejable no quedarse en esta situación porque no permite la investigación y la organicidad del proceso.

Los Procedimientos de animación teatral (PATEA) que planteo en este trabajo han sido elaborados en torno a la pregunta ¿qué mira el director? Considero que plantearnos esta pregunta nos permite encontrar un trayecto de exploración para la reflexión sobre el rol del director y sus funciones específicas. El PATEA está concebido como un material con intención didáctica para mediar en la formación sistémica de la dirección teatral de modalidad práctica, elaborado a partir de la identificación y selección, de procedimientos básicos de los procesos de producción con acento en la recepción, desde una inevitable perspectiva personal. Antes de desarrollar el PATEA, considero pertinente compartir algunas apreciaciones sobre teatralidad y puesta en escena.

NOTAS

5 Heras, Guillermo, “Búsquedas en Artes y Diseño”, en *Huellas*, n°1, Mendoza, Argentina, 2001, pp. 13-19.

6 Naugrette Catherine, *Estética del teatro*, Artes del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 21.

7 Veinstein, André, *La puesta en escena*, Fabril, Buenos Aires, 1962 p. 127.

8 Brook, Peter, op. cit., p. 20.

9 Clurman, Harold, *La dirección teatral*, Grupo Editor Latinoamericano, Argentina, 1990, p. 17.

10 Audivert, Pompeyo, “El piedrazo en el espejo”, en *Funámbulos*, n° 13, Buenos Aires, Argentina, diciembre 2003, 12 p.

11 Argüello Pitt, Cipriano, “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo”, en *Picadero* n° 23, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2009, pp. 3 a 5.

12 Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica* (Escenología), Grupo Editorial Gaceta, México, 1992, p. 247.

sobre la puesta
en escena

capítulo 2



Sobre la teatralidad

El término aparece como tal alrededor de 1910 gracias a un escrito de Nicolás Evreinov (1879-1953), director y dramaturgo ruso, quien define la teatralidad como un instinto humano de transfiguración. Para Evreinov es el deseo de ser otro el que provoca ese instinto, desde esta concepción, todos los seres humanos somos esencialmente teatrales. A partir de este instinto teatral nos conectamos con un planteo metafísico complejo, ya que para la actuación el dilema no es “ser o no ser” sino “ser y ser”, un juego maravilloso, fronterizo y provocador donde podemos dejar al mundo de las realidades aceptadas y *errabundear* por otro mundo, creado a voluntad, un mundo dentro del mundo.

¿Cuándo hablamos de teatralidad teatral? ¿Cuándo un comportamiento o una situación humana se convierten en teatrales? Desde un determinado marco teórico, es la mirada y la voluntad de ser visto, lo que configura la teatralidad teatral. Féral expresa: “La teatralidad no tiene manifestaciones físicas obligadas: no tiene propiedades cualitativas que permitan descubrirla con seguridad. No es un dato empírico es una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario”.¹³

El espacio teatral es creado por el actor que decide conscientemente hacer teatro y por la mirada del espectador que asume la división entre su espacio de espectación y el de la escena, se crea, en palabras de Féral, un “espacio otro”. “Si esta separación no existiera no habría posibilidad de teatro porque lo otro estaría en mi espacio inmediato, es decir en lo cotidiano”.

La teatralidad teatral se materializa cuando constituye el acontecimiento del convivio teatral que implica convenciones, que son producto de procesos culturales y como tal están en permanente movimiento de configuración. El espectador debe tener la voluntad de asumir acuerdos sobre su mirada. En la práctica teatral hegemónica el espectador asume la denegación de lo real de la escena y el tratamiento poetizante del actor y el director de la palabra, del espacio, los cuerpos y los objetos. Según Roland Barthes la teatralidad es “el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”.¹⁴

Pensar en la formación de un director implica desarrollar su capacidad de identificar y animar el potencial de teatralidad teatral del material en proceso de escenificación. Ese “espesor de signos y sensaciones” que define Barthes, se construye a partir del texto, de los cuerpos, la materialidad de los objetos, el espacio y el tiempo. La tarea del director es justamente animar ese colectivo de productores de significantes en función de captar el deseo de mirar y desde allí la atención del espectador.

El espectador puede estar presente pero no ser partícipe del convivio, por ejemplo cuando no logra construir deseo sobre el acontecimiento de la escena. Esta situación en el oficio de la actuación se expresa como soledad, decimos “estamos solos”, “hay una pared”. Como lo plantea André Helbo, semiólogo belga, las nociones de espectador y de público están condicionadas por los componentes del sistema constitutivo de la mirada que implica expectativas, hábitos, competencias, cooperación, evaluación, la adhesión y la legitimización entre otros presupuestos.

Si la mirada implica la presencia de un deseo, la recepción teatral está condicionada por la construcción de ese deseo de mirar. Pienso en la eterna búsqueda de generar nuevos espectadores. Es evidente que en modelos de producción teatral basados en la autogestión no podemos construir deseo desde la manipulación publicitaria o la configuración de un artista mediático. Contamos con la potencia de la experiencia expresiva y la necesidad de un acontecimiento convivial donde se logre una experiencia ecuménica de lo sensorial como plantea Roland Barthes, que genere el placer de ver con tal fuerza que surja en el público el deseo de compartir esa experiencia y así completar un círculo virtuoso comunicacional.

A partir de asumir al director como espectador profesional, su mirada especializada es el comportamiento básico que define el rol.

La mirada especializada es el comportamiento básico que define el rol del director como espectador profesional. Su tarea es en primer término la animación de la teatralidad, para generar acontecimientos escénicos y desde su dramaturgia de dirección apelar la mirada del espectador, es decir que la escena tiene que contener la voluntad de ser vista. Sobre este supuesto cada poética de dirección encontrará procedimientos eficaces en su visión sobre el diálogo con el espectador. Todas las estrategias propuestas en este trabajo, se basan en esta focalización de la mirada como el comportamiento básico del director teatral.

Morfología de la puesta en escena

Comencemos el punto citando a Pavis: “La puesta en escena, tal como la concebimos aquí, es un efecto una ‘puesta a la mirada’ sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción produce sentido para el espectador”.¹⁵

Encuentro empatía con estas reflexiones de Pavis, me respaldan en mi propuesta conceptual, política y didáctica sobre la dirección teatral. Todo el proceso de una puesta en escena está orientado a lograr una interacción con el espectador, desde la dirección de actores hasta la selección de los signos.

Acordamos en un estadio básico, que toda puesta en escena es el resultado de un proceso creador que se completa con la presentación ante el espectador. Una de las más simples descripciones del proceso de puesta en escena es la rescatada por Edgar Ceballos en *Principios de dirección escénica*, y pertenece al maestro inglés Peter Brook, quien con capacidad de síntesis expresa: “La puesta en escena es una operación compleja contenida en dos fases: la primera preparar, y la segunda representar”.¹⁶

Esta definición, por simple, no deja de ser fundante y esclarecedora. Observamos que la división binaria se presenta en varias de las más influyentes producciones metodológicas del teatro occidental europeo. El maestro Stanislavski propone, desde su voluntad didáctica, separar el objeto de estudio, en dos procesos: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre su papel; Eugenio Barba divide el trabajo del actor en dos grandes etapas: el trabajo preexpresivo y el trabajo expresivo o de montaje.

Desde la práctica pedagógica nos parece pertinente identificar una instancia más en el proceso de creación, tal como lo propone indirectamente el maestro ruso Meyerhold quien nos señala al respecto:

Es peligroso cuando un director considera finalizada su tarea con la primera representación. Su labor principal comienza cuando capta el estado de ánimo de la sala para la cual ha montado el espectáculo.(...) Estudiar precisamente ese problema: la reacción de la sala. La cuestión es de tal importancia que algunas veces el director debería parar el espectáculo, o ensayar después de cien representaciones para poner a punto la nueva estructura del espectáculo de acuerdo con la reacción de los espectadores.¹⁷

Es decir, de la segunda fase citada del proceso de puesta en escena de Brook “el representar”, se inicia según Meyerhold una nueva, la etapa del ajuste receptivo, desde el estreno a la última función. Durante toda esta etapa el

trabajo del director como espectador profesional es vital para sostener la organicidad del espectáculo.

Otro elemento constitutivo de la morfología de la puesta en escena es el pacto de interlocución. Desde la teoría clásica de la semiótica teatral se plantea que el acto de enunciación del discurso teatral (puesta en escena) es el cumplimiento de un pacto, donde el emisor requiere de una “apraxia motora” del receptor, comprometiéndose a otorgar a cambio, estímulos para su “praxia sensorial e ideatoria”. Sobre este axioma funciona el teatro hegemónico.

Se afirma que no siempre la puesta en escena supera la praxia ideatoria y sensorial que genera la lectura individual de un texto dramático, por ejemplo, André Veinstein presenta y documenta este debate en su libro *La puesta en escena, su condición estética*, que pone en cuestión la eficacia de la puesta en escena en relación a la literatura dramática.

Podemos desde esta perspectiva de análisis convenir que el aspecto morfológico que comparte todo proceso de puesta en escena es su ontológica relación con el convivio¹⁸ teatral. Toda puesta en escena es una concretización, un artefacto, un resultado de un proceso, que tiene como supuesto básico la representación; es en el territorio convivial donde se reafirma o revisa.

La puesta en escena no se hace, se va haciendo. Como proceso colectivo, se van estableciendo etapas, estadios donde se producen acontecimientos conviviales, entre los actores, el director, los técnicos. Estos son convivios previos al estreno, que de alguna manera van trazando y orientando el proceso. Este aspecto se me presenta como central en la tarea del director y su mirada. Estos pequeños acontecimientos conviviales del proceso son de vital importancia para la evaluación del material y la eficacia de los procedimientos. Las respuestas receptivas del equipo de producción son un indicador muy importante para la prospectiva del montaje.

La puesta en escena como sistema abierto se verá afectada en el intercambio directo con el espectador, dará cuenta y pondrá en valor el proceso de construcción poetizante ante la testificación del acontecer en presente absoluto del espectador.

Según este breve análisis, la morfología de la puesta en escena se constituye por ser el resultado de un proceso que contiene diferentes y vinculantes estadios en su construcción, por la necesidad de un pacto de interlocución para dialogar con su espectador (ese pacto puede ser genérico o específico en función de la poética de la puesta en escena) y por responder

desde su estructura al fenómeno del convivio teatral y su relación con los subacontecimientos del lenguaje poético y el espacio espectral, concatenados causal y temporalmente.

Para cerrar este punto, me arriesgo a compartir una definición personal sobre puesta en escena: es un proceso complejo, resuelto a partir de procedimientos específicos en cuatro etapas vinculantes: motivación, preparación, presentación y ajuste de recepción. Su resultado es la producción simbólica de un relato en el espacio y tiempo de la escena, con voluntad de ser visto por los espectadores, logrando sostener la relación convivial en la representación.

Como se puede observar en esta propuesta de definición, incluyo la motivación, otorgándole un valor ponderado. La vitalidad de un proceso de puesta en escena pasa por esa motivación casi erótica de crear, del querer hacer, que proviene de diferentes motivos, desde económicos, ideológicos, afectivos o estéticos. Como lo plantea Stanislavski la pregunta fundante es: ¿por qué hacemos esta obra y no otra? Si encontramos rápidamente las respuestas estaremos en un buen terreno para iniciar el proceso.

Coloco el punto final de la definición sin quedar del todo conforme con su formulación, creo que difícilmente algún día pueda estarlo; tal vez lo válido es el ejercicio en sí, reformular nuestra visión tantas veces como sea necesario en cada etapa de nuestra experiencia artística.

Sabemos que el arte es reticente a las certezas y a las leyes normativas, pero históricamente hemos teorizado y reflexionado desde la práctica, buscado explicarnos y explicar su fenomenología. Comulgo con el axioma que al teatro vale verlo, hacerlo y pensarlo.

NOTAS

13 Féral, Josette, *Acercas de la teatralidad*, Nueva Generación, Buenos Aires, 2003, pp. 93 y 95.

14 Barthes, Roland, *Ensayos críticos* (Los tres mundos), Seix Barral, Barcelona, 2002.

15 Pavis, Patrice, "Del texto a la escena: un parto difícil", en *El teatro y su recepción* (Criterios), Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1994, p. 173.

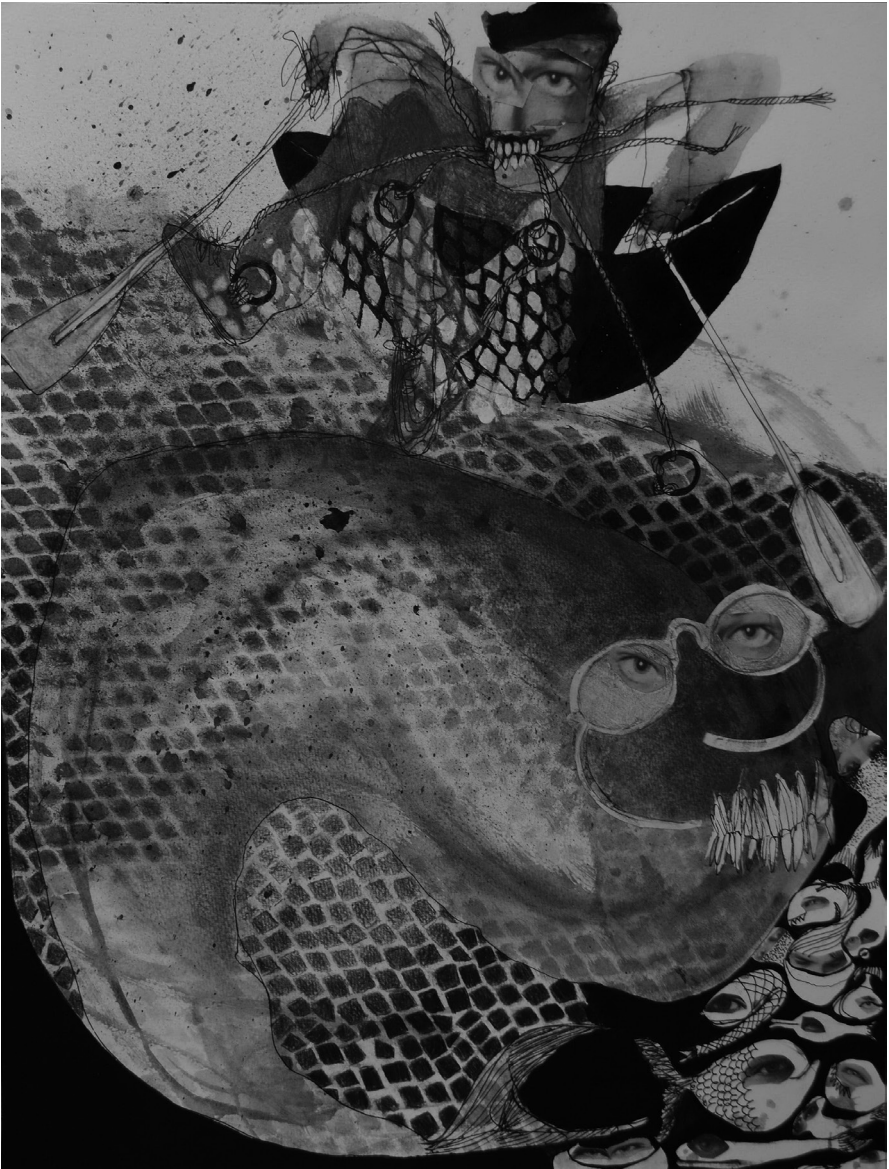
16 Citado por Edgar Ceballos, op.cit., p. 19.

17 Meyerhold, Vsevolod Emilievich, *El teatro teatral*, Arte y literatura, Cuba, 1988, p. 206 y 207.

18 El investigador argentino Jorge Dubatti define al acontecimiento teatral como conjunción de tres subacontecimientos: el convivial (intercambio humano directo en un mismo espacio y tiempo), el del lenguaje poético (otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético) y el de espectralización (la constitución del espacio del espectador que testimonia ese acontecer)

sobre los
procedimientos de
animación teatral

capítulo 3



La didáctica del PATEA (Procedimientos de Animación Teatral) tiene como objetivo dejar registrado el estado actual de una experiencia de aprendizaje personal y colectiva en el ámbito de la formación de directores de teatro, a partir del supuesto que la reflexión teórica genera cambios en la praxis, que la praxis genera y replantea la teoría constituyendo un proceso continuo de aprendizaje.

Comenzaré con algunas consideraciones respecto de la denominación de la propuesta. Un procedimiento es el conjunto de operaciones que estructuran un proceso de producción y determinan su resultado. Debemos destacar el carácter de acción concatenada, es decir, la validez del procedimiento reside en la vinculación con otra acción que deviene en un avance en el objetivo propuesto. Desde la perspectiva didáctica, la posibilidad de identificar procedimientos de un proceso de creación nos permite facilitar en alguna medida dicho proceso y su transferencia.

La pregunta general es: ¿son transferibles los procedimientos en la creación? Considero que sí, de hecho mi formación, como la de tantos, se ha construido por esa mediación. Un proceso de creación tiene, a semejanza de todo trabajo, instancias objetivas, pragmáticas que a través de la mediación pedagógica posibilita la adquisición y desarrollo de capacidades y comportamientos básicos.

La sigla PATEA remite a la acción de “patear”, en el sentido de “poner en movimiento”, y en coincidencia con el maestro Peter Brook, quien propone reemplazar el término “director” por “animador”. Asumirse como “animador de la teatralidad” es todo un cambio de paradigma para un director. Obviamente utilizaremos el término con el sentido de dar vida y no desde la acepción de divertir o entretener. Es objetivo de todo director animar la teatralidad, descubrirla y potenciarla.

Identificamos tres tipos de procedimientos:

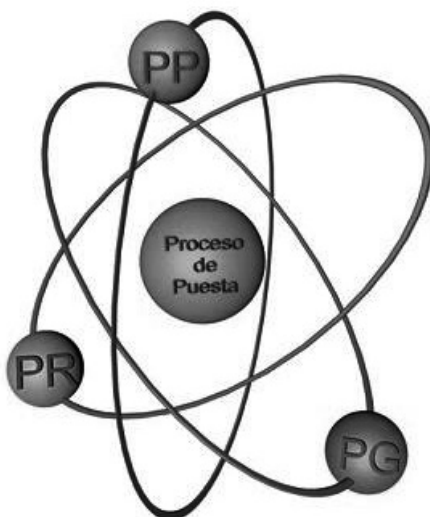
- Procedimientos generales (provenientes de la herencia cultural / teatral).
- Procedimientos particulares (la poética particular).
- Procedimientos de recepción (del espectáculo en convivio).

He configurado estos procedimientos a partir del estudio de los supuestos teóricos y prácticos que recibí como herencia y de la propia

experiencia como actor y director. He ido validando su eficacia en mi ejercicio pedagógico y creativo. Para evitar aplicaciones formalistas y dogmáticas deberán ser encuadrados en las necesidades específicas de cada contexto, material y proceso.

No existe un orden para la aplicación de los procedimientos. Digamos que la particularidad de los procesos de creación nos previene de establecer algún parámetro rígido en este sentido. Sí podemos afirmar, que los tres tipos de procedimiento están implicados en cada proceso de puesta en escena; su utilización estará determinada por la poética particular del equipo de creación.

Observemos el funcionamiento del PATEA, como un sistema activo similar al funcionamiento del átomo, con un centro (el proceso de creación de la puesta) sobre el cual circulan los procedimientos de animación teatral en órbitas de forma elipsoidal. Durante el proceso, la poética particular de creación determinará el movimiento y la relación de los procedimientos con el núcleo del proceso. Este sistema define a la puesta en escena como un proceso en permanente construcción.



Esquema gráfico del PATEA. En el núcleo se ubica el proceso de la puesta en escena y los procedimientos se mueven en órbitas a su alrededor.

A continuación desarrollaré los procedimientos que considero, hasta el momento, forman la base de esta estrategia didáctica para la formación de directores.

1. Procedimientos generales (PG)

Como hacedor y formador de actores y directores, me resulta evidente el valor incuestionable de la intuición y el talento en la resolución de una escena, pero no desestimo lo metodológico y el espacio de la formación técnica, ya que también he comprobado que ese talento tiene por sí solo una vida breve si no está acompañado y desarrollado por la formación técnica y reflexión teórica. Acuerdo con el maestro mexicano José de Tavira que el talento consiste en la caprichosa voluntad de construirlo con el trabajo. Parte de este trabajo es saber dónde estamos y de dónde venimos, somos una consecuencia de lo que hicieron los que pasaron antes y lo que decidimos hacer nosotros a partir de ellos.

