



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

**EL ARTE DE LA GUERRA
Y LA DIRECCIÓN TEATRAL**

Memoria para optar al Grado de Magíster en Artes

Mención: Dirección Teatral

CLAUDIO PUELLER BARRÍA

Profesor Guía: Abel Carrizo-Muñoz

Santiago, Chile 2015

CONTENIDO

RESUMEN.....	5
INTRODUCCION	6
CAPITULO I. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	9
1.1.- Objetivos de la investigación.....	9
• Objetivo General.....	9
• Objetivos Específicos	9
1.2.- Hipótesis del proyecto	9
1.3.- Metodología de trabajo	10
CAPITULO II.- EVOLUCIÓN DEL DIRECTOR TEATRAL	11
2.1.- Definiciones preliminares acerca de las funciones del Director Teatral.....	11
2.2.- Evolución de las funciones del Director Teatral	13
2.3.- Funciones del Director Teatral en la puesta en escena.....	34
CAPÍTULO III.- TEORIA DEL CONFLICTO.	48
3.1.- Nociones generales y perspectivas teóricas respecto del Conflicto	48
• Aporte de la Teoría Marxista.....	51
• Aporte de la teoría psicológica.....	52
3.2.- Conflicto en Teatro	56
3.3.- Conflictos del Director Teatral en la puesta en escena	64
CAPÍTULO IV: EL ARTE DE LA GUERRA	74
4.1.- Antecedentes de Sun Tzu y el Arte de la Guerra	76

4.2.- El Arte de la Guerra en otras disciplinas y contextos.....	77
4.3.- Análisis del libro ‘El Arte de la Guerra’	79

CAPITULO V.- VINCULACIÓN ENTRE EL ARTE DE GUERRA Y EL TRABAJO DEL DIRECTOR TEATRAL	92
---	-----------

CAPITULO VI: MODELO DE APLICACIÓN DE LOS CONCEPTOS GENERALES DE “EL ARTE DE LA GUERRA” AL TRABAJO DEL DIRECTOR EN LA PUESTA EN ESCENA	135
--	------------

CAPITULO VII: PROYECTO CREATIVO.....	144
7.1.- Descripción general del proyecto creativo "Guatón Romo: Un Ángel Caído ..	144
7.2.- Guión Teatral de la puesta en escena.....	154

CAPITULO VIII: REFLEXIONES FINALES	167
---	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	177
--------------------------	------------

ANEXOS	181
Entrevistas a Directores Teatrales	181
Texto completo de "El Arte de la Guerra"	206

- ¿Qué camino tomo?
- Bueno, ¿a dónde te diriges?
- No lo sé.
- Entonces no importa. Si no sabes a dónde te diriges cualquier camino te llevará ahí...

(Alicia en el País de las Maravillas)

RESUMEN

El presente documento corresponde a un trabajo de carácter investigativo que nace de la premisa que el Director Teatral está siempre enfrentado a diversas problemáticas y conflictos que debe resolver para llevar adelante su trabajo creativo. Esta labor muchas veces se hace dificultosa, por lo que creemos que se hace necesario reflexionar al respecto. Por esta razón, en el proceso, se revisará el concepto de ‘Conflicto’ en general y en particular al del ámbito del teatro.

Para tal propósito nos apoyaremos en aspectos relevantes del libro ‘El Arte de la Guerra’ de Sun Tzu, pensador, político y militar chino, que centra sus reflexiones sobre tácticas y estrategias militares destinadas a la resolución de Conflictos. La revisión de dicho libro permitiría identificar herramientas conceptuales y metodológicas que facilitarían la labor de un líder teatral estableciendo una relación entre los conceptos más importantes de este tratado y la Dirección Teatral.

Finalmente, se diseñará un modelo metodológico que será puesto en práctica en el montaje teatral “Guatón Romo: un Ángel caído” que acompaña este proceso de graduación.

INTRODUCCIÓN

La necesidad de establecer un diálogo con los conflictos y situaciones a veces difíciles, desafiantes y adversas que habitualmente enfrenta el Director Teatral, que se podrían relacionar con el liderazgo y las formas de trabajo, nos ha llevado a buscar herramientas que permitan facilitar su quehacer.

Si bien sabemos que el enfrentamiento con situaciones conflictivas es inherente al proceso creativo, también es cierto que si el Director tuviera algunos elementos metodológicos para manejar esas experiencias adversas, de manera no traumática, le sería muy favorable para sus procesos de creación.

Nuestra experiencia en el trabajo pedagógico y la relación con innumerables colectivos artísticos que se enfrentan con dificultades en su trabajo de creación y producción, nos ha llevados a concluir que muchos de estos proyectos no llegan a feliz término principalmente por no saber responder a los requerimientos de las contingencias que surgen en el trabajo de creación. Muchas veces estas dificultades llevan a abortar sus proyectos debido a problemas que se relacionan principalmente con la falta herramientas estratégicas de conducción y organización. Por dicha razón creemos que el presente documento podría ser un aporte a la discusión con respecto de las formas y métodos de trabajo inherentes a las principales funciones de la Dirección Teatral.

La mencionada problemática, después de revisar diversos documentos, nos llevó a centrarnos en el análisis del pensamiento de Sun Tzu, expresado en el libro ‘El Arte de la Guerra’, el cual realiza un estudio sobre estrategias, cualidades y capacidades que debe tener el ‘General Sabio’ frente a su tropa de guerreros para dominar su

entorno social, moral y ético en medio de la adversidad y el Conflicto. Cuando el autor habla del ‘General Sabio’ se refiere, a la persona que con destreza y sabiduría comprende el comportamiento del ser humano frente a diversas circunstancias y que detenta el poder en medio de las controversias.

Es interesante observar que son próximas, y a veces coincidentes, las problemáticas que enfrenta el ‘General Sabio’ con las del Director Teatral. Si bien éste no está enfrentado a situaciones de carácter bélico se encuentra con eventos conflictivos que pueden ser análogos a los planteamientos de Sun Tzu.

En el primer capítulo de esta tesis se expondrá el diseño que orientó la presente investigación: objetivos, hipótesis y metodología; capítulo que adquiere gran relevancia ya que visibiliza las dudas que llevan a preguntarse por los Conflictos al que se enfrenta el Director Teatral y las posibles alternativas de resolverlos positivamente.

El segundo capítulo está orientado a hacer una revisión del rol del Director Teatral a través de una breve panorámica en la historia del teatro, sus funciones principales y los posibles Conflictos que éste podría afrontar.

En el tercer capítulo se abordarán las nociones generales y diversas perspectivas de la teoría de Conflicto y las posibles situaciones adversas que podría enfrentar un Director Teatral durante el proceso de una puesta en escena.

El cuarto capítulo se centrará principalmente en los antecedentes generales de Sun Tzu y “El Arte de la Guerra”, para dar paso a un análisis del libro.

En el Quinto capítulo se realizará una vinculación entre “El Arte de la Guerra” y el trabajo del Director Teatral.

En el sexto capítulo se presentará un modelo de aplicación de los conceptos generales de “El Arte de la Guerra” al trabajo del Director Teatral en una puesta en escena.

En el séptimo capítulo se expondrá el proyecto creativo de esta tesis, haciendo una descripción de la puesta en escena “Guatón Romo: Un Ángel Caído” donde se ha puesto en aplicación el modelo metodológico antes mencionado.

Finalmente se podrán conocer entrevistas a tres importantes Directores Teatrales quienes conversan en torno a los conceptos generales de “El Arte de la Guerra”.

CAPITULO I.-

DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

1.1.- Objetivos de la investigación

- **Objetivo General**

Analizar qué aspectos del libro ‘El Arte de la Guerra’, como forma particular de gestionar diversas formas de conflicto, permiten incrementar las competencias artísticas del trabajo de Director Teatral.

- **Objetivos Específicos**

- a. Revisar el concepto de ‘conflicto’ según distintos enfoques disciplinares, en particular en el trabajo del Director Teatral.
- b. Identificar los desafíos de posibles conflictos y problemáticas que habitual y permanentemente enfrenta el Director Teatral en su trabajo creativo.
- c. Describir aspectos metodológicos de ‘El Arte de la Guerra’ que podrían ser útiles para enfrentar la labor creativa del Director Teatral.
- d. Crear un modelo metodológico a partir de la relación establecida entre ‘El Arte de la Guerra’ y la Dirección Teatral, que luego serán aplicados en una puesta en escena específica.