Los PG son procedimientos que incluyen a todo el saber hacer de técnicas heredadas de la tradición teatral, son los “precipitados” de la práctica y reflexión teórica, de nuestro contexto histórico. La característica esencial de este tipo de procedimientos es que surgen en procesos de creación en un tiempo y espacio particular y mantienen su eficacia técnica cuando se los aplica dentro de nuevas convenciones y para el abordaje de variadas poéticas a lo largo del tiempo.

Los PG vigentes en nuestra formación y práctica teatral actual, son heredados de manera más o menos explícita del teatro europeo y norteamericano como consecuencia de un desequilibrio en lo político, económico y cultural. Las publicaciones y difusión del hacer desde los centros política y económicamente hegemónicos se proyectan a los anillos, potenciando su influencia y proyección territorial. Esto sucede tanto desde un nivel internacional como nacional. Entiendo que debemos profundizar el estudio, sistematización, registro y circulación del saber-hacer del teatro latinoamericano y caribeño para incorporarlo como referente en los procesos de formación. Proyectos políticos federales y democráticos, como los del Instituto Nacional del Teatro, académicos de algunas universidades, centros de investigación, editoriales que difunden revistas gráficas y digitales, son un gran aporte en este sentido.

He seleccionado siete procedimientos generales que son obviamente un recorte personal y que he modificado varias veces durante la investigación fundamentalmente por el aporte crítico de mis estudiantes y colegas. Su desarrollo será tanto un repaso de conceptos básicos, con una mirada personal sobre los mismos, rescatando y realizando acotadas síntesis de marcos teóricos y experiencias referenciales.

En las primeras experiencias de dirección, los PG sirven para que el director logre provocar una dinámica productiva del proceso de creación desde un territorio metodológico con algunas referencias y certezas. Cuando se va ganando experiencia no deberíamos confiarnos demasiado y dejarlos de lado. Al menos en mi experiencia, el no transitar por estas instancias básicas casi siempre fue en contra del proceso o del resultado.

A - Análisis de textos dramáticos

El desarrollo de este trabajo es la reflexión sobre una práctica de la dirección teatral desde textos dramáticos de autor. Esta ha sido mi práctica dominante, si bien he realizado experiencias de montaje desde otros modelos dramaturgicos, a las cuales recurriré como referencias propias de ser necesario.

La definición morfológica del texto teatral es dinámica, cada período de la historia del teatro ha establecido cambios en las convenciones que delimitan su morfología. Una de las definiciones de mayor consenso teórico y práctico en la actualidad es la elaborada por el investigador Patrice Pavis:

Todo texto es teatralizable a partir del momento en que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el siglo XX era considerado como la marca de lo dramático –los diálogos, “el conflicto”, y la situación dramática”, la noción de personaje– ahora ya no es más una condición sine qua non del texto destinado al escenario o utilizado en él.¹⁹

Sin lugar a dudas el objetivo de un análisis activo de un texto es teatralizarlo, ponerlo en relación con los otros discursos de la escena y juntos provocar desde los cuerpos, en un espacio y un tiempo, el acontecimiento simbólico de la puesta en escena. Los signos de códigos no verbales o literarios elaborados en función de un relato generan “textualidad”, repasemos la semiótica teatral tradicional con el siguiente concepto del teórico italiano Marcos De Marinis:

Dentro de estos ámbitos tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos de diversas materias expresivas (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, lumínico, etc.) y regido entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad. Se habla de la existencia de un texto espectacular...²⁰

Desde un modelo estructuralista, entendiendo al relato como fábula es decir, como la cadena de acontecimientos y al discurso como el modo de enunciar el relato. Construir y desarrollar las relaciones entre “relato-discurso” es una de las tareas específicas y determinantes para la puesta en escena. Parte del trabajo técnico de la dirección debe ser la auscultación de las demandas y las necesidades en juego en el complejo entramado sígnico de la puesta, compuesto por múltiples productores de discurso, cada uno desde su naturaleza y especificidad. El director tiene la tarea de dialogar con el relato del autor y animar e integrar a cada uno de los productores de sentido (escenógrafos, vestuaristas, músicos, actores).

Es aceptado que una de las funciones específicas del director teatral es la escritura del texto espectacular, que contiene como uno de sus componentes al texto dramático. Es necesario explorar y analizar el texto dramático para poder animar su teatralidad. Remarco estas dos acciones en relación al texto: explorarlo y analizarlo. Parte de la poética del director es escudriñar las relaciones particulares entre el texto dramático y resto de los productores de sentido del texto espectacular (espacio, materialidad, música, cuerpos, etc). Escudriñar poniendo el cuerpo al texto y desde allí analizar. Creo que desde la dirección teatral debemos contar con estrategias de exploración de la textualidad que aporten una experiencia vital con y desde la textualidad, de esta experiencia pasaremos al análisis y volver con otra visión al abordaje del texto, un proceso dialéctico. La experiencia de la exploración y los datos del análisis conforman una unidad de trabajo para el director. El análisis activo es un diálogo, le ponemos el cuerpo, tiempo y espacio al relato a la vez que le proponemos variantes y matices, es decir nos propone y le proponemos. La aplicación de un análisis activo no implica dejar de aplicar análisis lingüísticos (narrativos y de sintaxis), semióticos y estructurales del relato y el discurso textual.

Desde la herencia stanislavskiana, el análisis activo y el análisis de mesa se han constituido en procedimientos generales aportando estrategias como la división de unidades, la identificación de objetivos por escena y por personaje, la línea de pensamiento, etc.

José Luis Valenzuela (director y docente teatral argentino) parte de identificar como primer conflicto técnico-expresivo de un actor el de asimilar el discurso de “otro” (autor-personaje).

El análisis y apropiación desde la sintaxis del discurso es una práctica tradicional que no siempre está presente en la actualidad. Permite determinar desde la sintaxis la semántica básica del texto. Lo identifico como la voluntad

narrativa de la palabra que debe ser puesta en valor junto con la interpretación o manipulación que haremos de la misma desde nuestra oralidad. El actor y el director tienden a poner al discurso en un lugar y les cuesta dejarse llevar por la palabra. Es decir muchas veces no se establece un diálogo sino un maltrato de la palabra.

La capacidad de análisis de un texto dramático implica poder comprender las estrategias discursivas, las figuras y recursos lingüísticos sobre las que el autor construye su poética particular, apropiarse del código del discurso.

Desde el folclore teatral se visualizan y cristalizan conceptos y valoraciones técnicas y de recepción, desde un lenguaje directo y funcional refleja la eficacia o deficiencias de la puesta en escena y la actuación. En relación al análisis de textos rescato del folclore las siguientes sentencias sobre la actuación que implican a la dirección: “No saben lo que dicen”, “No entiende lo que pasa”, “El texto le queda grande”, “Escupe letra”...

Estas expresiones darían cuenta en la recepción de una marca de debilidad o falta de comprensión y/o apropiación del discurso y/o del relato, que afecta la eficacia expresiva del actor. Las fallas en la comprensión y apropiación del relato y el discurso se hacen visibles en el cuerpo y en la palabra. Me pregunto si estas fallas no son consecuencia de ciertas deficiencias en los métodos de análisis.

Cada poética de dirección aporta matices y estrategias enriquecedoras para realizar la exploración de la textualidad. Como expresa con claridad el teórico chileno Juan Villegas, el análisis del texto dramático ofrece varios niveles posibles. El énfasis en uno u otro, naturalmente, dependerá de los intereses o de los principios estéticos o ideológicos del lector-intérprete, y de las características del texto en sí.

Algunas estrategias de análisis y exploración de texto desarrolladas por directores dan cuenta de la multiplicidad y particularidad de enfoques sobre este procedimiento general, son estrategias de análisis activos, tendientes a profundizar la apropiación y significación del relato y su discurso.

Ernesto Suárez (actor, director y maestro de actores mendocino) aporta una estrategia para evaluar la apropiación del relato. Propone un procedimiento de condensación, sobre la peripecia de la obra. En secuencia de uno por uno los actores deben condensar el relato completo de la obra. En cada intervención se puede usar una sola palabra, debe lograrse fluidez en el discurso y coherencia en el relato, deben estar presentes las acciones centrales, los personajes y las

circunstancias. La condición de velocidad y segmentación del ejercicio permiten evaluar el nivel de apropiación del relato por parte del actor. En dramaturgias y puestas en escena contemporáneas no se apoyan en una visión unívoca sobre la fábula, operan sobre la diversidad de sentidos de los integrantes de un equipo de creación.

Hugo Aristimuño (Río Negro) y Guillermo Heras (España) incorporan al análisis y la exploración toda la experiencia sensorial que genera un determinado relato (color, imágenes, olores, texturas, etc.). Este tipo de análisis amplía la visión de concretización escénica, traduce el código textual en códigos plásticos, coreográficos y musicales.

Para mi práctica docente y mi producción me han sido de gran valor procedimientos de análisis textual como el análisis estructural y su dialéctica con el método de las acciones físicas profundizado por Raúl Serrano, las figuras textuales de Michel Vinaver y las preguntas de circunstancia y modo de Pedro Espinosa.

Observo que las herramientas de análisis de texto dramático no siempre son aplicadas con regularidad, no son tomadas como una etapa de trabajo que de modo *sine qua non* debe existir. La experiencia me ha demostrado que su aplicación en el proceso de puesta en escena es vital y no debería limitarse en su aplicación a la dramaturgia de autor, sino a todo texto en función dramática. La necesidad de adquirir la competencia de análisis y comprensión de textos es un supuesto básico para la actuación y la dirección.

B - La visión del director y el percepto animador

Dentro de los PG incluimos a la visión del director entendida como un animador de la teatralidad que el director elabora y plantea al inicio del proceso y que está más vinculada con la identificación de la idea del autor. En su construcción el director da cuenta de un profundo análisis de la pieza, de las circunstancias de contexto y acompaña al actor en su apropiación.

A partir de este procedimiento heredado elaboré la noción de “percepto animador de la teatralidad” que se vincula con el anterior en la función de generador de la animación de la teatralidad, pero se diferencia en algunos aspectos. Por un lado su elaboración pasa a ser colectiva y debe ser entendido como un constructo, y por otro, su formulación y aplicación no necesariamente

es iniciática ya que puede realizarse en cualquier momento porque responde a las necesidades del proceso. Además la formulación del percepto animador no solo es de tipo discursivo sino que se incluyen propuestas de tipo técnico y de estrategias de creación.

Descubrí el concepto de “percepto” durante el cursado del Magister en dirección en la Universidad de Chile. El filósofo francés Deleuze define a los perceptos de la siguiente manera:

Los conceptos son la verdadera invención de la filosofía, y luego están los que podríamos denominar perceptos: los perceptos son el dominio del arte. ¿Qué son los perceptos? Creo que un artista es alguien que crea perceptos. Entonces, ¿por qué emplear una palabra rara, “percepto”, en lugar de percepción? Precisamente porque los perceptos no son percepciones. Diría: ¿qué quiere un hombre de letras, un escritor, un novelista? Yo creo que quiere llegar a construir conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. Y eso es un percepto. Un percepto es un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquel que las experimenta.²¹

En mi formulación los perceptos son una construcción que incluye tanto imágenes, sensaciones de nuestras percepciones, como nuestros conceptos, juicios y prejuicios sobre los objetos, las personas y los hechos. Los conceptos sobre el proyecto surgen de los perceptos que el material nos genera. La relación constante en nuestra psiquis de conceptos y perceptos hace muy compleja su separación. Ninguno de los dos, por sí solo, conoce la realidad completamente. Debemos usar ambos, como debemos usar nuestras dos piernas para caminar. Si operamos desde lo conceptual, compensamos desde lo perceptivo y viceversa. Es por ello que propongo la construcción de un “percepto de animación” del proceso, ya que en el mismo podemos incluir imágenes, sensaciones, conceptos y herramientas técnicas y expresivas. Esto se observa con claridad en la publicidad que hace uso del percepto para construir su discurso y materialidad. Por ejemplo, tenemos los conceptos adquiridos de cerveza, amistad, juventud y contamos con la experiencia senso-perceptiva de sed, alegría, frescura; al combinarlos y materializarlos en un discurso audiovisual, instalamos el percepto “cerveza xxx, es como vos”; este captará la atención y generará el deseo de consumo en la búsqueda de esas ideas y experiencias sensoriales evocadas por el discurso audiovisual.

El percepto es una herramienta que implica sin duda una particular visión y percepción sobre el texto. Su elaboración opera como “efecto paragua” sobre todos los procedimientos en cada una de las etapas de la puesta en escena. La formulación del percepto desencadena el surgimiento de la materialidad dominante de la puesta y de los procedimientos particulares de cada proceso.

La construcción del percepto se realiza luego de un análisis profundo del texto dramático en todos los tipos y niveles ya expuestos en relación con las motivaciones que impulsan el proyecto. Los tipos de perceptos son: percepto discursivo, percepto abierto y percepto técnico.

1- Percepto discursivo

El percepto discursivo es el más similar a la heredada “visión de puesta”, ya que su formulación es básicamente discursiva. Si estamos trabajando con un texto de autor, es muy posible que el percepto discursivo ya esté formulado en algún parlamento. Cuando el percepto no surge del mismo relato, optamos por su construcción y la misma se inicia con un registro de sensaciones, materialidad y conceptos que se desprenden de nuestra experiencia con el material dramaturgico, tal como lo rescatado en el método de análisis activo en las poéticas de Aristimuño y Heras. A partir del resultado de este modelo de análisis se elabora un discurso animador que vincula en su formulación, diferentes códigos.

La formulación del percepto animador debe realizarse en afirmativo, utilizar un lenguaje poético (como metáforas, metonimias, comparaciones, etc.) e incorporar alguna referencia de materialidad surgida de la percepción de la escena. La afirmación implícita en el percepto se constituye en una hipótesis será validada o reformulada en el proceso de creación.

Presento una experiencia personal de construcción de un percepto discursivo, sobre la obra *Santa Juana de América* de Andrés Lizzarraga, montaje que realicé en 1991 con el grupo Cajamarca. Para el lector que no conoce el texto, se hace necesario realizar una síntesis argumental. La fabulaba es la vida de Juana Azurduy, quien junto a su marido Manuel Padilla fueron protagonistas y líderes de un movimiento armado durante la época de la Guerra por la Independencia de la Argentina, que se conoció como “la guerra de guerrillas”. Ellos aportaron su sangre en la lucha por la Independencia de América en el Norte argentino, entre 1810 y 1816. La mirada épica de la pieza supone la construcción de un personaje singular, lleno de miedos y contradicciones como mujer y madre. Como temas centrales podemos identificar la lucha por la libertad, la defensa de la propia tierra, la dignidad, el amor y el dolor, la superación de lo individual en la lucha por ideales más elevados, y el sufrimiento por la cobarde traición.

Realizamos la construcción del percepto discursivo incluyendo los tres principios de construcción que propusimos (lenguaje poético, referencia de materialidad y afirmación a demostrar). El percepto al que arribamos fue: “Todo comienzo fue en mi tierra, todo final será en mi tierra. Es necesario pelear por ti hasta que se nos seque la garganta”.

Este percepto animó las siguientes estrategias para la puesta en escena, por ejemplo, en relación a la materialidad, se colocó arena en todo el piso del escenario, el uso de fuego en determinados momentos, más el aporte del vestuario de época y de los elementos de utilería (espadas y fusiles) similares a los reales en cuanto a peso, material y textura. Se sumó a esta idea la utilización de estructuras móviles que, como escenarios complementarios, entraban y salían de la escena, multiplicando el espacio. El olor, la textura real de la arena, el vestuario y la utilería animaron la actuación desde una zona de trabajo más conectada con la experiencia sensorial y la intensidad expresada en el percepto discursivo elaborado. La exploración de la acción sobre el piso de tierra condicionaba la actuación. Los personajes no están discutiendo sobre la tierra, están literalmente peleando por la tierra sobre la tierra, en una lucha de espadas, con gritos, con miedos, odio y desesperación. Esto nos permitió salir de la tendencia francamente discursiva de la dramaturgia de Lizarraga.

2- Percepto abierto

El percepto abierto es característico en los proyectos de creación que implican dramaturgia de director y de grupo, si bien es válido también para montajes de texto de autor.

El percepto abierto se relaciona con el concepto de “Desorden”, así con mayúscula, como lo desarrolla Eugenio Barba. Según el maestro, “Desorden” con mayúscula es lo que provoca la experiencia del desconcierto, este, es distinto del “desorden” con minúscula que implica ausencia de la lógica y del rigor. Incluye la paradoja de negar la formulación de una visión previa de la obra y sin embargo planifica estrategias para animar la teatralidad desde el azar, el accidente, la eventualidad. Este tipo de animador de la teatralidad se construye creando condiciones de trabajo que estimulen al actor a iniciar una búsqueda sin objetivo, un juego de laberinto, de encuentros y desencuentros. Se elaboran consignas como disparadores muy generales, tomando el relato como objeto, sin pretender dar cuenta de su voluntad significativa de superficie.

Desde improvisaciones individuales y/o colectivas se construyen

pequeños relatos escénicos con objetos y/o espacios, vinculados o no con la fábula. La intención es liberar un discurso personal desde un reconocimiento de estados, comportamientos y pensamientos del presente de cada actor.

Creo que este es un tipo de percepto animador que para lograr un buen material escénico, requiere por parte del director, de la capacidad de abrir y de restringir. Como dijo Pauster: “El azar favorece solo a las mentes preparadas”. Hay, a mi entender, por parte del director un “yo sé lo que busco” pero no lo expongo, te propongo que lo encontremos juntos o te hago creer que vos lo encontrás.

Para el actor y el director contar con una visión de puesta en escena, es una manera de sentirse protegido en el viaje inquietante de la creación. Al trabajar desde un percepto abierto estamos dejando de lado el apoyo de modelos técnicos y teóricos, confrontamos los mandatos de las convenciones teatrales más hegemónicas. El proceso puede ser más largo y más difícil de sostener en la dinámica grupal, en general nos cuesta, no comprender antes de tiempo, no interpretar prematuramente. Este modelo de trabajo no condice con la precisión de certezas a priori pero suele aportar mucho goce al proceso. Quizá, la dificultad, al menos desde mi experiencia, es que cuesta sostenerlo, como suele ocurrir con el goce en la vida.

Se pueden aplicar combinaciones de técnicas de animación de la teatralidad en un mismo proceso. Compartí una producción en el ámbito universitario, como asistente de dirección del director español Guillermo Heras en la que aplicó una mezcla de estrategias. Hizo un riguroso análisis del texto dramático que era de gran complejidad por su intertextualidad. Al momento de iniciar el montaje, propuso la siguiente consigna: “Todo puede ser válido, todos pueden proponer visiones de la obra”. También consignó algunas prohibiciones, que no recuerdo en particular. Es decir propuso un juego entre el dejar hacer y restringir que prevenía que no todo iba a ser utilizado. Realmente esta consigna fue movilizante. El grupo era numeroso y se trabajó en equipos por escenas que debían explorar y proponer resoluciones. La libertad de la consigna, generó un clima participativo y de buena creatividad. Pero también recuerdo que en determinado momento Guillermo Heras pidió: “Basta de creatividad”. Aprendí que en alguna instancia y medida toda puesta en escena implica un orden y un límite.

En este modelo de animación teatral que denominamos percepto abierto, tiene su lugar la capacidad de intuición. Entendemos que la intuición es esa capacidad de construir una representación mental sobre la cosa antes de

la presencia o la evidencia de los objetos o sucesos. Hay una representación de la puesta en escena antes de la puesta en escena. Hay encuentros con el material de trabajo del director, actores, texto y el espacio que lo conectan con un saber-hacer no racional, no conceptual, al que se presta atención, por la fuerza en la que opera en el realizador. La intuición será confirmada en el proceso. Cuando la intuición fluye con fuerza y claridad suficiente para llevarnos a la acción creativa, esta se transforma en un animador de la teatralidad.

3- Percepto técnico

Los perceptos técnicos se traducen y se comunican como propuestas de exploración de puro tenor procedimental y pragmático. Se plantean como una consigna extremadamente restrictiva, represiva, que desde la prohibición potencia la búsqueda expresiva, tanto para los actores, como para el director. Por ejemplo: “Nunca puedes bajarte del banco/debes accionar siempre pegado a la pared”. Estas formulaciones surgen, a mi entender, a partir de una imagen intuitiva o producto de la condensación de una visión de puesta en un percepto discursivo.

El percepto técnico sería para Barba, lo que él define como la “invención de problemas”, imponer constricciones y obstáculos durante la creación, un estorbo que se debe enfrentar.