1.2.- Hipótesis del proyecto

El texto ‘El Arte de la Guerra’ de Sun Tzu, como forma particular de gestionar el conflicto y la aplicación de los conceptos de mayor relevancia, tales como: Estrategia, Doctrina, Tiempo, Terreno, Mando y Disciplina a la Dirección Teatral, contribuiría al desarrollo de la creación y producción escénica con objetivos claros y

procedimientos efectivos, transformándose en oportunidades para el incremento de los valores expresivos, comunicativos y estéticos de una obra de arte de carácter teatral.

1.3.- Metodología de trabajo

Esta investigación se realizará a través de la búsqueda bibliográfica y documental del libro ‘El Arte de la Guerra’ recogiendo, analizando e interpretando información de dicho documento y los estudios relacionados.

Se utilizará una metodología de tipo cualitativo centrada en aspectos subjetivos, por lo que se llevará a cabo un acercamiento y observación holística, con el fin de buscar, comprender y establecer correspondencias y paralelismos que ayuden a delimitar el fenómeno estudiado.

Dicho estudio hará posible la creación de un modelo procedimental de trabajo que puede ser aplicado en diversas experiencias de Dirección Escénica.

Para los fines demostrativos de esta tesis se realizará una observación directa del proceso de dirección de la obra ‘Guatón Romo: un Ángel Caído’, creación escénica que acompaña el presente proceso de investigación.

A modo de complemento y cruce de información, se han considerado entrevistas a tres destacados directores de la escena nacional (Raúl Osorio, Abel Carrizo-Muñoz y Luís Ureta), tendientes, a compartir y discutir algunos de los conceptos de Sun en función de la experiencia profesional de los directores consultados.

CAPITULO II.

EVOLUCIÓN DEL DIRECTOR TEATRAL

2.1.- Definiciones preliminares acerca de las funciones del Director Teatral

En cuanto al punto de inicio de la labor del director en la historia del teatro, nunca ha habido un consenso al respecto, sin embargo podríamos decir que, a través de los tiempos, de una u otra forma siempre su labor ha estado presente pero con distintos responsables, a veces por el autor, otras por el regidor o por el actor principal. Sólo a mediados del siglo XIX cuando apareció el concepto moderno de Puesta en Escena, emergió la figura del director como el que se encargará de la unidad del espectáculo teatral cobrando una importancia específica.

André Veinstein, estudioso del fenómeno teatral, en su artículo “El Director, Interpretación Histórica” sugiere una interrogante:

“El simple hecho de situar en el curso de la historia del teatro la aparición de esa actividad que hoy llamamos "Dirección Escénica", constituye, por las opiniones divergentes o contradictorias que ha suscitado, uno de los mejores ejemplos de la confusión que reina en el estudio de los diferentes problemas que debemos examinar. Si nos limitamos, en efecto, a mencionar las respuestas más contradictorias nos hallaremos frente a esta disyuntiva: ¿la puesta en escena es tan antigua como el teatro o data apenas del último siglo?”¹

Frente a esta interrogante Guillermo Heras Director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas de España dice:

¹ CEBALLOS, EDGAR, Principios de Dirección Escénica, Selección y Notas. Colección Escenología 1999, p. 61.

“Evidentemente su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en que 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 hayan recaídas 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.”²

La dirección escénica, ha sido la última disciplina en integrarse al hecho teatral, según Patrice Pavis, teórico teatral francés que dice al respecto: “La aparición de la función y del término debería situarse en la primera mitad del siglo XIX, ya que la palabra y la práctica sistemática corresponde a esta época”.³ A partir de ese momento el director es considerado el creador del espectáculo como tal y por excelencia, definiéndose su labor de la siguiente manera:

“Es la persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto y utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición”.⁴

² HERAS, GUILLERMO. HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño”, N° 1, año 2001, pp. 13-19.

³ PAVIS, PATRICE, El Análisis de los Espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine. Paidós, 2000, p. 203.

⁴ *Ibíd.*, p. 201.

2.2.- Evolución del rol del Director Teatral como profesión

a. Contexto histórico

Con el fin de contextualizar la labor del director en la historia del teatro universal, haremos una breve descripción de antecedentes al respecto.

Desde tiempos remotos hasta parte del XIX, el director era a menudo el actor principal de la compañía, una especie de actor–gerente. Entre los siglos XIX y XX se produjo la transición del teatro de actores al de directores. A partir de ese momento se produjo un salto cualitativo, donde el Director ya no es sólo un personaje que ordena la representación, sino un creador que articula todos los signos del lenguaje escénico para construir su propio objeto artístico, desde la iluminación como creadora de atmósferas, al ritmo actoral como constructor psicológico de los caracteres o el espacio sonoro del espectáculo, entre otros.

Pero vayamos desde el comienzo en este recorrido histórico. En el antiguo teatro griego la actividad del director escénico se podría asociar a la figura del didascolo, “ (...) Termino procedente del griego didskaloj, que significa ‘maestro, instructor, preceptor’. Entre los antiguos griegos, el didáscalo era maestro de canto y director del coro.”⁵

A su vez hay autores que afirman que en las últimas etapas históricas del teatro griego “el control del teatro pasó de manos del autor a los actores”.⁶

⁵BROX, NORBERT. Historia de la Iglesia Primitiva. Barcelona, Ed Utor S. S. 1996, p. 133.

⁶THE THEATRE. A Concise History, Thames & Hudson world of art. 1998. New York, p. 22.

“El corego tenía una serie de obligaciones. Según parece, era él quien seleccionaba a los cantores profesionales y actores que constituían el coro. Este coro debía ser dirigido y adiestrado para la representación por el didáskalos, quien era el propio poeta, que en algunos casos podía contar con un ayudante.”⁷

Posteriormente, durante la Edad Media el desarrollo del Teatro que tuvo lugar entre los siglos V y XV D. C. se llevó a cabo en las iglesias, consistiendo principalmente en la escenificación de relatos bíblicos. Primero tuvo lugar dentro de las iglesias y más tarde en los pórticos de éstas, siendo organizados y representados por clérigos y miembros de las órdenes. Este teatro llamado litúrgico se desarrolló en toda Europa. Cuando las obras ya no fueron actuadas en recintos religiosos fueron tomadas a cargo por autoridades seculares y por las cofradías.

Ya fuera el teatro de las iglesias, por no haber salas para sus presentaciones, se instaló en lugares que permitieran congregar público, como en las plazas públicas, en las esquinas, en los mercados o en los pórticos, presentando pequeños misterios, moralidades o farsas, sobre un simple tinglado (échafaud). En Francia estas acciones teatrales se encontraban en manos del “meneur de jeu ou maitre de jeu” o conductor escénico quien, estando siempre en escena, tomaba la responsabilidad ideológica y estética de la representación de los Misterios y de otros géneros teatrales.

Gustave Cohen, especialista en el drama litúrgico medieval en su libro *Le Théâtre en France au Moyen Age*⁸, muestra una figura de un joven dirigiendo una representación

⁷ <http://iesunivlaboral.juntaextremadura.net/web/departamentos/latinygriego/>

⁸ COHEN, GUSTAVE. *Le Théâtre en France au Moyen Age* (Paris: Les Éditions Rieder, 1928), 2 vols, p. 29.

haciendo mención del “meneur de jeu”, como un personaje de gran poder y autoridad.

Según este autor ésta es la primera definición de “meneur de jeu” como término teatral, es decir como “director de teatro o emprendedor de espectáculos”⁹

Luego en la Comedia del Arte, periodo correspondiente a la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, a mediados del siglo XVI, aparece un movimiento de “teatro cómico por excelencia, donde el actor es el autor del personaje”.¹⁰ Eran compañías conformadas por actores profesionales, (juglares, mimos y acróbatas) estando su principal maestría en el arte de la improvisación donde se creaban estructuras que rondaban en: situaciones cómicas, embustes, enredos, infidelidades y vicios. Donde se incorporaban, con gran originalidad, máscaras y tipos humanos que definían de manera nítida arquetipos reconocibles en la sociedad que se asociaban a pícaros, avaros y poderosos.