Recuerdo que, en mi época de formación, un compañero (Alejandro Manzano) para su proyecto de montaje, partió de una premisa expresiva y propuso a sus actores que actuaran de espaldas al espectador. Esta premisa permitió a los actores experimentar con la expresividad de sus espaldas y con la técnica del Body Arts. El resultado fue realmente bueno, ya que los personajes estaban representados por rostros pintados en sus espaldas desnudas que adquirirían gran expresividad con los distintos movimientos de los músculos de la espalda. La fuerza expresiva de este recurso funcionó como animador de la teatralidad, y le aportó estimulación al proceso creativo del grupo.

He trabajado procesos de creación con objetivos de investigación, donde el percepto animador era técnico, tanto para la dramaturgia, como para la actuación y la puesta. Para la creación y montaje de *Ruido blanco* (2008) con el Cajamarca Teatro, partimos solamente de la premisa “fugar de la estructura dramática”. Algunas de las fugas que propusimos, entre otras, fueron operar desde la presencia de los cuerpos y no desde la confrontación, evitar la relación causa-efecto en el cuerpo y en el discurso, reemplazar las circunstancias dadas por estados.

En mi cátedra de dirección, una alumna me dio una lección de cómo opera el percepto técnico. Ella tenía un texto propio, autobiográfico, con muy pocas aberturas para la acción y la materialidad. Más allá del relato, los estados y el cuerpo, la actriz había encontrado un percepto técnico, ella “no debía bajarse de la banqueta de un metro de altura”, donde estaba sentada durante los ensayos. Todas las pulsiones físicas del relato deberían restringirse a esa consigna. Yo observaba que el cuerpo estaba orgánico, que la escena tenía tensión y ritmo, hacia el final se bajaba de la banqueta en personaje y la escena cerraba semántica y semióticamente.

Es posible y hasta recomendable la utilización de todos los tipos de perceptos aquí expuestos, para animar la teatralidad de un proceso de puesta. En mi grupo de trabajo y en la cátedra de la universidad, estimulo la idea de elaborar más de un percepto. Esto nos permite varias búsquedas expresivas, desde visiones o puntuaciones diferentes. Como directores nos enfrentamos en un elenco o grupo, a una variedad de personalidades, que nos reclaman diferentes estrategias.

Es casi una obviedad, que este tipo de herramientas son más útiles en las primeras experiencias de dirección ya que el percepto es un animador, un impulso para poner en marcha la creación. Este debe ser dinámico, flexible y su aplicación es válida en cualquier momento del proceso de producción. La propuesta del PATEA no determina un orden de aplicación de ninguno de los procedimientos propuestos.

Hay directores que son un percepto animador en sí mismos, es el caso de aquellos directores/maestros muy reconocidos que estimulan a los actores desde su personalidad, su poética particular y desde el o los mitos que se han construido en la comunidad teatral sobre ellos.

C - La materialidad

Todo lo que logran percibir nuestros sentidos es materialidad y dentro de una puesta en escena, la materialidad constituye un sistema signifiante de alta complejidad en cuanto a sus relaciones y su poder simbólico. El concepto de materialidad se configura desde el cuerpo del actor en todas las dimensiones de lo espectacular (el tiempo, el espacio, la palabra, los objetos, la luz y el sonido) en función de la concretización del relato y su enunciación para la recepción del espectador, quien como dice Pavis, “toca con los ojos”.

El edificio teatral en su conjunto, la entrada, el hall y la platea son espacios que condicionan la recepción e intervienen en la construcción de sentido. Por lo tanto pueden ser operados desde la visión del director como parte de la materialidad de su puesta en escena.

Recuerdo en este punto la histórica puesta de Víctor García en San Paulo Brasil, de la obra *El balcón* de Genet para la que el director hizo demoler un teatro a la italiana y en su hueco exigió construir una torre cilíndrica de unos 15 metros de altura donde se desarrollaría la acción con un sistema de ascensor y los espectadores estaban sentados en el perímetro del cilindro. No todos podemos ni tenemos el genio de Víctor García, pero vale su ejemplo para replantearnos en cada montaje el tema del espacio con valentía y riesgo.

Para el espectador el espacio escénico constituye el primer contacto con la teatralidad. Es la percepción de ese “otro” espacio creado dentro del espacio real. Un espacio paralelo, donde realidad y ficción se conjugan en la creación de otro mundo, lo que genera el primer contacto con la teatralidad.

Según Josette Féral, investigadora canadiense, doctora en Semiología de Representación de la Universidad de Paris VII:

La condición de la teatralidad sería entonces la identificación o la creación de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad.²²

Este espacio dentro del espacio, será teatro cuando el actor con su presencia logre la apelación de la mirada del espectador y este acepte el pacto. La materialidad fundante y excluyente del teatro es el cuerpo del actor con presencia escénica, es la materialidad más codiciada por los directores.

Una simplificación frecuente en los niveles de iniciación a la dirección es reducir la idea de materialidad al objeto de utilería y trasto escenográfico previsto o sugerido por el texto literario, solo para sostener la línea de acción del personaje o ilustrar el espacio. Quedarse en el objeto con una función operativa e ilustrativa limita la visión de la materialidad en el teatro. Si tenemos en cuenta el clásico axioma de la comunicación que todo comunica, un director debe adquirir la capacidad de aplicar al objeto, al espacio y a la acción un valor simbólico de amplia semantización. Como expresa el maestro Gordon Craig: “El arte utiliza los propios materiales no para disfrazar los pensamientos sino para expresarlos”.

Cuando el tratamiento de la materialidad no ha sido riguroso, se pierde uno de los recursos más importantes de una puesta en escena para construir la curva de atención del espectador, ya que la percepción de una materialidad inacabada como signo, por fallas u omisiones groseras en su realización, concentra la atención del espectador hacia esa falta, desviándola del aquí y ahora del acontecimiento del lenguaje poético.

El valor y alcance de la materialidad en el proceso de puesta en escena queda jerarquizado en las siguientes palabras del director argentino Jorge Lavelli:

Puede hacerse la elección de la obra por su carácter dramático, por su temática, por su dramaturgia, por su composición o por su estructura; pero ello no implica todavía una idea del espectáculo. Puede suscitármela, pero esa idea no es tal hasta que no la concibo en relación con un espacio, con una arquitectura. De ahí que una puesta no exista en el absoluto sino en relación a una cosa física, precisa y determinada, en la que se va a desarrollar. Esa es la primera preocupación.²³

Lavelli expresa con claridad una visión de la materialidad como “animador estructurador” para el trabajo de la puesta en escena. El director comienza a construir una puesta en escena cuando puede traducir pensamientos y sensaciones en materialidad, inicia el proceso de descubrir el “cómo” y el “con qué” se expresará el relato y se producirá el acontecimiento.

La materialidad para muchos directores es una condición previa para iniciar el trabajo del montaje, debe estar realizada antes de iniciar los ensayos con los actores. Para estos directores la premisa es que la existencia de la materialidad al iniciar el trabajo con el actor, permite su verdadera exploración y apropiación por parte de este. Apoyando este criterio, debemos reconocer que muchas veces la búsqueda tardía de la materialidad no permite esta madurez en el actor y llega al estreno sin haber desarrollado su vinculación orgánica con los objetos. Podemos aceptar que es un tema abierto que queda en la poética de trabajo de cada equipo.

Otra visión de trabajo es comprender la materialidad de una puesta como una resultante, una búsqueda, vinculada al trabajo del y con el actor desde una necesaria dramaturgia del espacio y los objetos. En los ensayos, es la mirada del director sobre los cuerpos y la atención al relato lo que permite develar su vinculación con los objetos y el espacio. En este proceso las decisiones sobre la materialidad irán confirmando las hipótesis planteadas en la formulación del percepto animador.

Defensa, evaluación y control de la materialidad

Propongo trabajar a partir de estos tres verbos en relación a la producción del trabajo sobre la materialidad de la puesta en escena: defender, evaluar y controlar.

-Defender

Para explicar este verbo voy a compartir una experiencia particular. En 1999 como coordinador del Área de Teatro del Gobierno de Mendoza, tuve a mi cargo la coordinación general del 2º Festival Nacional del Mimo. En la etapa de preproducción del evento, nos llegan las necesidades escenotécnicas para el espectáculo *Inundación* del elenco Compañía de Mimo Contemporáneo de Living, de Castelar, provincia de Buenos Aires. Pedían para su espacio escénico, una pileta de natación olímpica, con una carga de agua de no más de treinta centímetros, y la necesidad imprescindible era que el llenado debía concretarse durante la representación. Nuestra primera reacción fue tomar la solicitud como desmedida en el marco de un encuentro pero luego de mucho esfuerzo logramos contar con la pileta; la obra se presentó en las condiciones solicitadas y fue uno de los mejores trabajos del festival. La pieza narraba una situación conflictiva de familia y esta situación se potenciaba con los cuerpos y los objetos luchando por mantenerse en equilibrio frente al avance de la inundación. El final era impactante, los muebles y los cuerpos denotaban la decadencia y la destrucción de esas relaciones. El festival terminó y recibimos una gran lección: nunca renuncies a la materialidad cuando está clara su impronta para tu discurso escénico.

El director sabrá hasta dónde defender la materialidad una vez seleccionada, evaluará la fuerza que la misma tiene en su trabajo. Si la renuncia es por comodidad estamos en problemas de rigor, si es una estrategia para descomprimir la producción, solo el tiempo dará su veredicto.

-Evaluar

Durante mi cursado del Magíster en Dirección en la Universidad de Chile, el trabajo sobre “materialidad” fue estimulado durante el desarrollo de la cátedra de Práctica de Dirección III, espacio coordinado por el magíster y director del programa Abel Carrizo. Un práctico propuesto por la cátedra consistía en que cada alumno debía construir un pequeño ejercicio de puesta concentrando la atención en la exploración y desarrollo de la materialidad. Durante el desarrollo de esta vivencia se experimentó una gran pulsión creativa, y se instaló en nosotros un debate muy complejo e intenso relacionado con los

límites de esa manipulación en relación con el espectador. Uno de los estudiantes propuso la siguiente secuencia de acciones:

Entra y coloca una sogá sobre una de las barras de iluminación.

Sale.

Entra y derrama maíz sobre el piso.

Sale.

Entra con una caja de donde sale un pollito muy chico. El pollo comienza a piar y a comer el maíz. El actor observa el cuadro de situación...

Se escuchan exclamaciones desde la platea provocadas por la ternura que genera el animalito.

El actor agarra al pollito, lo pone cabeza abajo y ata sus patas a la sogá que colocó al comienzo de la escena.

Silenció tenso en platea.

El actor, hace que la sogá con el pollito realice un movimiento pendular... a los pocos segundos el animal deja de piar y se desvanece... El actor sale....

Quejas y malestar desde platea.

Entra el actor con un bate...inicia un movimiento como de cálculo para pegarle al pollito...

Gritos en platea... salen varias compañeras de la sala... el actor sigue con el bate, lo levanta y cuando va a dar el golpe... Apagón.

Esta experiencia fue reveladora en varios aspectos. En primer lugar me confirmó que una materialidad potente genera, por sí misma, atención y tensión en la recepción. En segundo lugar, debemos calcular y evaluar la reacción sobre el espectador.

La búsqueda de la materialidad es permanente y debe ser monitoreada por parte del director, quien evalúa su eficacia en relación con la recepción, la acción del personaje y el proceso creativo del actor. En la práctica, las posibilidades de aplicar el criterio de ensayo y error, en relación a la materialidad, es relativa ya que cada prueba de materialidad implica un costo económico o de gestión determinado que no siempre está al alcance de un esquema de producción de autogestión.

La materialidad es una construcción a partir de las diferentes necesidades de significación que presentan los emisores del relato espectacular. La tarea es lograr que se articulen orgánicamente para potenciar semióticamente el discurso escénico.

-Controlar

Un director principiante durante el proceso de montaje es posible que pierda la objetividad de la mirada sobre la materialidad, comienza a ver espejismos: ve faldas de lamé donde hay faldas de lienzo. Luego desarrollaremos la necesidad de un entrenamiento de la mirada del director para que pueda ejercer una subjetividad responsable para acortar la distancia entre lo que nos proponemos mostrar y lo que realmente mostramos.

Algunos directores justifican fallas o descuidos en la materialidad por la falta de recursos. Esta es una posición cómoda, y la creación no es comodidad. Cuando no tenemos recursos económicos, se instala, como diría el maestro Suarez,²⁴ la dialéctica entre lo necesario y lo posible que atraviesa la política del hacer teatral en el subdesarrollo. Hay que seguir buscando, seguir explorando la materialidad potente y significativa desde esa economía de cartoneros que en más de una ocasión ha resuelto puestas maravillosas. Es mejor, a mi entender, la búsqueda de una “teatralidad menor” (J. Sanchís Sinisterra) que la producción de una materialidad pretenciosa que se quedó en el camino y se le nota. Recuerdo un espectáculo masivo en el que debían aparecer unos globos gigantes de helio que levantaban una gran bandera por sobre el escenario. Durante la presentación, los globos se asomaron, pero no lograron levantar la bandera. La directora general le reclama al asistente de producción y este por intercomunicador responde: “¡Que querés por 600 pesos...!”.

El director, a veces, para compensar falencias expresivas de los actores o del texto dramático, apuesta consciente o no al uso de materialidades muy potentes para el tratamiento plástico del espectáculo. Esta estrategia puede derivar en una saturación de recursos técnicos escenográficos. Por ejemplo la utilización del código audiovisual en las puestas, que tiene un valor expresivo innegable, requiere de preguntas, de evaluación y control a los efectos de evitar el defecto de sobrepuesta, en claro correlato a la sobreactuación. La sobrepuesta puede ser un efecto letal y está relacionada con la sobrecarga de signos espectaculares en una puesta en escena. Como ya lo hemos revisado desde lo conceptual, por definición lo teatral es un espesor de signos, si nuestra acción simbólica es sobrecargada y esta sobrecarga no está vinculada semánticamente, la misma se transforma en dispersante de la recepción por efecto de saturación.

Los recursos expresivos del actor y la materialidad suelen tener un vencimiento prematuro en la recepción. Muchas veces encontramos un recurso potente que semiotiza nuestra visión del relato, pero esa materialidad se vence rápidamente con cierta enajenación de la mirada que el director y el equipo no

advierten durante el proceso. El material-objeto-dispositivo deja de producir tensión en la atención provocando un efecto de saturación que debilita su fuerza inicial. Es por esto que debemos protegernos a través de la evaluación y el control permanente de la materialidad.

D - La dramaturgia

La creación dramaturgica 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 una puesta en escena.

Incluimos como acción dramaturgica a la manipulación o intervención, en sus diferentes grados, de un texto de autor tanto a nivel fabular como discursivo. El rol de la dirección escénica está estrechamente vinculado con la acción dramaturgica.

Intentando una simplificación de este procedimiento tan complejo y controvertido del trabajo de la dirección, podemos delimitar dos grandes alternativas de dramaturgia que realiza o puede realizar un director: la dramaturgia de director y la dramaturgia de dirección.

La dramaturgia de director es más singular, orienta desde su poética particular el discurso poetizante del actor. Se me presenta una pregunta: ¿el director escribe con el actor o desde el actor? Queda el interrogante. Avancemos en la delimitación de estas dos instancias de dramaturgia.

-Dramaturgia de director

El director, a partir de su poética, logra desarrollar el discurso poetizante del actor y en conjunto logran la creación de un relato escénico particular. La génesis de la textualidad y la de la puesta se concretizan en simultáneo. Esta dramaturgia parte de una eminente motivación del director de concretización espectacular de sus propios relatos. La producción textual que surge de este procedimiento dramaturgico tiene una fuerte marca de teatralidad y en general su valor como literatura dramática es aleatorio. Este modelo concuerda con la visión de dramaturgia de Pavis:

...el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director al actor, han llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la representación de la fábula... En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica...²⁵

-Dramaturgia de dirección

El director opera dramáticamente desde una intervención sobre un texto preexistente de autor, a través de la cual el director pretende potenciar la teatralidad del texto desde su perspectiva particular.

A diferencia de la dramaturgia de director, la dramaturgia de dirección puede ser un proceso previo y/o simultáneo al proceso de montaje. Considero que la dramaturgia de dirección, configura en gran medida el rol del director en la modernidad y aún hoy es un tema de debate, algunos autores y directores no comulgan con esta estrategia dramática, limitando el rol del director a la función de “puestista”, quien pone en escena el relato de la literatura dramática, sin mayor intervención que la traducción del mismo a los códigos de la escena.

Un trabajo canónico de investigación y reflexión sobre la tensión histórica entre literatura dramática y puesta en escena es el libro de André Veinstein *La puesta en escena, su condición estética*, veamos una cita del mismo:

En síntesis, estas causas de oposición resultan de tres series de censuras generalmente dirigidas al director: la primera tiende a negar la utilidad y, por consiguiente, la legitimidad de su intervención; la segunda a denunciar como abusivo el lugar preponderante, ocupado por el director; la tercera a considerar como nefastas ciertas manifestaciones de su intervención.²⁶

En la tercera censura sobre el director, donde se consideran “como nefastas ciertas manifestaciones de su intervención”, Veinstein recopila las diferentes posiciones de bandos antagónicos de creadores, que se debaten sobre cuál es la ganancia o la pérdida artística en la representación de un texto dramático. La tesis positiva es que la puesta en escena potencia los valores artísticos del texto y la anti-tesis es que el paso a la representación es un deterioro de dichos valores, desde un análisis con visión texto céntrica que no termina de aceptar la condición de obra de arte de la puesta en escena.

Esta práctica de intervención tiene infinidad de matices y objetivos; desde el director que reescribe a partir de texto de autor (adaptaciones o versiones), pasando por el director que solo interviene para salvar fallas del texto en términos de estructura (aspectos ligados al ritmo por dilatación del discurso). En el extremo se presenta el director que asume la postura de Kantor, quien dice que “al texto hay que triturarlo”, generando obviamente las reacciones de los dramaturgos, quienes se preguntan: ¿Por qué este director no escribe su propia obra?”.

Me identifico con una dramaturgia de dirección que permita desarrollar o potenciar la teatralidad de una obra de autor. En sintonía con la estrategia planteada por el maestro y dramaturgo español Sanchís Sinisterra en su trabajo sobre la dramaturgia de textos narrativos, cuando plantea que el caudal de teatralidad se explora en dos niveles: el de las estrategias fabulares y el de los procedimientos del discurso.

Sinisterra encuadra a la fábula como la historia, como la serie de acontecimientos que afectan a los personajes y al discurso, como el modo en que se exponen los acontecimientos. La teatralidad puede desarrollarse desde intervenciones fabulares o discursivas.

Eugenio Barba en su libro *Quemar la casa* identifica desde su poética tres niveles de dramaturgia. El primer nivel es el de la dramaturgia orgánica o dinámica. Es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos, ritmos y acciones de los actores para estimular sensorialmente al espectador. El segundo nivel es el de la dramaturgia narrativa, la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo. El tercer nivel es el de la dramaturgia evocativa es decir, la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador.

La dramaturgia de dirección con textos de autor busca potenciar estos tres niveles dramaturgícos que plantea Barba, con el objeto de desarrollar la teatralidad. Implica básicamente la realización de intervenciones más o menos profundas para lograr sostener, con esa textualidad y los códigos de la representación, la curva de atención del espectador. A mi entender, este es el sentido más profundo de la dramaturgia de dirección.

Para el desarrollo del PATEA, la dramaturgia de dirección es un procedimiento general relevante; desde su aplicación se desarrollan los procedimientos de recepción (PR) que presentaremos más adelante en este trabajo.

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”.

En un buen ensayo, el tiempo y el espacio se alteran, pierden su media cotidiana. Recuerdo en la década de los 90 cuando con mi grupo de teatro Cajamarca teníamos nuestra sala en pleno centro de la ciudad. Estábamos trabajando intensamente en dos producciones, una para adultos y otra para niños. Entré a ensayar un viernes a la mañana y los ensayos intensos, se proyectaron hasta la noche del domingo. Yo el lunes tenía que retomar mi tarea docente. Cuando voy a la cochera donde guardaba mi auto, veo que no está, indignado reclamo al encargado y en medio de la discusión, recuerdo que yo había salido con mi Citroën 13v, el viernes al ensayo; es decir, el auto no estaba en el garaje habitual porque nunca lo llevé allí. Estuvo estacionado en una playa cerca del teatro desde el viernes al lunes.

¿De cuántas cosas nos podemos olvidar en etapa de ensayo? De comer, de bañarse, de ir a buscar el auto... ¿Será necesario olvidar el presente para recordar quiénes somos y qué queremos? Todos los años espero, en lo profundo, volver a pasar por un estado de aislamiento similar al de esos ensayos y agradezco cuando puedo lograrlo.

Debemos reflexionar sobre este procedimiento en forma particular, sacarlo de las generalidades y de saberes supuestos. Es uno de los procedimientos que más condicionan el proceso y resultado de la puesta en escena. El ensayo es el territorio más denso del teatro, una batalla entre lo sabido y lo desconocido, de lo deseado frente a lo posible, de lo planificado versus lo inesperado. Un espacio y un tiempo donde se expresa la voluntad de encuentro y de búsqueda de cada creador teatral.

Desde hace varios años, casi al inicio de esta investigación sobre la didáctica de la dirección teatral, vengo reflexionando sobre el procedimiento del ensayo a partir de revisar sobre mi propia praxis y la de mi contexto de producción.

En la historia del teatro los ensayos aparecen como un procedimiento más ligado a una función de orden y control de la producción que de búsqueda

artística o de investigación. El ensayo tal cual lo configuramos hoy en el teatro de arte, ha evolucionado junto con el rol del director, dejando de cumplir funciones de producción y de control de trabajo, para ser un espacio de creación e investigación.

¿Sabemos ensayar? ¿Hay que enseñar o aprender a ensayar en el teatro?

Creo que hay que aprender a ensayar. Debemos reflexionar sobre la significación de este procedimiento y transferir dinámicas ya probadas desde la experiencia. Heredamos de cada maestro su “política del ensayo”, cada novel director puede construir una política personal sobre el ensayo que irá consolidando o transformando con el tiempo. Para el director argentino Alberto Ure, la dinámica del ensayo no debe ser solo responsabilidad del director, la dinámica del ensayo es una responsabilidad del colectivo.

El ensayo da cuenta de nuestra manera de “saber-hacer” en lo metodológico y de un “saber ser” en relación con lo ético y lo ideológico. Creo que un buen ejercicio profesional, tanto para jóvenes directores como para los que suponemos tener oficio (en el teatro el oficio es casi siempre una ilusión, y una manera de reconocimiento por los años transcurridos) es vital plantearnos y replantearnos sobre nuestra política de ensayo.

Tanto para el director como para el actor, el ensayo es el terreno de operaciones, allí donde se ponen en juego las aptitudes y las actitudes. Una política de ensayo debe servir para generar y sostener en un equipo la motivación y la voluntad, la capacidad de investigación, la comprensión de la relatividad del éxito y del fracaso, la posibilidad de crear y destruir, la opción de creer y desconfiar. En cada ensayo se refuerzan o se debilitan los supuesto básicos de un colectivo teatral. Una política de ensayo no consiste en poner reglas sino que implica el ejercicio de la ética y cierta moral que nos permita acordar y cumplir con el compromiso del encuentro, cumplir con el supuesto colectivo de creación, ejercitar la voluntad y la bella paradoja de Neruda, la “ardiente paciencia”. Podemos acordar códigos que expresan los comportamientos deseados, coordinar desde allí la tensión entre las necesidades personales y las colectivas, darle batalla al “afuera” que complota contra el tiempo y el espacio de la creación.

Desde una mirada pragmática, un ensayo siempre tiene un objetivo más técnico, más azaroso, más lúdico, más o menos consciente. Los objetivos de un ensayo, varían junto a las necesidades de cada modelo de producción y a cada etapa del proceso. Los ensayos se debilitan cuando se los mezcla con otras instancias de producción no artísticas o de carácter más técnico, o instancias

individuales, como el estudio de la letra. Es recomendable establecer espacios específicos para estas tareas. En un modelo de teatro de grupo es complejo ver al ensayo como un espacio con delimitaciones bien definidas, por momentos es imposible evitar la mezcla con dinámicas de taller, clase o entrenamiento. En mi experiencia de grupo que gestiona una sala, ha sido muy complejo desvincular el ensayo de las tareas de gestión.

El ensayo debería quedar despejado y ser el espacio para desarrollar con el equipo los procedimientos tendientes a “animar la teatralidad” a partir de explorar, seleccionar y aplicar los significantes y los significados que surgen del proceso. El material que se logra en un ensayo debe tener un tratamiento paradójico, por un lado de protección (recordar, registrar) para macerar, pero sin cristalizar, fijar, o cerrar, ya que es vital volver sobre el material con estrategias de ataque y de cuestionamiento que permitan evaluar su fortaleza.

Entiendo que se sobrecarga el momento colectivo del ensayo con tareas que pueden y deben ser instancias personales de estudio y preparación. Esta delimitación de tareas y momentos permite avanzar con economía de tiempo y calidad de búsqueda.

La duración y cantidad de ensayos son el talón de Aquiles, ya que la acción más compleja en la producción teatral es la coordinación de horarios de un colectivo. Si bien la cantidad de ensayos es un valor, considero que es vital ponderar más su intensidad en términos de experiencia y de densidad en relación a los niveles de búsqueda. ¿Hasta cuándo se ensaya? ¿Cuál es el criterio o indicador para terminar un proceso? Recuerdo algunos procesos donde suspendí los ensayos ya que intuía que si seguíamos ensayando el trabajo “se pasaba de punto”, en otros verifiqué que había sacado el “dulce de la olla” antes de tiempo.

El estreno no indica necesariamente el término de los ensayos, ya que como nos recuerda Meyerhold, luego del estreno empieza una nueva etapa de ensayos con el objetivo de revisar y ajustar el trabajo a partir de las experiencias de la repetición y la recepción espectral en las sucesivas representaciones.

Deberíamos experimentar el tiempo de ensayo como “un estado de ánimo” donde se comprometen aspectos intelectuales y emotivos. La vida se contamina, cambia nuestra mirada, todo se nos vincula con los personajes y las situaciones de la obra en cuestión. Es una búsqueda constante, así se pueden encontrar o resolver aspectos del proceso, en medio de una góndola de supermercado. Es una maravilla entrar en ese estado de ensayo permanente, como lo ilustra la clásica consigna: “hay que llevarse el personaje a la cama”.

Comportamiento básico del director en los ensayos

El conocimiento, según Piaget, es el resultado de la interacción entre sujeto y objeto. Esta interrelación es productiva si se cuenta con comportamientos específicos. Entendemos por comportamiento al conjunto de acciones que los organismos ejercen sobre el medio exterior para modificar algunos de sus estados, o para alterar su situación con relación a aquel. Para Piaget el comportamiento cognitivo es el motor de la evolución de la inteligencia. Dicho comportamiento se inicia a partir de esquemas que facilitan una mejor adaptación práctica y cognitiva respecto del medio. Un esquema es una actividad operacional que se repite. Al principio los esquemas son comportamientos reflejos, pero posteriormente incluyen movimientos voluntarios, hasta que, tiempo después llegan a convertirse principalmente en operaciones mentales.

En el caso del director, entiendo que su comportamiento cognitivo se inicia a partir de dos esquemas (actividad): la mirada y la pregunta.

Estos esquemas básicos son la base del comportamiento cognitivo del director a partir de su capacidad de observación y pensamiento crítico. El entrenamiento de la capacidad de observación deriva en una mirada técnica, la que nos conecta nuevamente con la perspectiva grotowskiana del rol de director como “espectador profesional”, base epistemológica de este trabajo.

Ahora bien, ¿qué mira el director? Como respuesta primaria diríamos que el director “mira” absolutamente “todo”. Una generalidad que nos puede llevar al peligroso punto donde “el todo sea nada”. La respuesta a esta pregunta se da con otras preguntas: ¿para qué mira? y ¿cómo mira?

No es una mirada cotidiana, es una mirada técnica que se puede desarrollar desde un entrenamiento, para lograr en el tiempo el comportamiento básico y específico del rol de director, el de ser un espectador profesional que tiene a su cargo la construcción de la curva de atención propia y del espectador.

Centremos la reflexión sobre tres aspectos importantes con respecto al comportamiento del director como espectador profesional en los ensayos: la atención propia, la definición del rol de espectador profesional, la curva de atención del espectador.

-La atención propia. Como también lo advierte Peter Brook, el peor enemigo de un proceso creativo es la aceptación del aburrimiento por parte del director y los actores.

-Espectador profesional. Implica asumir diferentes condiciones de recepción, es decir, la recepción como función básica de evaluación de lo percibido, una ida y vuelta constante entre escena y platea. El director pasa a configurarse como “espectador modelo”. Grotowski propone que el director asuma el modo de recepción de cinco espectadores diferenciados por sus capacidades o particularidades en la recepción: el ciego, el sordo, el niño, el especialista y el enemigo.

A partir de la construcción grotowskiana de espectadores modelo experimenté algunos ejercicios de dirección. La estrategia básica es asumir perspectivas diferentes de recepción durante el proceso que permitan desarrollar un mecanismo de control de la curva de atención y un sistema muy concreto de evaluación de los recursos técnico-expresivos aplicados en un montaje. (Ver desarrollo en Procedimientos de recepción-recepción forzada).

-La curva de atención. La atención requiere de motivación, sin ella no hay concentración. Este axioma es el zócalo desde donde, a mi entender, debemos partir para la reflexión y la praxis de la dirección. La atención teatral es de alta exigencia, Marcos De Marinis expresa:

En rigor, pensamos en las operaciones de focalización de la atención, las cuales representan el punto de partida verdadero y decisivo de la comprensión del espectador en el teatro. En efecto, nos parece banal recordar que, ante el espectáculo teatral, las facultades sensoriales del sujeto perceptor se someten a un tipo de esfuerzo y de sollicitación que no puede ser confrontado ni en cantidad ni en calidad con lo requerido en los otros casos de recepción estética.²⁷

La concentración en el teatro es un gran esfuerzo, ya que los estímulos son múltiples por la multiplicidad de emisores de sentido y el espesor de signos que de ellos se desprende. La atención tiene una capacidad limitada en función del volumen de la información a procesar y del esfuerzo que ponga la persona. La atención es un comportamiento complejo ya que implica una selección en la recepción. La selección de los estímulos y su información está condicionada por los estados emocionales, las competencias culturales y el contexto.

La atención del espectador selecciona, distribuye e inevitablemente tiende a oscilar, a veces involuntariamente, como en la situación de agotamiento; otras veces es intencional, como respuesta a la falta de interés sobre el acontecimiento.

El espectador distribuye la atención y logra concentración con mayor efectividad y rapidez cuando tiene competencias de recepción teatral, esto lo confirmamos en la práctica escénica cuando realizamos presentaciones ante

públicos vírgenes. Ahora bien, la ausencia de competencias de recepción es rápidamente compensada cuando la escena construye la motivación, el deseo de ver.

En este sentido la propuesta de los procedimientos de animación teatral están orientados a la construcción de un tipo de teatralidad con manifiesta voluntad de público, explorando las estrategias de construcción del deseo de mirar desde la tríada del deseo de ver, verse y hacer ver.

La construcción de la curva de atención es la tarea específica del director teatral. Para lograr una curva de atención estable es necesario generar una dinámica activa de significantes y significados. Se debe entender por “curva de atención” como el trayecto que realiza la atención del espectador en la recepción. Anne Ubersfeld aporta elementos determinantes para analizar la situación de recepción en el teatro:

En realidad, la función recepción, por parte del público, es mucho más compleja. En primer lugar porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además no hay un espectador, sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Es raro que se vaya solo al teatro; en todo caso, uno no está solo en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo.²⁸

Retomemos la configuración del comportamiento básico del director que, como ya planteamos, se construye a partir de una especialización de su mirada y la articulación con la capacidad de interrogación crítica sobre su propia creación.

La “mirada del director” se me presenta con cualidades y modalidades específicas. Hasta el momento identifico las siguientes:

-En ristre. Como el camarógrafo o fotógrafo profesional que debe tener su cámara en ristre, el director debe contar con su mirada en ristre. Es decir, siempre preparada para registrar material para la puesta, que en lo fugaz de la actuación tal vez no se repita. Toda la concentración en el aquí y ahora del director durante el ensayo está en su mirada.

-Focal. Grotowski grafica al director con una cámara de video en su cabeza. El director debe estar operando con su mirada como un camarógrafo o director de cámara. Como una cámara en foco manual, el director toma la decisión del foco, explora en cada momento la relación figura-fondo que desea comunicar al espectador. Con la mirada atenta determina dónde está el

comportamiento escénico más relevante para hacer foco. Saber focalizar es tan importante como saber en qué momento es necesario dispersar el foco en relación con la construcción de la curva de atención.

-Prospectiva. La mirada del director opera en dos tiempos: el presente del proceso de creación y su proyección futura en la representación. Es una mirada prospectiva ya que el director aplica procedimientos que pueden no entenderse en el aquí y ahora de un proceso, pero están pensados en futuro. El director logra con el oficio cierta anticipación de resultados de la recepción. Logra en el instante, proyectar la eficacia de una imagen, clima o acción que surge en el ensayo, al montaje final y su recepción. La teoría define a la prospectiva como una mirada que ve lejos, ve amplio, en profundidad y que se aventura.

-Simultánea. A partir del funcionamiento de nuestro cerebro operamos con una percepción diferenciada por la especialización de cada hemisferio cerebral. En el plano de la dirección teatral podemos identificar el siguiente funcionamiento: desde el hemisferio derecho logramos focalizar y evaluar los aspectos relacionados al ritmo, las imágenes, el espacio, las emociones en juego y todos los aspectos no verbales. Desde el hemisferio izquierdo captamos la estructura y conceptos, podemos analizar racionalmente el material y ocuparnos de aspectos más formales y administrativos de la producción.

La percepción se realiza en forma simultánea desde estas dos perspectivas. Si bien cada uno de nosotros tiene un hemisferio dominante, también está confirmado que podemos desarrollar los dos. La dirección teatral implica ejercitar ambos hemisferios e integrar en la mirada la información. Como directores debemos objetivar esta característica de la percepción, hacer consciente este mecanismo fisiológico.

Para cerrar este punto referido al comportamiento básico del director en los ensayos digo que es un comportamiento que no siempre es natural sino que puede adquirirse, a través de la ejercitación de la mirada técnica y una evaluación de su aplicación.

Un ejercicio básico es cerrar un ensayo avanzado de una escena con una evaluación de la misma que implique la descripción tanto objetiva como subjetiva de lo sucedido en la escena. Primero describir lo más objetivamente posible y en detalle lo que “se ve” con el alerta puesto para descubrir cuándo estamos dejando de ser objetivos y pasamos a describir lo que deseamos que se vea y no lo que se ve en realidad. Traduciendo el ejercicio al formato de la novela pedagógica stanislavskiana, la mecánica sería:

Hemos terminado de ver una escena X en proceso.

Profesor: ¿Qué vimos?

Estudiante: Bueno vimos a la madre muy nerviosa en la cocina, esperando a la hija...

Profesor: Paremos ahí...Viste a la madre... Yo no vi una madre... ni la cocina. Vi una joven de 22 años, rubia. Muy delgada. Con calzas negras y una musculosa, también negra, muy pegada al cuerpo que deja ver sus senos. Camina por un espacio de paredes de ladrillo, donde hay un pizarrón de fondo con algunos escritos. Hay un escritorio y una silla de plástico de oficina... (Nos réimos, se comprende la estrategia y desde allí avanzamos).

Desde mi rol exagero una mirada pragmática y objetiva para lograr el objetivo del ejercicio. Con la aceptación y complicidad del estudiante, evaluamos su mirada a partir de la descripción de la escena y objetivamos qué tan lejos estamos de lo que se desea construir con el actor, con el espacio y la materialidad.

En algunos casos el estudiante sabe qué desea construir y está operando con la mirada prospectiva. Otras veces cree que el signo ya está completo y se sorprende cuando aparece una mirada desinformada y técnicamente objetiva que no receptiona los signos y recursos utilizados como lo desea el creador, sino tal cual se le presentan, denotando la distancia entre lo que se desea construir y lo que se percibe.

Esta pérdida de la objetividad en la dirección se produce por múltiples factores. Algunas veces por saturación perceptiva, producto de la repetición que adormece la perspectiva del aquí y ahora; otras, por las características del propio equipo de producción como el amiguismo, la seducción, la comodidad, entre otras. A veces se llega a un enamoramiento con el material construido que acarrea posturas de defensa y nos impide la evaluación autocrítica y otras, se pondera el resultado en relación al esfuerzo realizado, es decir, el esfuerzo es la medida de la eficacia y esto no es correcto.

En mi perspectiva didáctica, desarrollar el comportamiento de la mirada es lograr que el director pueda realizar un control y evaluación del proceso y de los resultados.

Comprendo que el término eficacia para evaluar un producto artístico puede ser polémico, pero lo considero más correcto que la ponderación subjetiva expresada en términos del gusto (me gusta no me gusta). En la formación artística, la docencia tiene un gran desafío para lograr una mediación

que se despegue de lo que llamo la teoría del gusto, que pondera solo desde la satisfacción o empatía estética del maestro con la producción de los estudiantes. La eficacia es objetivar a partir de lo que en teoría de la recepción se denomina la “distancia estética”, la distancia entre el horizonte de expectativa del creador y del espectador, una ecuación entre lo deseado, lo producido y lo logrado.

F - La dirección de actores

Desarrollar en profundidad las estrategias de la dirección de actores sobrepasa los objetivos que me planteé para este trabajo, es por ello que no profundizaré sobre el particular y partiré del supuesto de que el lector cuenta con una formación y experiencia al respecto. Me limitaré a exponer algunos criterios y reflexiones personales sobre esta función del director.

Para comenzar, creo que manejamos cierta confusión en este punto. Cuando hablamos de dirección de actores solemos confundirla o mezclarla con la formación de actores. Es evidente que es complicado delimitar el campo puesto que en ciertos niveles de producción la dirección y la formación se realizan a la vez.

Otra cuestión surge del folclore teatral, “fulano es más puestista que director de actores”, o viceversa, “la puesta es buena pero hay fallas en la dirección de actores”. Estas aseveraciones aluden a dos instancias de trabajo (la puesta en signos y la dirección de actores) que en la realidad no siempre son asumidas equilibradamente por el director.

Al respecto identifico, desde mi experiencia y contexto, los siguientes modelos:

-El director tiene la capacidad para resolver estas dos instancias.

-El director elige actores que por capacidad y formación tienen autonomía creativa, lo que le simplifica el trabajo de dirección actuarial.

-El director sabe elegir al actor adecuando para cada proyecto y esta eficacia en el *casting* le simplifica la tarea de dirección de actores.

-El director tiene una poética propia tan potente a nivel de la puesta en escena que le permite subvaluar la actuación, sin perder eficacia en la recepción del montaje.

-El director tiene la capacidad de explotar al máximo la potencialidad actoral y desde allí sostiene la puesta en escena.

Esta puntuación (siempre limitada) da a entender que la responsabilidad del director en relación con la eficacia de la actuación es un aspecto relativo en la actualidad y condicionado por el avance en los niveles de formación actoral, los cambios de paradigmas en relación a la visión de personaje y actuación, entre otros aspectos. Un proceso creativo colectivo depende de dinámicas abiertas construidas sobre una dialéctica entre los sujetos; este juego de roles y funciones se deslimita cada vez más. Cuando evaluamos una puesta en escena es difícil identificar los aportes específicos que el actor ha realizado sobre la resolución de la puesta en escena, y viceversa, hay logros de la actuación que son marcaciones del director y se ponderan como aciertos del actor.

De la relación director/actor surge una pregunta: ¿qué necesita el director de un actor?

Actuar implica tres competencias complementarias e interdependientes que constituyen la tríada básica de la actuación: ver, verse y hacer ver. Si el actor posee estas capacidades la relación actor/director se ve facilitada. El ver es mucho más que la capacidad de observación, implica potenciar la sensibilidad y la capacidad de memoria. El verse implica el autoconocimiento y la autonomía en la creación y el hacer ver, la capacidad expresiva para lograr la apelación de la mirada del espectador con su presencia escénica.

En un esfuerzo de simplificación me atrevo a identificar dos capacidades del actor que le son imprescindibles al director: presencia escénica y autonomía creativa.

-Presencia escénica

Lo que determina en gran medida la presencia escénica en el actor es el dominio significativo y simbólico de su cuerpo en el espacio y el tiempo. Defiendo profundamente esta definición y deseo compartir la claridad conceptual con que lo expresa la directora chilena María José Contreras:

La idea de presencia se ancla en una temporalización (*está presente aquello que es ahora*) y también en una especialización (*está presente aquello que está aquí*). La concomitancia de las dimensiones espacio-temporales es requisito indispensable para que se produzca presencia: estar presente es estar aquí y ahora, hic et nunc. Para que exista presencia es necesario que se articule un campo de presencia en el sentido descrito por Merleau Ponty, donde el sujeto toma contacto inmediato con el tiempo y sus dimensiones.²⁹

Un actor con una fuerte y definida presencia escénica es la materialidad más importante con la cual puede contar un director. Ciertamente es que, cada director podrá tener una percepción particular sobre lo que entendemos como “presencia”.

Considero que la presencia del actor no se resuelve solamente con un adiestramiento físico y vocal (que sin duda son determinantes), sino desde un sentido de lo teatral en el manejo del tiempo y el espacio, cuando se superan ansiedades y el valor del ritmo es una capacidad adquirida desde las batallas del convivio, cuando el actor no solo sabe qué hacer y por qué, sino cuándo y dónde.

Recuerdo una clase de teatro de la maestra argentina Gladys Ravalle en la que realizó una demostración personal intentando ejemplificar esta capacidad. Nos colocó a todos los talleristas en el espacio de la expectación, se ubicó en el centro del escenario sin ningún apoyo escenotécnico, a luz de ensayo, se comunicó con su “estar”, se apropió del espacio “centro”, construyó una imagen clara en su interior y solo accionó en un tiempo justo. Buscó en sus bolsillos, no sabíamos qué, pero deseábamos saberlo, sacó un caramelo, lentamente lo fue desarrollando ante nuestra mirada, lo llevó a su boca y lo saboreó pausadamente, comprometiéndose con las sensaciones más primarias que su sentido del gusto le brindaron, y las cruzó con su imagen interna. No hubo palabra, no hubo acción transformadora importante; hubo presencia, dominio del aquí y ahora. Aprendimos en esa clase que la mirada del espectador se convoca por una energía interna que deviene de un quiero muy claro en el cuerpo y la cabeza del actor, con una adecuada manipulación del tiempo y las acciones en el espacio.

Como directores podemos manejar la mayor cantidad de recursos y técnicas expresivas para acompañar el trabajo del actor en tal o cual proceso de creación, pero más allá de los métodos, lo que requiere siempre la escena es un actor con presencia, que desde una voluntad de ser y estar pueda seducir al espectador y provocar las bases firmes de un convivio en el acto de la representación.

Tal como lo plantea Féral, la materialidad del cuerpo, la energía y la voluntad de presencia del actor en la escena constituyen la morfología de la teatralidad. Entendemos que no basta con que el espectador lo vea, sino que es la decisión de mostrar; esa apelación a la mirada que genera el actor es lo que permite la teatralidad en el teatro.

Pensamos que para un director es ideal tener la posibilidad de contar con actores con esa 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. En el folclore teatral se expresa con las frases “no sé qué tiene, entra y engancha al espectador”, “no se puede dejar de mirarlo”, “tiene ángel”. Debemos aceptar que pocas veces nos encontramos con este tipo de actor y que lejos de ser la media, es la excepción. Aquí nos plantearémos un problema muy práctico: ¿qué hacer cuando un actor no tiene esas condiciones y forma parte (por infinitos motivos) de nuestro proyecto de puesta en escena? Consideramos que los motivos para seleccionar un actor son casi siempre legítimos, pero no siempre rigurosos. Cada director sabrá por qué fueron convocados sus actores y disfrutará o sufrirá tal decisión. En gran medida, debido a esto es que muchas veces debamos asumir el rol de formadores cuando dirigimos. Algunos directores toman las grandes falencias expresivas de sus actores y la transforman en fortalezas expresivas, como también logran potenciar en función del personaje rasgos físicos y vocales particulares del actor. La tarea del director es potenciar la particularidad como base de la teatralidad.

-Autonomía creativa

La madurez en la actuación, a mi entender, está ligada a la capacidad de “verse” porque esta promueve la autonomía en el proceso de creación. Para mí un gran desafío en la formación de los actores es lograr esa autonomía, entendiendo a la misma como la capacidad de construir teatralidad con la menor dependencia posible de la tarea del director o del autor. Meyerhold plantea que el proceso de creación es un proceso de liberación en cadena, del autor de sus personajes, el director del autor, el actor del director y el autor y todos en algún punto liberados del espectador.

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 de combinar en simultáneo instancias del proceso que en general se manejan separadas: la organicidad y la técnica, 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. Grotowski describe esta capacidad del actor de la siguiente manera:

En ese caso se puede decir que el actor actúa y al mismo tiempo observa su cuerpo en acción, observa realmente su cuerpo y sus manos. Sucede como si

encontrase de por sí: “esto funciona, esto no; esto es necesario repetirlo”. Grandísimos actores de este género en Italia serían aquellos que siguen la tradición de la *Commedia dell’arte*, actores capaces de hacer espectáculos individuales y al mismo tiempo involucrar a los espectadores, jugar con ellos, tenerlos en su poder. Solamente ellos, o al menos algunos que yo he observado, tienen esa capacidad, esa particularidad de hacer y al mismo tiempo de observar lo que hacen. Es como un doble juego, que frecuentemente es muy fascinante y requiere de una grandísima maestría.³⁰

Ese actor que sostiene el doble juego de hacer y observarse, entiendo y esto es político, es el actor ideal. En lo personal como director me siento viciado de “docencia” y en cuanto el actor no me demuestra un nivel de autonomía eficaz, comienzo inconscientemente a dirigir, literalmente, su actuación, comienzo a marcar, a decirle cómo es, con el alto riesgo de que la producción pierda organicidad.

G - La improvisación

Sin lugar a dudas la improvisación es una de las técnicas teatrales más desarrolladas y utilizadas y a la vez, de mayor ambigüedad en términos conceptuales. Como lo expresa Barba, es una palabra sobreexplotada, que se relaciona y aplica en fenómenos de formación y de creación teatral, diferenciados entre sí en sus objetivos y procesos, por citar algunos: desinhibición, comunicación, creación de personajes y como definición de estilo o género teatral.

La capacidad de resolver lo imprevisto y el desarrollo de la creatividad son algunas de las acepciones más utilizadas para definir la improvisación. De esta manera se produce un desplazamiento de la función más importante que tiene este procedimiento en el proceso de creación de un personaje que es la exploración, la investigación en acción de la escena y del personaje. Dice el maestro Serrano:

La improvisación del actor aparece como un procedimiento esencialmente cognoscitivo, en este caso más gnoseológico que estético... Y la meta lograda, la escena translingüística, interactuada se halla preñada de sentidos y de sugerencias que aparecen como puntos de partida para un posterior trabajo más artístico.³¹

Para Serrano la improvisación genera un material cargado de una potencial teatralidad, no tiene aún valor artístico, es la base sobre la cual se

desarrollará el proceso complejo de la actuación y puesta en escena. Observo que en la práctica se produce cierta mezcla en la aplicación de la improvisación, se la utiliza tanto para la exploración como para la creación, muchas veces en detrimento de ésta última. La improvisación en función exploratoria cognitiva no solo permite comprender la escena, la situación y al sujeto, sino la búsqueda del ritmo, los espacios y materialidad en relación con cuerpos, concretizando la dramaturgia orgánica de la escena.

Aplicada durante el montaje de una obra, la improvisación inevitablemente genera dramaturgia, a veces complementaria y a veces disolvente del tejido fabular y del código del discurso de la obra. En este último caso una sensación de cierta pérdida del sentido, me obliga como director y actor, a volver al texto dramático. La práctica confirma que cuanto más sólida es la construcción de un texto dramático, menor es la necesidad de la improvisación como procedimiento de creación y más intensa es su aplicación como herramienta de exploración. Esta situación se invierte cuando la improvisación se aplica para superar desde la creación del actor y el director las falencias que el texto dramático presenta.

Para terminar este capítulo sinteticemos que los procedimientos generales (PG) son aquellos procedimientos de animación de la teatralidad heredados del saber teórico y práctico de la tradición teatral que utilizamos en los procesos de creación contextualizados en tiempos y espacios determinados, junto con nuevas convenciones teatrales y para el abordaje de distintas poéticas. Hemos reflexionado (y ampliado) sobre siete de ellos: el análisis de texto, la visión del director y el percepto animador, la materialidad, la dramaturgia, la dirección de actores y la improvisación.

La puesta en escena contemporánea, no se resuelve solamente con la aplicación de los PG, deben ser articulados con los procedimientos particulares y de recepción. En un proceso con rigor metodológico observamos que los procedimientos generales generan naturalmente la necesidad de profundizar. Si bien no proponemos una preceptiva de aplicación, observamos desde la práctica que cuando el proceso de creación se inicia con procedimientos particulares se desarrolla hasta cierto punto, luego se estanca y es la misma escena la que reclama la información básica que aportan los procedimientos generales para poder desarrollarse.

2. Procedimientos particulares (PP)

Los procedimientos particulares (PP) surgen de la capacidad de diseño de ejercicios de exploración a partir de nuestra percepción y visión sobre el proyecto de montaje para el aprovechamiento de la particularidad de cada uno de los integrantes del colectivo, del proyecto en sí y del espacio de creación.

Cuando en una producción operan procedimientos particulares, se inicia un crecimiento cualitativo, pasa de una dimensión artesanal y técnica, a una dimensión artística, de lo general a lo particular, con una mayor exploración simbólica y hacia una apertura semántica. Estos procedimientos pueden definir la micropoética de la puesta.

Los procedimientos particulares por definición, no tienen un valor metodológico ponderable por fuera del proceso creativo para el cual fueron diseñados. En general cuando se copia un procedimiento particular se produce un simulacro, ya que las motivaciones, competencias y capacidades no son las originales, y se aplican forzando o adaptando de alguna manera un territorio expresivo. La transpolación de un procedimiento particular de un proceso a otro implica un rediseño, cuando un PP demuestra efectividad en la animación de distintos procesos, se cristaliza como procedimiento general de nuestra poética.

Entiendo que el material generado desde los procedimientos particulares, puede quedar cristalizado en el texto espectacular, o solo animar el proceso, dejando una marca imperceptible para el espectador, pero profunda para el actor. Por ejemplo, para el montaje de la obra *Menú de náufragos* (versión de la pieza *En alta mar*, de Slavomir Mrozek), que plantea la situación base de tres náufragos sin comida y su única opción de supervivencia es la antropofagia, nos planteamos la exploración expresiva de la desesperación de los personajes en esta situación. Para la búsqueda utilizamos como referentes los juegos gestuales de *Los tres chiflados* y la pérdida de medida del grotesco. Esta asociación aportó un campo de búsqueda en relación con la energía y gestualidad de los personajes que influenció en otras zonas del trabajo como el uso del espacio, la mirada, la línea de acción. La asociación con *Los tres chiflados* animó el proceso de búsqueda y quedó cristalizado en la puesta pero el espectador no necesariamente asoció a esos náufragos con los personajes televisivos.

Es tan importante para un director y para el proceso de producción lo que el actor logra construir desde la formación técnica, como el aporte de su persona con toda su carga afectiva e ideológica con la impronta de su pasado, su presente y visión de futuro.

El actor/técnico es consecuencia de paradigmas de actuación que se basan en conceptos de composición o construcción del personaje, con un sentido de ficción y teatralidad más acotados y limitados. Hoy en la hibridación de las poéticas y géneros y delimitación de los campos discursivos ese paradigma de actor/técnico tiende a ser desplazado por un artista más integral con formación en habilidades en más de una expresión artística, la formación técnica teatral deja de ser condición determinante.

Recuerdo durante mi experiencia en la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe, creada por el maestro Osvaldo Dragún, en su convocatoria de 1991 en la Habana. En esta experiencia trabajé con el maestro peruano Alberto Ísola quien diseñó un ejercicio maravilloso, que denominó “El viaje a la semilla”, para el montaje del trabajo de muestra, basado en la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. El viaje a la semilla era aplicado como estrategia dramática desde la exploración de nuestra historia personal y como método de análisis del texto literario y sus personajes.

En la fábula de la novela, Makandal el personaje protagonista, pierde un brazo en el lagar, queda mutilado y su vida ya no será la misma. Desde este relato Ísola elabora una proyección de procedimiento para el proceso, toma la idea de los puntos de mutilación. Han pasado muchos años, el rigor metodológico de Ísola me permite evaluar este procedimiento como un diseño de dirección.

Viajar hacia atrás implicaba, poder construir de manera forzada e intensa una síntesis de nuestra historia personal. La consigna planteaba un código corporal del relato en diez acontecimientos. Se construía desde un circuito espacial de diez puntos, cada punto contenía un hecho significativo, denominado “punto de mutilación”, entendiendo a la mutilación como una acción o acontecimiento vivido (positivo o negativo) que nos modificaría para siempre. Este viaje a la semilla nos conectó con nuestra historia y re significó nuestro presente, nos hizo profundizar rápidamente la comunicación con el otro, y aportó un material expresivo de valor incalculable. Creo que este puede ser un ejemplo de la densidad de los procedimientos particulares. Ísola con este procedimiento animó la teatralidad del colectivo.

En general en los procesos de producción, sin base grupal o de entrenamiento compartido, podemos comunicarnos tardíamente con los cuerpos. Sabemos lo que piensa el compañero en el plano de ideas y gustos pero poco sabemos de la historia de su cuerpo. La dirección debe habilitar al máximo los recursos expresivos de los actores, cuando digo recursos expresivos

no los limito a las capacidades técnicas, sino al potencial expresivo de su singularidad, habilidades o discapacidades heredadas o adquiridas que lo han marcado y constituyen su persona. Esta identidad expresiva debe ser consciente en el actor y relevada para ser capitalizada por el director en el proceso de montaje. El campo de habilidades que pueden operar como insumos expresivos es amplio, la danza, la acrobacia, el canto, la ejecución de un instrumento, también aquellas expresiones o comportamientos físicos de calidad extracotidiana, como imitaciones, producción de sonidos y capacidades motrices que forman aquello personal que nos diferencia. La exploración y la apropiación de comportamientos extracotidianos configuran una opción de procedimientos particulares que pueden animar y diferenciar el desarrollo de un proceso.

Alejandro Catalán (director y docente argentino), reflexiona sobre la actuación, plantea que los actores llegan al proceso creativo ignorando qué referencias sociales despierta su imagen, qué valores culturales tiene, qué tan lindo y tan feo es, qué cualidades propias y potentes tiene su cuerpo. Considera que la actuación, para que sea directamente productora de ficción, tiene que tener un conocimiento de cuáles son sus posibilidades ficcionales. Es decir, ese cuerpo particular para qué cosas, para qué lados parece ir.

A modo de ejemplos, en el montaje de *El inspector*, saber que mis compañeros tenían formación en danza me permitió resolver una escena a partir de un núcleo coreográfico con base de tango, logrando potenciar la seducción y los temores de los personajes. En la puesta en escena de *Auto de fe entre bambalinas* de Patricia Zangaro, los actores protagonistas tenían habilidades para el canto que nos permitió explorar el canto como variable dramática. Esto nos llevó a incorporar una canción, realizada en vivo y a capela, que potenciaba la amistad y el vínculo sensible entre los personajes y creaba una atmósfera determinante para el relato.

Pienso que debemos evitar incorporar estas “habilidades” de manera forzada a la resolución de la puesta en escena, algo así como: “si lo tenemos lo usamos”, como si ese recurso tuviera un valor en sí mismo. Tenemos que ponerlos en valor expresivo y estético, para explorar su viabilidad y eficacia en relación al relato y al discurso del material trabajado. Todo colectivo humano es un circo en potencia, he visto tocar Bach en una flauta dulce usando una fosa nasal, otros que podían expedir flatulencias a voluntad, otros dejar sus ojos en blanco, otros lamer su nariz con su lengua. Digo, estas particularidades deben ser parte del material expresivo y animador de la teatralidad. El director debe trabajar también desde las relaciones interpersonales preexistentes para capitalizarlas o evitarlas de ser necesario. Los vínculos positivos entre los actores contribuyen a la exploración

psicofísica de recursos expresivos particulares con mayor densidad y riesgo, nos habilita comportamientos de mayor carga expresiva para la resolución de la escena.

El espacio en el que se desarrolla el proceso de ensayos o en el que se proyectan las representaciones constituye otra opción de diseño de procedimientos particulares. Las condiciones espaciales, determinan fuertemente las estrategias del discurso espectacular. Aprovechar la arquitectura del espacio de creación (la existencia de una trampa, una escalera, una puerta, textura de muros, tipo de piso, etc.) nos permitirá búsquedas particulares.

En los espacios oficiales de teatro desarrollar los procesos de montaje en el mismo espacio de representación es un verdadero lujo diría imposible de lograr. Por ese motivo muchos proyectos grupales se embarcan con gran esfuerzo en la creación y gestión de espacios propios. Esta tarea de gestión suele, paradójicamente, debilitar la capacidad de producción artística del colectivo. Otra paradoja es que el espacio propio con su particular arquitectura influencia y condiciona las puestas en escena, quedando ancladas en ese espacio, dificultando su proyección de circulación en giras y eventos. Además cuando sale de ese espacio de gestación tan particular, la puesta pierde simbólicamente elementos, que en general no se pueden recuperar al ciento por ciento en otro espacio. Otro ejemplo de condicionamiento de la particularidad del espacio son las puestas en espacios no teatrales, donde lo ficcional se articula con la materialidad del espacio real genera una dependencia absoluta en la construcción y eficacia del relato escénico que se pierde o debilita cuando es trasladada a un espacio teatral.

Existe una vinculación entre mi propuesta de construcción del percepto con el diseño de procedimientos particulares y la búsqueda de la materialidad. Es decir la formulación del percepto permite desarrollar estrategias expresivas particulares. Describiré, a modo de ejemplo, el montaje de la obra *El inspector* de Gogol para la que elaboramos el siguiente percepto de discurso animador: “Los corruptos se mueven como cucarachas, la mejor trampa es su ambición”. Este percepto se fue construyendo en el proceso y permitió la configuración del dispositivo escénico que definió la materialidad de la puesta. El mismo era un gran telón de elásticos negros que nos permitió una particular dinámica de entradas y salidas de personajes y escenografía. Además la imagen de la cucaracha contenida en el percepto permitió particularizar la energía y calidad de la acción que se contaminaba con los verbos escapar, esconderse, desaparecer como cucarachas. Esta calidad de movimiento y ajuste de la acción configuró, junto con el dispositivo, la micropoética de la puesta.

Los procedimientos particulares son una instancia del proceso de puesta en escena a partir del cual se configuran los rasgos diferenciadores de una producción. La construcción y diseño de este tipo de procedimiento está estrechamente vinculada al compromiso del director en identificar y capitalizar las singularidades de su equipo, del material y del espacio.

Como ya expresamos los procedimientos propuestos en el PATEA, operan de manera complementaria, dependiente y simultánea. A continuación desarrollo el tercer tipo de procedimiento, los procedimientos de recepción, que se vinculan directamente con la construcción de estrategias que permitan construir y sostener la curva de atención del espectador.

3. Procedimientos de recepción (PR)

La recepción teatral

Para los teatristas la recepción teatral constituye uno de los aspectos más complejos y determinantes de nuestra tarea. Nuestro folclore teatral dice: “El día que no tengamos nervios antes de un estreno, debemos dejar de hacer teatro” una sentencia tal vez exagerada, pero que da cuenta de la dimensión y el impacto que el momento de la representación genera en nosotros. Sabemos que es, en ese aquí y ahora de la mirada del otro, donde se completa y cobra sentido la teatralidad.

Con algo de intuición, un poco de talento innato y mucha suerte se pueden concretar un par de producciones teatrales de aceptable factura y tal vez buen impacto de recepción. Pero cuando la pulsión es profunda, cuando el oficio se hace vicio, necesitamos lograr continuidad y peleamos por ella, generamos teatro con y desde las piedras si es necesario. Pero la continuidad solo se logra y se sostiene en el tiempo, cuando nuestra producción encuentra o construye su público, no solo en términos de cantidad, sino en la construcción de un diálogo entre creador y espectador. Es una relación que para el artista tiene una alta intensidad emocional, política y conceptual. Lo aceptemos más o menos, todos sabemos que es el espectador quien determina si el juego continúa, si nos volveremos a encontrar. Para el director el valor y espacio de poder que le otorga en el proceso el estar afuera, en la representación pasa a ser su calvario, al margen de la cancha, peor que en la cancha, ya que no puede dar indicaciones, vulnerable y entregado a la eficacia del actor para dar cuenta de

nuestro trabajo. Todos esperamos la respuesta del público, para confirmar certezas y temores, dudas y tensiones y sobre todo expectantes para compartir la transformación de la obra. Segundos después de iniciada la representación la obra deja de ser lo que era en los ensayos, y lo más intenso, deja de ser nuestra por un rato. El espectador como un tío o un abuelo, se hace cargo de la criatura, pero un rato, la disfruta, la critica, la evalúa, la educa, pero luego se va, y nos la deja nuevamente en los brazos, a veces sucia, maltratada y mañosa, otras más linda, saludable y madura. La criatura siempre vuelve a nosotros para que nos hagamos cargo, al fin y al cabo somos los padres.

Considero que muchos teatristas comulgamos con aspectos conceptuales y procedimentales del posmodernismo, pero mantenemos ciertos valores de una ética moderna. Ponderamos en la creación y en la recepción de nuestra obra valores que generan en nosotros las llamadas “emociones tareas”. Elly A. Konijn³² es quien las ha definido como el resultante de ciertos axiomas que operan en el artista en la situación de representación: la necesidad de ser considerado competente, la imagen del creador de sí mismo, la necesidad de expectación y motivaciones estéticas (el deseo de crear algo bello, de ser creativo y original). Por consiguiente, plantea Konijn, la representación es una situación potencialmente emocional, ciertos intereses primarios se activan a partir del momento en que aparecemos en escena. El arte es una búsqueda de diálogo, primero con nosotros, luego con los nuestros y en lo posible con los otros. Muchos paradigmas ideológicos y estéticos cambian, pero la importancia de la mira del otro siempre es vital y determinante.

Recuerdo una ingeniosa y reveladora experiencia sobre la recepción. Con el grupo El Taller bajo la dirección de Ernesto Suárez estábamos representando, con notable respuesta de público y de recepción, una versión libre de *La huelga de las mujeres* de Patricio Estévez. Una noche el público no estaba respondiendo de la manera habitual, casi no escuchábamos risas desde los mutis. Uno de los compañeros de elenco (el Turco) buscó, como muchos hacemos o hemos hecho, observar al público desde algún pequeño agujero del telón o de la escenografía, miró, se dio vuelta y nos dijo: “Tranquilos no se ríen pero están contentos”. Habíamos confirmado la eficacia de la puesta en varias representaciones, pero en esa función todo se derrumbaba y la misma partitura generaba comportamientos diferentes. Ese grupo de espectadores, ese público, no se reía, se sonreía. Esa noche particular algo cambió o se combinó distinto entre ellos y nosotros. Aunque tuviéramos registros de esa función y datos sobre cada uno de los espectadores, aun así no llegaríamos a tener certezas de lo que pasó, solo algunas vanas justificaciones.

Esta anécdota me conecta con la profunda labilidad de la recepción, su singularidad ontológica y la cantidad de preguntas que genera; al fin y al cabo la comunicación, su concreción, es uno de los grandes temas del ser humano.

Los artistas producimos con el supuesto de que nuestra obra inevitablemente y por definición es polisémica, pero a la hora de la presentación de la misma, no aceptamos con facilidad que nuestra visión estética y conceptual no llegue con claridad ni produzca la reacción esperada. Una posición muchas veces paradójica del creador, al menos en la práctica teatral, es construir el discurso desde la incertidumbre del relato o la ambigüedad del signo provocando o aceptando la participación del espectador en la construcción de sentido, pero de manera más o menos consciente se espera una lectura unívoca. Es decir, aceptamos la esencia dialoguista de la obra de arte pero esperamos respuestas de un discurso monologuista. Como dice Umberto Eco:

El autor se esfuerza justamente por disponer una serie de signos de forma que escapen a la rígida univocidad de la comunicación ordinaria. Quiere que aquel que lo reciba se entregue a una aventura interpretativa “que descifre los significantes” que los refiera a su matriz física (sonido, color, piedra, “metal” en una palabra, “material”), que enriquezca el mensaje con aportaciones personales, y que lo cargue de evocaciones accesorias. Y, sin embargo “también desea que reciba algo que” el autor, ha querido decirle; que lea la obra de la manera que él desea, pero descubriendo a la vez posibilidades que el autor, ni siquiera había entrevisto. Tal es el desafío del mensaje estético, su capacidad para vivir en la historia, para seguir siendo él mismo y hacerse siempre nuevo en esa dialéctica continua.³³

La recepción teatral estudia los mecanismos a través de los cuales el espectador interpreta y otorga sentido a la representación teatral como fenómeno particular de comunicación. El marco teórico desde el cual he reflexionado en diálogo con mi praxis como creador y docente, parte de corrientes teóricas de base estructuralista y cognitivistas. No he incorporado otras corrientes con posiciones críticas y revisionistas, como para tomar posición y reflexionar desde allí con fundamento. Como lo expone el director e investigador Alexis Cesán, de la Universidad de Buenos Aires, el centro de esta concepción antirracionalista de la comprensión teatral se referiría a la emoción como el elemento predominante de la experiencia viva teatral; entendiéndola de manera primaria e independiente de los procesos cognitivos que se producen. Cesán analiza en su ensayo que la experiencia estética teatral no requeriría solo la posesión de ciertos códigos o saberes teatrales, sino que se debería postular la necesidad de una competencia básica que habría que pensar en términos de actitud o posicionamiento subjetivo, que requiere la constitución de un nuevo contexto axiológico para lo estético.

Marcos De Marinis es uno de los referentes en la recepción teatral que citaré en este trabajo. En su libro *Hacia una nueva teatrología* realiza aportes tendientes a construir herramientas de análisis de los procesos de la recepción teatral. De Marinis elabora un modelo de la recepción teatral que implica reafirmar el carácter dialoguista de la obra de arte. Su propuesta parte de aceptar que durante el proceso de recepción del espectador hay instancias que son comunes, generalizadas y también experiencias individuales particulares. Cada espectador realiza estos procesos y experiencias en forma simultánea en cada representación. Marco De Marinis, ha señalado cinco niveles de la recepción a partir de la configuración teórica de un “espectador modelo”, que daría cuenta de las instancias comunes. Solo enunciare un esquema básico de la propuesta, aquellos que deseen profundizar el tema deberán consultar la fuente.

1- Percepción

Es el reconocimiento e identificación de los elementos expresivos (verbales y no-verbales) del espectáculo. Se trata de la percepción de significantes, la que en gran parte es determinada por la atención espectacular en el proceso de focalización y desfocalización.

2- Interpretación

La interpretación tiene que ver con las operaciones de comprensión cognitiva, la que, según De Marinis, puede subdividirse y quizá constituye el punto nodal del hacer receptivo del espectador. Es en este nivel donde se realiza la interpretación del texto espectacular.

a- interpretación pragmática

Reconocer ese evento anunciado (por programas, carteles, etc.) como teatro, y luego situar ese evento teatral dentro de una categoría estética, como un género, esto es, como un tipo o clase de texto espectacular. Este nivel es importante, puesto que predispone una serie de componentes de la percepción de la atención, de la focalización, y por ello motiva un horizonte de expectativa del espectador. Esta interpretación pragmática paratextual predispone toda la actividad receptiva del espectador.

b- interpretación semántica

La interpretación semántica es el resultado del nivel (1), puesto que a partir de la base provista por el texto espectacular y por la competencia teatral del espectador, este le asigna un sentido al espectáculo.

c- interpretación semiótica

La interpretación semiótica atañe a la actividad de percepción de significantes, esto es, a la identificación y reconocimiento de convenciones y códigos teatrales. La interpretación semiótica se centra en la forma y en la retórica que organiza la producción y en cómo estos construyen ciertos contenidos.

3- Reacción emotiva y cognitiva

La dimensión emotiva es sin duda difícil de medir, y será preciso elaborar una metodología que permita verificar la hipótesis anterior, es decir, que cognición y emoción son parte interactiva de la recepción. En la actualidad, existen trabajos relacionados con una semiótica de las pasiones, que dan cuenta de la recepción a partir de la dimensión *patémica*, que refiere a la modulación de los estados de ánimo, buscan describir la variación continua e inestable de los estados de los sujetos.

4- Evaluación

Por evaluación entendemos la valorización que hace el espectador de un texto espectacular dado. Esta evaluación tiene que ser analizada y valorada en relación con la percepción, la interpretación, la reacción cognitiva-emotiva, puesto que la evaluación es un resultado, un producto integral del hacer receptivo del espectador.

5- Memoria y recuerdo

La experiencia mnemónica es lo recordado, el residuo que queda en el espectador. Lo importante aquí, es que la experiencia mnemónica nos da una idea bastante concreta de la experiencia teatral del espectador, a pesar de que esta pueda ser muchas veces fragmentaria y distorsionada. Esta experiencia mnemónica no solo incluye la experiencia teatral inmediata, sino también

experiencias teatrales precedentes que son parte de la experiencia mnemónica, y que por lo tanto juegan un papel en la experiencia presente.

Desde mi experiencia como creador y como espectador he podido verificar los niveles de la propuesta modélica de De Marinis. ¿Quién no ha evaluado un espectáculo? ¿Quién no ha confirmado el impacto de un espectáculo en relación a las evocaciones posteriores que su recepción genera en nuestra memoria? Hay experiencias de recepción que son olvidadas y otras no, esto es una evidencia, entre tantas, desde la cual se puede reflexionar, para identificar determinados procedimientos de recepción.

Personalmente siento y observo que hay un eterno retorno a las preguntas ¿para qué? ¿para quiénes? ¿por qué? Pensar en la recepción implica pensar en el otro y en nosotros. Tiene implicancias éticas, filosóficas y estéticas. Jean-Jacques Lemêtre, compositor, intérprete, docente y luthier del Théâtre du Soleil, en sus seminarios plantea como axioma ético: “Hay que saber que siempre en la sala estará alguien que viene al teatro por primera vez, alguien que no volverá nunca más y alguien que sabe mucho”.

Estamos en la búsqueda de un sentido para el diálogo que establecemos en la representación. Todo indicaría que en la actualidad domina una posición relajada, al respecto, posición que comulga con la cosmovisión posmoderna del arte. Para algunos la búsqueda del sentido no es un fin, solo tal vez, una consecuencia inmanejable, un supuesto previo de la creación. Yo asumo que la búsqueda del sentido es inevitable y parte constitutiva de la producción simbólica, por lo tanto a mi criterio la reflexión y estrategias sobre la recepción están presentes de manera más o menos consciente en la poética de todo creador. Propongo incorporar dentro del proceso creativo los procedimientos de recepción que animen la calidad e intensidad de los recursos técnicos y expresivos con la expectativa de apelar el deseo de mirar del espectador. Construir una curva de atención sostenida para el espectador, recuperar, como lo propone el maestro Mauricio Kartun, la definición de “entretener” como tener entre, para lograr acceso al diálogo entre mi visión y el horizonte de expectativa del espectador. Los procedimientos de recepción (PR) que propongo están directamente vinculados con ese objetivo, implican necesariamente un nivel de dramaturgia de dirección en función de potenciar, desarrollar o fundar la teatralidad en una puesta en escena orgánica, asumiendo intervenciones más o menos directas sobre el texto dramático en todas sus modalidades. A continuación expondré los procedimientos identificados hasta el momento con un desarrollo conceptual y metodológico sobre los mismos.

A - Recepción forzada

Este procedimiento es de control de la recepción en las instancias de producción y como un mecanismo de autoevaluación de la curva de atención del director. En un proceso de ensayo pueden y suelen aparecer en el director y/o en los actores dos estados de la percepción: el acostumbramiento y adormecimiento de la percepción, estos son como dice Peter Brook, los compañeros del aburrimiento. “El mejor principio orientativo que conozco en mi trabajo es uno al que siempre he prestado la mayor atención: el aburrimiento. En el teatro, el aburrimiento como el más astuto de los demonios, puede aparecer en cualquier momento...”³⁴

Por ejemplo es común que se produzca en el director un acostumbramiento respecto de las cualidades comunicativas de la voz del actor. El director por conocimiento del texto y el tiempo de proceso, adapta o adormece su percepción objetiva sobre la calidad de la oralidad de los actores.

Entiendo que así como desde la actuación se trabaja el aquí y ahora del actor, debemos ejercitar en el director ese aquí y ahora de su recepción en cada ensayo. Colocándose en una recepción contra natura, es decir forzada, dentro de la repetición constante que implica la dinámica del ensayo, el director debe distanciar y extrañar la recepción. Una eficaz propuesta para este objetivo, es la de asumir diferentes capacidades de recepción. Como ya hemos expuesto Grotowski plantea que debemos trabajar la curva de atención pensando en un grupo de espectadores modélicos compuesto por: un ciego, un sordo, un niño, el especialista, un amigo y un enemigo.

A partir de este axioma podemos desarrollar dos tipos de prácticas que permiten un control y evaluación de las cualidades técnico-expresivas de una producción:

-Denegación sensorial voluntaria

Por el ejemplo, tomando al ciego como espectador modelo, el director asume el modo de percepción y solo escucha el ensayo, negándose forzosamente la visión. Esta neutralización del sentido de la vista, potencia la percepción auditiva. La recepción del trabajo realizado sobre los códigos verbales y sonoros, deben mantener la atención del director. Esta práctica pone en evidencia fallas técnicas elementales, como aspectos de ritmo y melodía en las voces, proyección vocal, composición sonora de la puesta, peso y presencia de los silencios.

Tomando al espectador sordo como modelo negaremos forzosamente la audición, pudiendo evaluar el desarrollo de la acción y del espacio, la dramaturgia orgánica de los actores, es decir la materialidad con todas sus implicancias.

-Ensayo abierto

Cada director evaluará cuándo es necesaria la recepción de “terceros”, en general debe ser antes de avanzar en el ajuste de la puesta y la actuación, con un tiempo para poder capitalizar los aportes realizados, desde esa recepción menos contaminada con el proceso, observar su conducta y luego recibir sus devoluciones.

Convocamos en general un puñado de personas que impliquen una representación genuina de públicos diversos y posibles. Se puede invitar a un colega actor o director, en este caso el director también debe evaluar la madurez del grupo, es innegable que esta práctica implica saber recibir una devolución negativa. Sumar al grupo de espectadores algunos amigos y de ser posible un niño o adolescente (excelentes críticos por su sinceridad).

Esta experiencia interpela nuestra percepción, cuestionando o reafirmando el trabajo. Renueva nuestra mirada, nos reinstala en un nivel de recepción más objetiva que la que estamos ejercitando hasta ese momento del proceso.

La puesta en práctica de estas dos estrategias nos pone en evidencia tanto falencias como omisiones, hasta puede hacernos cambiar la perspectiva de una escena. Son procedimientos que deben realizarse con el tiempo para poder trabajar sobre los aportes hechos. Si esto no se contempla, es recomendable no realizarlos, solo generarán angustia y desconfianza sobre la producción.

Los procedimientos que presentaré a continuación (Polarizar, Traducir, Condensar e Indeterminar) están vinculados a través de su relación con el ritmo como estructurador de la puesta en escena. El ritmo como el resultado de operaciones de medida y organización de los recursos expresivos del discurso escénico. La evaluación y control del ritmo es una estrategia transversal en los procedimientos de recepción. El bailarín Oscar Araiz dice que el ritmo general crea un lazo con la atención, la despierta, la deja reposar, la vuelve a activar, la sorprende, o puede ser insoportablemente tediosa. Lo interesante es que ese lazo es el único punto de contacto con una posible actitud “activa” en el espectador.

B - Condensar

La dilatación se presenta como un valor negativo en la etapa de evaluación de la recepción de una puesta en escena. Muchas veces recibimos como evaluación: “Está buena, pero un poco larga”. Cuando el director o el grupo reciben esta devolución debe al menos revisar el manejo del ritmo, ya que la dificultad no es la extensión del relato escénico, sino un inadecuado manejo del ritmo. Hemos recibido ponderaciones que confirman este análisis, por ejemplo: “Es larga pero se pasa volando”, es decir el espectador reconoce la extensión pero la compensa con el acertado manejo rítmico. El tratamiento rítmico en la escena, es complejo. ¿Qué tiempo y qué espacio, qué energía y qué acción necesita el relato? Un buen ritmo no se debe confundir con velocidad, alterar la velocidad de determinada secuencia de acciones de una escena o acelerar la partitura de puesta en su totalidad, los cambios de velocidad producen cambios semánticos en la recepción.

El director desde su posición de espectador privilegiado debe poder percibir la “medida” del relato escénico en relación a la “medida” del relato literario, y evitar dilataciones que no favorecen en la recepción. Esta tarea se dificulta si no hay una mirada técnica, desde un distanciamiento sobre el proceso y el material. Esta tarea se inicia a partir del análisis activo de la escena con los cuerpos operando en el tiempo y el espacio, allí el director con la mirada adiestrada comienza a testear y decidir sobre la organización y la medida de los acontecimientos y signos de la escena. Debemos transitar y dejar transitar al actor y a la situación desde el derroche y el exceso en el proceso de producción hacia la economía, el ajuste y el ritmo para la enunciación. Descubrir la medida es el juego específico del ensayo. Esta tarea reasegura la organicidad y la eficacia de la puesta en escena.

Para ser sincero creo que existe tanta producción dramaturgica de autor como puestas en escena y actores sin sentido del ritmo. En la dramaturgia de autor la falta de ritmo, entre otras causas, se produce por una dilatación por exceso de información y datos, por una mala estructura del o los relatos. En la dirección, por una dilatación del discurso escénico sin control de medida y organización. Para aclarar el concepto de estructura y organización en relación al ritmo apelo a los conceptos de la filósofa estadounidense Susanne Langer quien plantea que la esencia del ritmo es la preparación de un evento a partir de la finalización de uno anterior, no es necesario que se vinculen con unidades de tiempo similares ni exactitud de los movimientos, pero cada evento o comportamiento aporta al ritmo cuando se realiza completo con principio, propósito y consumación.

Visualizar en cada acontecimiento de la escena su estructura, al decir de Langer, “principio, propósito y consumación”, asegura la presencia de un pulso dado por los acentos componentes necesarios para la percepción del ritmo.

En mi experiencia de dirección la aplicación de la condensación pasa por una particular atención al control de estos tres momentos del acontecimiento expresivo, en el relato, los cuerpos y el espacio. Con los actores trabajo sobre la claridad y calidad expresiva en su ataque y remate (principio y consumación) y en la construcción de un soporte conceptual o formal para su objetivo (propósito).

La ausencia de condensación atenta contra la teatralidad, atenta contra la curva de la atención del espectador. Uno de los grandes maestros de dramaturgia en Argentina, Mauricio Kartun, utiliza una excelente metáfora en sus cursos: “El teatro es un bonsái de novela. (...) En realidad el diálogo teatral se parece al diálogo cotidiano pero no lo es, hay una condensación, un sistema artificial. Y esta es la dificultad: en un sistema artificial hay que conseguir una verdad orgánica. Por eso yo digo que el teatro es un bonsái de novela...”³⁵

El bonsái mantiene las características estructurales de su especie, a excepción del tamaño. Un bonsái no es lo mismo que un árbol podado. Un relato bien condensado no es lo mismo que un relato cortado. Se poda cuando a partir de la exploración en el cuerpo y el espacio de la fábula detectamos situaciones o relatos que no son estructurales, que dispersan o dilatan y que no favorecen la atención ni generan tensión dramática. Es necesario dejar las ramas que hacen a la estructura para no afectar la organicidad del relato. Saber condensar desde el corte es complejo, nos presenta un dilema ético ante la obra de autor. Si el corte se realiza solo desde una perspectiva espectacular sin un análisis de la estructura narrativa es común observar pérdidas o cambios de significado importantes en los textos dramáticos.

También he experimentado cierto peligro de dilatación cuando el cuerpo del actor, la materialidad y el espacio semiotizados comunican al espectador anticipadamente comportamientos y circunstancias que luego son enunciadas por el discurso textual y a la inversa cuando la palabra ya comunicó y los cuerpos o la materialidad operan devaluados solo subrayando o ilustrando la situación. En estos momentos se produce una arritmia sgnica que si no está concebida como recurso expresivo, se evalúa como dilatación en la recepción. El director debe estar evaluando permanentemente los modos de articulación de estas dos vías de información, lo analógico de los cuerpos y lo digital del lenguaje.

Exceptuamos de estas consideraciones sobre condensación, a todas aquellas estrategias discursivas textuales o de puesta en escena, que desde la

dilatación y la saturación, construyen un recurso vinculante con un supuesto de recepción específico que los autores y directores operan como poética particular.

C - Traducir

Aristóteles observó que un discurso que se limite a decir lo que todo el mundo ya sabe corre el riesgo de ser aburrido. Es decir, todo discurso puede ser informativo pero contener aspectos nuevos que maravillen e impresionen al destinatario para lograr su interés. Este es el objetivo de las figuras retóricas, otorgar al discurso un carácter inesperado, ya que la necesidad de sorprender al auditorio constituye su problema fundamental. Considero que los recursos retóricos más utilizados son la comparación, la metonimia y la elipsis. Alcanzar una resolución desde la metáfora es un estadio complejo, si consideramos que es mucho más que un tratamiento simbólico del discurso, debe tener la capacidad de multiplicar significados, describir lo desconocido, esa gran utopía del arte.

En el montaje de la obra *Ardiente paciencia* de Antonio Skarmeta, experimenté el valor de condensación y de traducción de la elipsis. En una secuencia de acción entre el cartero y la joven posadera que partía desde el primer juego de seducción hasta su fiesta de boda. Ella comienza a desvestirse, él queda sectorizado, ella sale de escena pero continúa arrojándole su ropa interior, el goza y sin solución de continuidad recibe una corbata, se la coloca y entra a la visual la suegra, para bailar, es decir la elipsis operó en una condensación del tiempo de noviazgo.

En los procesos de producción de dramaturgia, actuación y puesta en escena generamos constante e inevitablemente un territorio sígnico. El funcionamiento y configuración del signo en el teatro es complejo, generando un gran debate de ideas y propuestas para su análisis. Dice T. Kowzan que el arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad.

Cada poética construye una relación entre signo y significado que la define; podemos encontrarnos desde una relación directa entre signo y significado, como se plantea en el uso icónico, hasta la utilización del signo desde su ostentación (la presencia como significado). Samuel Beckett dice a través de *Wine* en su maravillosa pieza *Los días felices*:

- WINNIE. ... -¿Qué es lo que hace? dice él
- ¿A qué juega? dice él – hundida hasta las tetas en la puta tierra
- un grosero – qué significa? dice él
- ¿Qué pretende significar?
- y que si esto que si lo otro
- lo de siempre
- las estupideces de siempre...

Qué maestro Beckett, significar inevitable, pretender significar, una de las estupideces de siempre. Más claro imposible.

Como sabemos, los signos se agrupan en códigos que se clasifican según la naturaleza expresiva del signo, una división clásica es diferenciar los signos de código lingüísticos de los signos de código no-lingüísticos. También se clasifican según su canal de percepción en auditivos y visuales y kinestésicos. En la representación teatral los signos de diferente naturaleza (corporal, lingüística o plástica) están presentes en forma constante y simultánea.

Una de las particularidades del signo teatral es ser heterogéneo. En las otras expresiones artísticas el signo es homogéneo y no puede ser sustituido por signos de códigos distintos, los signos de la poesía no se pueden sustituir por imágenes, los signos de la pintura por sonidos. En una puesta en escena existe un continuo intercambio entre signos que pertenecen a naturalezas expresivas y materiales distintas. En la puesta en escena todo se transforma en signo artificial, aun por ejemplo signos naturales como algunos elementos o características físicas del actor, pasan a ser artificiales y opera sobre ellos la denegación de lo real como parte constitutiva de la visión de teatralidad hegemónica.

El teatro es un ladrón histórico, como lo presenta Kartun, ha sabido a lo largo de la historia, “pedir prestados” los códigos específicos de otras expresiones artísticas, como las artes plásticas, la danza, el cine, la música, la arquitectura. El teatro como un arte de frontera y ecuménico, sabe de la necesidad de variar y la riqueza del marinaje, utiliza códigos musicales, corporales, obviamente lingüísticos, audiovisuales y plásticos.

La traducción como procedimiento implica manipular de ser necesario cambios de códigos en el transcurso de la puesta, permitiendo salir de cierto adormecimiento o vencimiento del código dominante, promoviendo desde la traducción un movimiento en la atención del espectador que le permite volver a focalizarla.

A continuación un ejemplo desde mi experiencia. En la puesta en escena de *Frida, un vuelo inmóvil* (grupo Cajamarca, 1996), el código dominante del texto era el diálogo entre Frida y la “pelona” (la muerte en la cultura mexicana). A pedido de Frida, la muerte va asumiendo diferentes personajes de su vida. Percibimos desde la mirada objetiva que este recurso se estaba venciendo (entendemos como “vencimiento” al momento donde un recurso expresivo o técnico desde la actuación o desde la puesta, ya no construye atención). La valoración del momento de vencimiento es muy subjetivo y pasa a ser otra de las cualidades que deberá entrenar la mirada profesional del futuro director teatral.

El vencimiento del recurso descripto, nos exigía un mecanismo de sustitución. La escena en cuestión planteaba a Frida nuevamente dialogando, con su médico. Recurrimos a un cambio de código con efecto distanciador al incorporar dos marionetas que representaban a Frida y al Doctor. La actriz-Frida manipula la dos marionetas y evoca esa escena de su vida. La potente materialidad de las marionetas y su manipulación operaron a favor de la curva de atención.

En la puesta en escena de *El inspector* de N. Gogol, se me planteaba un vencimiento del código lingüístico. Si bien el texto es maravilloso desde su riqueza literaria en el discurso y su relato, en nuestro contexto de recepción se producía a mi entender una saturación y una dilatación, por un exceso en el código lingüístico. Para compensar esta devaluación en mi atención, opté por traducir y condensar, tomamos un corpus de cinco escenas, donde se desarrolla la seducción cruzada del falso inspector a la hija y a la esposa del Alcalde. Eliminamos el texto y, rescatando el relato, construimos una partitura de acciones sin verbalización, con una calidad de movimiento que referenciara las imágenes del cine mudo, completamos con música y un efecto de luces que apoyaba la estética cinematográfica elegida. Fue un acierto, la atención se reinstaló en la recepción y se logró un disparador de comicidad que sumó a nuestra propuesta.

En las dos experiencias citadas, al traducir el código original, logramos restablecer los niveles de atención del espectador en un momento preciso en el que se percibía cierta relajación de la curva de atención y tensión del espectáculo. La operación es posible si se aplica la mirada técnica que implica desde la dirección un esfuerzo de objetividad sobre las propias percepciones y la cualidad prospectiva de la mirada.

Es correcto reflexionar también en este punto, sobre cierta dificultad en el manejo de la superposición de códigos, lo que puede transformarse más que

en un aporte a la curva de atención, en una distorsión de la misma. La evaluación de la medida de uso de estos procedimientos vuelve a recaer en la capacidad de percepción y de concepto que maneje el grupo y en especial el director.

Un ejemplo contundente de cambios de códigos en un mismo relato, lo encontramos en Shakespeare con su obra *Sueño de una noche de verano*. Si bien su código dominante es la palabra, nos propone cambios dentro del código usando el verso y la prosa para diferenciar personajes, contiene propuesta de códigos plásticos y musicales y la potente combinación de lo real y lo fantástico.

Nos encontramos también con dramaturgias de autor que no proponen estas dinámicas discursivas, en ellas se hace evidente la necesidad de operar con procedimientos de recepción desde la puesta en escena y la actuación, para evitar que la falta de variedad de los códigos se transforme en una dificultad para mantener la atención. El director y los actores deben reconocer el código dominante de una escritura, y entrar en diálogo con la misma, para desde allí, sostener, proponer, sustituir ese código por otro en función de la recepción. Es decir el procedimiento de la traducción de códigos implica exploración y evaluación, no un simple mecanismo lúdico.

Nuevamente me surge el fantasma de la preceptiva, el traducir, como todas las estrategias planteadas, se puede necesitar o no. La traducción será una opción luego de un análisis de la recepción primaria y fundacional del director y los actores a través de atender a su propia curva de atención. Todos los procedimientos de recepción propuestos parten de asumir nuestro rol de espectadores profesionales, observando fallas del ritmo escénico y el vencimiento del código, entre otros fenómenos de la recepción.

El procedimiento de traducción también es una herramienta para resolver problemas de la actuación, un actor puede salir de una dificultad expresiva al cambiar de código expresivo (este punto se desarrolla en procedimiento de recepción). Es conveniente sacar al actor del forzamiento que le puede generar determinado código y lograr a través del cambio mayor organicidad y efectividad en su tarea.

D - Polarizar

Las acepciones del verbo polarizar son:

-Acumular en dos partes determinadas de un cuerpo cargas eléctricas opuestas y

-Concentrar en una persona la atención o el ánimo en una cosa determinada.

Se vinculan directamente con la propuesta del procedimiento de polarización. Propongo una transpolación terminológica y conceptual. Tomaremos a la “carga” del código teatral como el “volumen expresivo” con el cual se concretizan los recursos técnico-expresivos en la puesta en escena. El volumen en términos de nivel o cantidad, nos permite operar con matices expresivos sobre un determinado signo, comportamiento o estado. Por ejemplo si decidimos un verde, sabemos que tenemos una escala cromática de verdes, ahí operará la decisión sobre el volumen expresivo de ese verde. En el caso de los estados de ánimo o emociones pasa lo mismo, puedo necesitar comunicar dolor y deberé optar por el grado de intensidad con el cual se puede expresar dolor. Volvemos al concepto de medida. ¿Cuánto de? ¿Hasta cuándo de esto? Será la percepción sensible y la capacidad técnica del actor y del director lo que determinará el volumen expresivo adecuado, en vinculación con la poética de la puesta y la visión de recepción que se desea concretar en la representación.

La operación técnica de polarizar supone la variación y combinación de cargas (volumen expresivo) y el movimiento de los códigos de diferente naturaleza que operan en la puesta en escena. La energía de una puesta usa como “conductores” al tiempo y el espacio. La acción de polarizar favorece, concentra y sostiene la atención del espectador sobre la puesta en escena, factor esencial en la elaboración de la grotowskiana “curva de atención”. El director debe controlar también el exceso en el movimiento de la polaridad, ya que puede generar dispersión afectando focalización de la atención.

Identifico dos niveles en la aplicación de la polarización como procedimiento de recepción. Un primer nivel aporta a construir el ritmo general de la puesta en su estructura superficial y a lograr el mantenimiento de la atención primaria del espectador, y un segundo nivel de polarización opera en la estructura profunda sobre las estrategias de construcción de los personajes y el relato.

-Primer nivel de polarización. Los puntos cardinales

Para visualizar el procedimiento de polarización utilizaremos como herramienta el concepto de los “puntos cardinales” que nos permite visualizar una cartografía básica de los códigos temporales y espaciales de la representación

teatral como territorio donde realizamos el viaje que implica una puesta en escena. Construyendo una brújula imaginaria para la exploración de la teatralidad.



Las oscilaciones en la polarización y en las cargas expresivas operan desde el contraste, en este sentido las agruparemos en términos de carga como polos positivos y polos negativos. En este esquema o cartografía visibilizamos ocho puntos cardinales básicos, pero tal vez lo más enriquecedor son los matices que se generan entre cada uno de ellos.

En el proceso de creación comienza a manifestarse el polo dominante del material producido y saber determinarlo es vital para poder manipular sobre el mismo. Una escena puede tener una dominante de quietud, que no implica el estatismo absoluto, puede manifestarse con un menor volumen expresivo desde una economía de la acción o en la energía y calidad de los movimientos.

La polarización se pueden aplicar por corte, es decir se pasa de un polo a otro de forma muy marcada, también de manera más blanda, aplicando el concepto de volumen expresivo, con un manejo gradual de la polarización y una tercera opción (la más recomendable) que es la combinación de los dos modos.

Aplicar la polarización en un montaje implica una continua evaluación del material escénico y su eficacia en la recepción. Como director debo estar comprometido con el ritmo y comprender que sostener la escena sin variación en la polaridad puede ser uno de los factores que lo alteren. A modo de ejemplo, si concibo la escena desde el polo negativo del vacío, debo evaluar si este vacío está sosteniendo la atención; de no ser así, la manipulación sobre la materialidad me permitirá recuperar la atención del espectador. Podré aplicar una carga de objeto en el vacío dominante con el volumen expresivo que mi percepción y prospectiva de recepción me indiquen. En mis puestas aplico esta

estrategia en un sentido de graduación del objeto, decido partir desde un espacio despojado y luego incorporar materialidad, como estrategia de atención. En mi jerga de trabajo grupal llamo “meseta”, a esos momentos donde la polaridad dominante son el silencio y la quietud. Es de gran efectividad estar atento a la necesidad de mesetas expresivas, como puentes o acentos del discurso escénico o del relato dramático. El silencio y la quietud entran en juego luego de un desarrollo expresivo de carga opuesta a partir de una dominante del sonido y la acción.

-Segundo nivel de polarización

En general se observa que el actor sin experiencia o con falencias técnicas y expresivas, no logra en su actuación el ritmo del personaje ni el de la escena planteada.

La polarización en la construcción del personaje puede operar para lograr los matices expresivos necesarios, aportando ritmo y presencia escénica del actor. Diferenciar a los personajes desde sus polaridades dominantes permite que una escena se dinamice. Si la actuación no cuenta con matices, es decir adecuaciones particulares de las condiciones de la escena y del personaje, se produce una dureza del código, esta situación plantea en general actuaciones monocordes.

Trabajar la actuación desde el contraste y la contradicción es un recorrido necesario para la melodía del personaje, y su contribución al ritmo general de la puesta en escena. Problematizar la relación del sujeto con el resto de los elementos de la estructura dramática, evitando cristalizar primeras y prejuiciosas interpretaciones de lo que pasa y cómo pasa. Encontrar los matices desde la investigación sobre el signo, al fin y al cabo la diferencia la hacen los detalles.

Obviamente si trabajamos la polarización de una puesta en escena pero no prestamos atención a la dinámica en los personajes dentro de cada escena y sus partituras, tendremos la tarea a mitad de camino. El ritmo de la estructura superficial no sostiene la recepción si no se trabaja el segundo nivel, y viceversa si la actuación tiene ritmo y la estructura de la puesta no.

Si analizamos la puesta en escena en función de las relaciones de cargas, esto nos permitirá aplicar los criterios de sobrecarga, descarga y cambio de polaridad de las escenas con el objeto de encontrar el ritmo adecuado de la estructura superficial y animar las estructuras profundas del espectáculo. Cada poética dramaturgica y escénica contiene un tipo de carga dominante y un

juego de polarización específico, que determina su particularidad expresiva, desde donde podemos diferenciarlas. Por ejemplo: la farsa y la comedia se vinculan con cargas positivas en todos los códigos expresivos, en las poéticas realistas tenemos una carga positiva en el código verbal y una carga negativa, de represión dominante en el código corporal. En el caso de algunas vanguardias canónicas y del teatro contemporáneo se plantea una polarización extrema, uno de los códigos es dominante absoluto del discurso o bien se opera desde la disociación o fuga, con rotaciones del código dominante.

El juego sobre estas polarizaciones configura en gran medida la poética de cada director. La propuesta es incorporar desde la formación de base como tarea del director la observación y manipulación de estos puntos cardinales.

E- Indeterminar

Los lugares de indeterminación que existen en todo texto, plantean a los directores al menos tres opciones: completarlos, dejarlos o profundizarlos. Esta es una tarea transversal a todo el proceso de creación de una puesta en escena, no solo del director sino de cada creador interviniente. Concretizar o indeterminar es un proceso dramático de dirección, implica tener que manipular el discurso y/o el relato. Ningún camino en el juego de la concretización es neutral. La concretización implica postura sobre la recepción. Según De Marinis existen dos dimensiones. La dimensión manipuladora del espectáculo implica manipular o inducir al espectador induciendo en él determinadas transformaciones intelectuales y emocionales, tratando de llevarlo a comportamientos concretos. El espectador se transforma en un ser pasivo, en un “objeto dramático” (en el “blanco” de distintas dramaturgias que operan en el espectáculo). Y la dimensión participativa del espectador, “coproductor” del espectáculo, constructor de sus significados. En este caso, el espectador se transforma en un ser activo, en un “sujeto dramático”.

Todo espacio de indeterminación que deja el montaje puede ser llenado o no por el espectador, el espectador puede completar o dejar el vacío en su recepción. A los efectos de nuestro tema de trabajo, nos ocuparemos de la primera opción, es decir del espectador como sujeto dramático.

Las zonas de indeterminación en una puesta en escena generan una ambigüedad fértil para crear un espacio activo de la praxis ideatoria y sensorial del espectador desde la cual su atención se estimula.

Marco Antonio De la Parra (dramaturgo chileno) sintetiza con claridad algunas estrategias desde la construcción dramatúrgica, de evidente traslado a la práctica de la dirección y la actuación, que forman parte de una filosofía del teatro. Rescatamos dos puntos de su libro *Carta a un joven dramaturgo*:

38-El argumento es como el esqueleto de una obra. Debe, por lo tanto, no verse, si eso es posible. Incluso en ocasiones (me ha sucedido) he debido, al final, quitar todo vestigio de lo que era originalmente. El argumento estaba lleno de explicaciones, de ligazones de perfectas relaciones de causa y efecto, las transiciones eran completamente explicadas y las motivaciones para que sucediera lo que sucedía eran aplastantes. El resultado no valía nada. La imaginación del público no trabajaba y mis explicaciones aburrían.

39-El teatro es misterio. Un misterio que será develado (¿cuántas veces te lo he dicho?) y que el espectador debe querer develar. Es la estrategia de la seducción, de la coquetería. No cuentes todo lo que sabes.³⁶

Tal como citáramos, Aristóteles observó que un discurso que se limite a decir lo que todo el mundo ya sabe corre el riesgo de ser aburrido; sumaría que todo discurso que explique todo aburre, todo discurso que no informe nada, nos deja afuera.

El exceso de información y justificación son enemigos de la atención y del diálogo entre creador-obra-espectador. Cuando todo está dicho y presentado no quedan espacios para el diálogo, solo aceptar o no la tesis presentada.

Ahora es claro que si nos pasamos en la medida de la indeterminación, podemos generar confusión o desazón, abandono de la praxia ideatoria y fuga de la atención. La indeterminación se construye sobre una delgadísima línea que puede colocar a la puesta en un discurso confuso o críptico. En la aplicación de la indeterminación como procedimiento, operan configuraciones culturales y sociales del productor y del receptor que los puede acercar o distanciar, es decir implica la construcción de un espectador modelo que debe buscarse o conquistarse.

Es necesario evaluar en el relato base de una puesta en escena qué objeto, espacio, personaje o circunstancia dada, debe permanecer en un nivel de indeterminación, es decir vamos a concretizar en la medida que sea un aporte y emule o supere la intensidad y calidad de la construcción ideatoria que construye el espectador. En la representación teatral algunas concretizaciones de acciones, o de las circunstancias dadas de entorno, pecan de inverosimilitud cuando se pretenden concretizar, por ejemplo, una tormenta, una explosión,

una violación, etc. El nivel técnico que necesitamos para crear esa circunstancia con cierta verosimilitud es muy alto, la opción más teatral es trabajar desde la convención consciente, la metonimia o reducir su presencia a la textualidad con algún apoyo signíco desde el cuerpo del actor. Es comparable a la resolución de las acciones imposibles. Ya los griegos sabían de esta limitación de la teatralidad.

Recuerdo un proceso de trabajo en la cátedra de Dirección, sobre un cuento fantástico de Leo Masliah. En un burdel un hombre encantado por una de las prostitutas va siendo mutilado de a poco en cada uno de sus encuentros sexuales, el relato lo lleva a cabo el policía a cargo de la investigación. La resolución fantástica es que la prostituta en cuestión era una verdadera planta carnívora.

Durante la mayor parte del proceso la planta no se concretizaba en objeto. En la última consulta, previo al examen, el alumno de Dirección concretizó a la mujer-planta, a través de un par de alambres y tiras de nylon pintadas sobre una maceta. Su concretización fue un efecto negativo, ridiculizaba el relato y bajaba el nivel de tensión que el resto de la puesta y la actuación habían logrado. Era materialmente imposible emular la construcción simbólica que cada espectador realizaría de la mujer-planta en su imaginación.

Como hablamos de la importancia del control y evaluación de la materialidad, lo aplicaríamos a la evaluación y control de las zonas de indeterminación, al cómo, cuánto y cuándo debemos concretizar en una puesta en escena.

Una aplicación particular del procedimiento de indeterminación puede ser proyectada en la materialidad cuando se produce una relación extracotidiana entre objetos o personajes, superando los niveles realistas de justificación. Lo identifico como un efecto de “materialidad tensionada”. Entendemos como materialidad tensionada aquella que surge al poner en juego en la escena elementos (objetos y cuerpos) superando entre ellos las relaciones de causa-efecto, o de necesidad (utilidad primaria para la acción). Tiene una relación directa con la estrategia de los binomios fantásticos de Giani Rodari, donde las palabras deben ser extrañadas y su unión debe ser discretamente insólita, para que la imaginación se ponga en marcha.

Como ejemplo de materialidad tensionada, presentamos la puesta en escena de la obra *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, de Federico León, con dirección del mismo autor. Al inicio de la puesta percibimos:

Lugar de la acción, un baño.
Bañera repleta de agua.
Agua desde una canilla a la bañera.
Piso mojado.
Televisor en el baño funcionando.

La proxemia entre espectador y escena era mínima, la primera fila de espectadores estaba a unos cincuenta centímetros del espacio escénico. La concretización del baño con agua corriendo, más el televisor encendido conformaban un sistema de materialidad tensionada. Durante unos minutos no había acción en el espacio todo pasaba en la recepción del espectador. La tensión aumentó cuando desde la bañera salió un hombre de unos 40 años con traje de buzo completo, nos miró desde sus antiparras unos segundos y luego desde el interior de la misma bañera salió una mujer de 80 años en traje de baño, recuperó lentamente la respiración y nos miró. Quedaron los dos personajes en foco y el buzo le preguntó a la mujer: “¿Dónde está papá?”.

Como plantea Marco Antonio de la Parra, participamos en esa puesta de un punto máximo de creación de la expectación donde la materialidad, en conjunto con la acción y el texto, nos instala en la necesidad de respuestas, no podemos ni queremos irnos, estamos realmente interesados en develar el misterio.

F - Condiciones dadas

Incluiremos en este procedimiento algunas estrategias de producción que están o deberían estar a mi entender concebidas como signo del montaje, pero que su aplicación está en las etapas de comunicación de la obra, en el espacio y tiempo de espera del espectador antes de iniciarse la representación y en las condiciones de la sala. Es parte de la puesta en escena favorecer la predisposición del público en el convivio teatral. El discurso comunicacional de un espectáculo y las condiciones físicas del espacio de expectación, afectan los supuestos y competencias del espectador, por lo tanto influyen en la construcción en la curva de atención. Muchas veces desde la espera, la recepción comienza a ser atacada, tiempos de espera eternos y vacíos, sumado a deficiencias de infraestructura como frío, oscuridad, falta de estímulos y atención.

-Comunicación

Considero que es rol de la dirección operar simbólica y conceptualmente

en la comunicación del espectáculo. La estética de la gráfica es hoy un elemento mucho más cuidado y sobre el cual los jóvenes artistas nos marcan la dirección correcta. Actualmente el acceso a las nuevas tecnologías nos permite un mayor desarrollo en el registro de imágenes, el diseño y la comunicación. Operar con rigor en este aspecto, nos permite estimular el deseo de ver del espectador, su motivación para el encuentro.

Recuerdo una experiencia negativa al respecto, fue en el montaje de la obra *Democracia en el bar*, de Leo Masliah. La producción estaba a cargo de un equipo de gestión oficial; como es frecuente en este modelo de producción, se manejaron muy mal los tiempos... todo a último momento. Logré, luego de reclamarlo mucho, una breve charla con el diseñador gráfico en medio de un ensayo, nunca más lo vi. Mi primer, único y último contacto con el diseño gráfico, fue al ver la cartelería en la vía pública tres días antes del estreno. Habían enviado todo el material sin mi visto bueno. En conclusión, el mensaje que se desprendía del afiche no expresaba nuestra propuesta, el tono del humor que el espectáculo proponía distaba mucho del utilizado en el lenguaje de la gráfica. Por ejemplo, se concretizaba la figura de un policía desde una imagen estereotipada y vulgar que develaba una información que no era de nuestro interés puntualizar, ni era funcional al relato, es más estaba en franca oposición al tratamiento que se le daba a tal circunstancia desde el montaje, donde inversamente habíamos devaluado esa información a partir de un manejo de la indeterminación de las circunstancias dadas de los personajes.

Tal vez exagero, pero una foto, afiche, *flyer* o *banner* inadecuados o poco efectivos pueden condicionar la recepción y por qué no ahuyentar al potencial espectador. Como a la inversa, un trabajo de imagen comunicacional potente atrae al espectador, siendo este su objetivo. En lo personal me preocupo por que la imagen comunicacional esté en equilibrio con el nivel expresivo y las aspiraciones de un montaje. Como diríamos en el barrio, no vender humo, ya que cuando esto sucede, la evaluación del espectador es negativa, su expectativa se ha visto defraudada.

-Manipulación de la espera

Como actor y productor de televisión tuve la oportunidad de ir a trabajar a Disney World. Mi pensamiento y sentimiento antiimperialista inevitablemente me colocó en una posición prejuiciosa. A mi pesar debo reconocer que esta experiencia vivencial me enseñó a comprender y reflexionar

sobre determinados mecanismos de recepción a los cuales no les había prestado atención.

Los diferentes parques temáticos de Disney World se componen de una oferta de diferentes juegos, shows, instalaciones, y experiencias interactivas con puestas en escena de gran despliegue espectacular. Las miles de personas que desfilan por día no generan ningún inconveniente para la recepción individual de cada propuesta. En particular me llamó mucho la atención la construcción espectacular de los momentos de espera, cada tiempo de cola estaba guionado. El show no comienza al entrar al domo, comienza en la espera para entrar. Montan situaciones teatrales o juegos interactivos, que nos van introduciendo en el clima que cada juego o show requiere. Es decir, manipulan dramáticamente la espera para generar un determinado estado de ánimo o brindar información necesaria o competencias que deben aplicarse en el juego. Obviamente también está programada al salir una apabullante y atractiva oferta de *merchandising*, si no no sería Estados Unidos.

Cuando regresé, comencé a experimentar con este procedimiento que bauticé “efecto Disney”. Básicamente me propuse intervenir simbólicamente, a modo de intervención, el espacio y tiempo de espera de los espectadores. Con la puesta de *Ardiente paciencia* del chileno Antonio Skarmeta, cuyo eje narrativo es la relación de Pablo Neruda con el joven cartero en su casa de Isla Negra, montamos en el hall de entrada, una instalación de mascarones de proa y botellas, de realización escenográfica, simulando la colección que Neruda tenía en la casa. También proyectábamos un video documental sobre los últimos años de su vida y recibíamos al público con una copa de pisco chileno.

En la puesta en escena de *Menú de naufragos* (adaptación de la obra *En alta mar* de Slawomir Mrozek) la materialidad de la puesta se realizó desde el concepto de embalaje, de Tadeus Kantor. La acción se desarrollaba en un gran depósito aduanero. Los personajes estaban en un *container*. El acceso al teatro, ubicado en un primer piso fue intervenido como depósito aduanero, a unos 20 ó 30 metros antes de ingresar a la sala, instalábamos embalajes de exportación, cada paquete tenía marcado como destinatario a un personaje de la historia política y del poder de nuestro país.

En el montaje de *Frida, un vuelo inmóvil* invertimos la secuencia y jugábamos al final de la representación, el final que era la despedida de la vida de Frida a ritmo de vals mexicano junto a la pelona. Esa situación se proyectaba al hall del teatro con músicos mexicanos y una fiesta de la muerte a lo mexicano, con tequila para todos.

Algunos directores aplican en el espacio de la espera, efectos de tipo sensorial como olores y sonidos. Cada director evaluará si este procedimiento no es forzado. Estas estrategias pueden servir de conector dramático o solo predisponer la recepción, que no es poca cosa.

-Acondicionamiento de la sala

La precariedad de algunos espacios teatrales en el ámbito del teatro de autogestión, tanto como las fallas de diseño y estructurales en los teatros oficiales genera interferencias negativas para la recepción, en el aquí y ahora de la representación. Como señala Dubatti:

Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil, y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.³⁷

En este sentido recuerdo entre varias experiencias de interferencias, las funciones del espectáculo *Frida, un vuelo inmóvil* (grupo Cajamarca, Mendoza, 1996). La pared oeste de la sala estaba compuesta por tres grandes ventanales que daban a la Avenida San Martín, una de las más importantes y transitadas de la ciudad. Obviamente dichos ventanales no contaban con tratamiento acústico correspondiente a una sala de espectáculos. Sucedió que a la hora precisa en que nuestra Frida Kalo quedaba atrapada en un momento de profunda reflexión sobre su dolor físico, entrara a la escena el sonido potente de una murga, que desde la vereda realizaba sus funciones a la gorra.

¿Qué hacer? Obviamente intentamos todas las gestiones para negociar con los murgueros, al menos el horario; fue imposible desplazarlos del horario central. Cuando estábamos a punto de cometer un delito penal grave o un delito estético más grave, tratando de justificar la murga como signo dentro de nuestro montaje, la murga suspendió sus representaciones y nosotros terminamos la temporada.

Son variados los factores que pueden interferir en la predisposición del espectador, debemos trabajar para eliminarlos o bajar lo más posible su influencia.

NOTAS

- 19 Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 470.
- 20 De Marinis, Marco, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* (Teatrología), Galerna, Buenos Aires, 1997, p. 23.
- 21 <http://deleuzefilosofia.blogspot.com.ar/2012/02/perceptos.html>
- 22 Féral, Josette, op. cit., p. 95.
- 23 Tcherkaski, José, *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1983, p. 21.24 Ernesto Suárez, actor y director mendocino.
- 25 Pavis, Patrice, op. cit., p. 148.
- 26 Weinstein, André, *La puesta en escena, su condición estética*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962, p. 171.
- 27 De Marinis, Marcos, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Galerna, Buenos Aires, 2005, p. 94.
- 28 Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 32.
- 29 Contreras Lorenzini, María José, "Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI", en *Telón de fondo* n° 10, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 3.
- 30 Versión de la transcripción de la conferencia grabada en el Teatro de Pontedera el 15 de febrero de 1989, traducción: Farahilda Sevilla y Hernán Bonet, texto corregido y ampliado por el autor, Jerzy Grotowski, 1991.
- 31 Serrano, Raúl, *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, Atuel, Buenos Aires, 2004, p. 127
- 32 Elly A. Konijn es especialista en Comunicación de la Universidad de Amsterdam. Autora del libro *Acting Emotions*.
- 33 Eco, Umberto, Lucien Goldman, Roger Bastide, *Sociología contra Psicoanálisis*, Segundo Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura, traducción de Carlos Ayala, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, pp. 13 a 20.
- 34 Brook, Peter, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la teatralidad y el teatro*, Alba, España, 1994, p.46.
- 35 Kartun, Mauricio, *Narradores y dramaturgos*, Inteatro, Buenos Aires, 2002, p. 29.
- 36 De La Parra, Marco Antonio, *Cartas a un joven dramaturgo* (sobre creatividad y dramaturgia), Dolmen, Santiago de Chile, 1995, p. 36.
- 37 Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires, 2002, p. 50.

Es muy probable que dentro de un tiempo razonable yo pueda renegar de algunas de las ideas y propuestas que expongo en este libro, pero siempre reconoceré que fueron ellas las que me permitieron avanzar a nuevas preguntas.

Espero de esta publicación el encuentro y el diálogo con los compañeros teatristas, con quienes compartí algún proyecto, algún taller o simplemente algún café, un vino o alguna discusión (a la que dimos demasiada importancia como siempre), y con aquellos que tal vez nunca nos cruzaremos. Espero tomen algo en acuerdo o desacuerdo y lo lleven a su grupo en un próximo ensayo, a su clase o taller, que lo monten en sus ideas y se funda creando algo que ya no tiene padre.

El título de este ensayo pedagógico sobre la dirección teatral plantea una pregunta: ¿El director es o se hace? La pregunta queda abierta, nunca estuvo en mí la pretensión de encontrar una respuesta, solo dar cuenta de una experiencia de formación y que la misma se sume a tantas otras opciones y visiones que están presentes en nuestro vasto y complejo territorio teatral.

Gracias por el tiempo y el interés de su lectura, nos veremos pronto.

BIBLIOGRAFÍA

-LIBROS

- Barba, Eugenio, *Quemar la casa, orígenes de un director*, Catálogos, Buenos Aires, 2010.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral (Los tres mundos), Buenos Aires, 2003.
- Blanchard, Paul, *Historia de la dirección teatral*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960.
- Bogart, Anne, *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte* (Artes escénicas), Alba, Barcelona, 2008.
- Brook, Peter, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, España, 1994.
- Buenaventura, Enrique, *Notas sobre dramaturgia*, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1988.
- Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1992.
- Clurman, Harold, *La dirección teatral. Notas sobre la puesta en escena*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1990.
- Craig, Gordon, *El arte del teatro*, Escenología, México, 1995.
- De La Parra, Marco Antonio, *Cartas a un joven dramaturgo*, Dolmen, Chile, 1995.
- De Marinis, Marco, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Galerna (Teatro-logía), Buenos Aires, 1997.
- De Marinis, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Galerna, Buenos Aires, 2005.
- De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1992.
- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, La Pléyade, Buenos Aires, 1971.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2010.
- Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2002.
- Féral, Josette, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires, 2004.
- Foucault, Michel, *Literatura y conocimiento*, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Mérida, Venezuela, 1999.
- Kantor, Tadeuz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.

- Meyerhold, Vsévolod, *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid, 1982.
- Moussinac, León, *Tratado de puesta en escena*, Leviatán, Buenos Aires, 1957.
- Naugrette, Catherine, *Estética del teatro*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2004.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Serrano, Raúl, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Escenología AC, México, 1996.
- Sinisterra, José Sanchís, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, España, 2002.
- Sinisterra, José Sanchís, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ñaque Editora, España, 2003.
- Stanislavski, Constantin, *El proceso de dirección escénica*, Escenología AC, México, 1998.
- Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Quetzal, Buenos Aires, 1979.
- Tcherkaski, José, *El teatro de Jorge Lavelli: el discurso del gesto*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1983.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1993.
- Valenzuela, José Luis, *De Barba a Stanislavski. vol. 1*, Editorial Universitaria San Luis, Argentina, 1993.
- Veinstein, André, *La puesta en escena. Su condición estética*, Compañía General Fabril Edito-ra. Argentina, 1962.
- Villegas Morales, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Canadá, 1990.

-REVISTAS

- Arana Grajales, Thamer, “El concepto de teatralidad”, en *Artes, la revista*, nº 13, volumen 7, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Colombia, enero-junio 2007.
- Brie, César, “Sobre la puesta en escena”, en *El tonto del pueblo*, Teatro de los Andes, Bolivia, 1995.
- Espinosa, Pedro, “Los contextos de la dirección teatral”, en *Ritornello: devenires de la pedagogía actoral*, año 4, nº 6, Cenide, Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires, 2005.
- Lavelli, Jorge y otros, “La puesta en escena”, en *Picadero*, nº 11, Inteatro, Buenos Aires, 2004.

Szuchmacher, Rubén, “Apuntes sobre la puesta en escena”, *Teatro XXI*, año 1 n° 1, Buenos Aires, 1995,
Ure, Alberto, “Oficio y lugar del director”, en *Teatro abierto*, Buenos Aires, 1982.

-REVISTAS Y ARTÍCULOS EN LA WEB

Bernárdez , Asun, “Recepción teatral. ¿A la búsqueda de un público imposible?”
Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense, disponible
en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/recepcion_teatral_y_semiotica.pdf
Boal, Augusto, “Función ritual, comercial y política del arte: un nuevo concepto”.
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/150/boal.pdf>
Daulte, Javier, “Contra el teatro de tesis”, disponible en
<http://www.ritornello.com.ar/home.html> n° 5, 2004.
Frydlewsky, Luis y Eduardo Pavlovsky, “Sobre dos formas de comprender del
coordinador grupal”, disponible en <http://www.campogrupal.com/entender.html>
Heras, Guillermo, “El compromiso del director de escena en el teatro
contemporáneo”, disponible en <http://www.ritornello.com.ar/home.html> n°
5, 2004.
León, Federico, “Creo en un teatro orgánico”, entrevista de Rubén A. Arribas,
2005, disponible en
<http://www.revistateina.com/teina/web/teina10/tea2imp.htm>

> Índice

> prólogo	Pág. 3
> introducción	Pág. 7
> capítulo 1: sobre el rol del director teatral.....	Pág. 15
Origen de la concepción actual.....	Pág. 17
El rol del director teatral.....	Pág. 19
El director como espectador de profesión	Pág. 22
> capítulo 2: sobre la puesta en escena	Pág. 27
Sobre la teatralidad	Pág. 29
Morfología de la puesta en escena.....	Pág. 31
> capítulo 3: sobre los procedimientos de animación teatral	Pág. 35
1- Procedimientos generales (PG).....	Pág. 39
A-Análisis de textos dramáticos	Pág. 40
B-La visión del director y el percepto animador.....	Pág. 43
1-Percepto discursivo.....	Pág. 45
2-Percepto abierto	Pág. 46
3-Percepto técnico.....	Pág. 48
C-La materialidad	Pág. 49
Defensa, evaluación y control de la materialidad	Pág. 52
D-La dramaturgia	Pág. 55
Dramaturgia de director	Pág. 55
Dramaturgia de dirección.....	Pág. 56
E-El ensayo	Pág. 58
Comportamiento básico del director en los ensayos.....	Pág. 61
F-La dirección de actores.....	Pág. 66
Presencia escénica	Pág. 67
Autonomía creativa	Pág. 69
G-La improvisación.....	Pág. 70
2- Procedimientos particulares (PP).....	Pág. 72
3-Procedimientos de recepción (PR).....	Pág. 76
La recepción teatral.....	Pág. 76
A-Recepcion forzada	Pág. 82
B-Condensar	Pág. 84
C-Traducir.....	Pág. 86
D-Polarizar.....	Pág. 89

Primer nivel de polarización. Los puntos cardinales.....	Pág. 90
Segundo nivel de polarización	Pág. 92
E- Indeterminar	Pág. 93
F- Condiciones dadas.....	Pág. 96
> despedida.....	Pág. 101
> bibliografía	Pág. 103

- narradores y dramaturgos

Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral

- el teatro, ¡qué pasión!

de Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral

- obras breves

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas

de Alejandro Finzi

Prólogo del autor

- teatro (3 tomos)

Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)

- las piedras jugosas

Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt

- siete autores (la nueva generación)

Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori

- dramaturgia y escuela 1

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

- didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

- didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

- teatro del actor II

de Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

- dramaturgia en banda

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao

- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)

de Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo

(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)

- manual de juegos y ejercicios teatrales

de Jorge Holovatyuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

- antología breve del teatro para títeres

de Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

- teatro para jóvenes

de Patricia Zangaro

- antología teatral para niños

y adolescentes

Prólogo: Juan Garff

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor
Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki.

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación
Prólogo de la autora de Eli Sirlin
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial
Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente
Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/ para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- Saulo Benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824 Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño
(1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos.
hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1-
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios.
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010-
textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua
cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas
reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI
Obras del siglo XX - 1ª década- I (1902-1908)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos
conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz
(escritos, dichos y entrevistas)
de Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano - 1950-2007
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye obras de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thénon, A. Vargas y B. Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid
de Soledad González
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí
de Alfredo Ramos
Coedición con Argentores
- un tal Pablo
de Marcelo Marán
Coedición con Argentores
- casanimal
de María Rosa Pfeiffer
Coedición con Argentores
- las obreras
de María Elena Sardi
Coedición con Argentores
- molino rojo
de Alejandro Finzi
Coedición con Argentores
- teatro/11
obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos -de la comunidad para la comunidad-
de Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII
Obras del siglo XX -1ra. década II- (1902-1910)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

- cuerpos con sombra -acerca del entrenamiento corporal del actor- de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos - la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe- de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930) de Gonzalo de María Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2011- textos de: Irene Villagra, Eduardo Del Estal y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VIII Obras del siglo XX -1ra. década III- (1902-1910) Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II de Roberto Perinelli
- Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García de Juan Carlos Malcún
- Historia del Teatro Nacional Cervantes - 1921-2010 de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad tomo IX (1911-1920) Obras del siglo XX: 2ª década -I Selección y Prólogo Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse de Jorge Ricci Coedición con Argentores
- freak show de Martín Giner Coedición con Argentores
- trinidad de Susana Pujol Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión de Susana Torres Molina Coedición con Argentores
- los talentos de Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia de Santiago Loza Coedición con Argentores
- confluencias: dramaturgias serranas prólogo de Gabriela Borioli
- el universo teatral de Fernando Lorenzo Compilación de Graciela González Díaz de Araujo y Beatriz Salas.
- Jorge Lavelli de los años sesenta a los años de la colina Un recorrido en libertad de Alain Satgé Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente Escritos sobre escenografía Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo X (1911-1920) obras del siglo XX- 2ª década- II Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12 obras ganadoras del 12º Concurso Nacional de Obras de Teatro Incluye obras de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y Ariel Dávila

- una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

de Jorge Holovatuck A.
prólogo: Raúl Serrano

- teatro/13

Obras ganadoras del 13º Concurso
Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia
regional-

Incluye obras de Laura Gutman, Ignacio
Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer,
Fabián Canale, Juan Castro Olivera,
Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal
Friedrich, Pablo Longo, Juan Cruz
Sarmiento, Aníbal Albornoz y Antonio
Romero.

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana
Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia
Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla
Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez
Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi,
Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato
Vignolo.