En el proceso perfeccionaron la técnica de la creación colectiva a partir de un boceto previo no escrito, en que los actores concordaban un tema a desarrollar, delineando personajes y estableciendo entradas y salidas de escena. Si bien ésta fue una expresión eminentemente actoral, surgió la necesidad de un ordenador cuya función recayó en el Corago, quien debía explicar la trama a los actores, adaptándola al lugar, al público y a la contingencia social del momento.¹¹

⁹ Op. Cit, p. 45.

¹⁰URIBE, MARÍA DE LA LUZ. La Comedia del Arte. El Espejo de Papel. Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada. Universidad de Chile. Editorial Universitaria.Chile, p. 7.

¹¹ Ibídem, p. 9.

Posteriormente en el Renacimiento y el Barroco, era el arquitecto o el decorador quien organizaba el espectáculo según su criterio. Es en esta época cuando se construyen las primeras salas de teatro, entre otras los corrales en el caso España o el Teatro el Globo, en Inglaterra. En ese periodo William Shakespeare se adelanta en la visión de un director haciendo que Hamlet, el personaje protagónico de su obra homónima, ejerciera la labor del director. En la Escena II del Acto III, Hamlet le entrega instrucciones de dirección escénica a los actores:

“Hamlet.-

Di tu parlamento, por favor, como te lo he recitado, como brincando en la lengua: pues si lo voceas, como hacen muchos actores, me daría igual que el pregonero dijera mis versos. (...) Ah, me hiere hasta el alma oír a un tipo robusto y empelucado hacer jirones y andrajos una pasión, partirles los oídos a los del patio, que, en su mayor parte, no entienden nada sino las pantomimas inexplicables y el ruido. (...) Tampoco seas demasiado manso, sino que tu propia discreción sea tu guía. Acomoda la acción a la palabra, la palabra a la acción, con este cuidado especial; que no rebases la moderación de la Naturaleza, pues cualquier cosa que así se exagere, se aparta del propósito del teatro, cuyo fin, al principio y ahora, era y es, por decirlo así, sostener al espejo a la Naturaleza, mostrando a la Virtud su propia figura, al vicio su propia imagen, y a la época y conjunto del tiempo, su forma y su huella.”¹²

¹² Op. Cit, p. 45.

¹²URIBE, MARÍA DE LA LUZ. La Comedia del Arte. El Espejo de Papel. Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada. Universidad de Chile. Editorial Universitaria. Chile, p. 7.

¹² Op. Cit, p. 9.

Todas las indicaciones aquí planteadas pertenecen, sin duda alguna, a visiones o propuestas dentro del campo de la dirección actoral aquí vemos reflejadas “indicaciones de actuación”, donde el pensamiento del autor se encarna en Hamlet, revelándose la necesidad de una persona que asuma el rol de coordinador o unificador de la interpretación de un texto, con el fin de conseguir el objetivo que el personaje busca ejercer con su responsabilidad con la audiencia.

En España, más precisamente en la Edad de Oro, el Teatro nacido y desarrollado alrededor de patios, corrales, mercados y calles utilizó estructuras simples cultivando el humor ingenuo y burlón. Autores como Lope de Rueda, Quevedo y Góngora asumieron el rol de organizadores o “manager” de una compañía.

“Uno de los primeros ‘hombres de teatro’ en España, en el sentido moderno del término, fue Lope de Rueda, autor y actor de gran número de farsas cortas o pasos ejerce como manager en obras cuyo destino era entretener a la audiencia con interludios entre en un acto y otro...”¹³

Posteriormente, durante los siglos XVIII y XIX la mayor parte de las compañías se organizaron alrededor de un actor principal. Eran actores que al tener la categoría de intérpretes principales se les otorgaba la autoridad de ordenar la disposición de los elementos escénicos y de repartir los roles de cada obra. Sin embargo el deseo de lucimiento personal de algunos actores que encabezaban y financiaban las compañías, trajo arbitrariedades en el ritmo de las puestas, en los movimientos de los actores en la escena y en la concepción misma del espacio escénico, cuyo centro

¹³ HARTNOLL, PHYLLIS. The Theatre. A Concise History. Thames & Hudson world of art. New York .2006, p. 91.

debía obligatoriamente estar ocupado por el actor o la actriz principal, relegando al resto del reparto a simples comparsas.

b.- El nacimiento de la concepción moderna del Director Teatral

Según Pablo Iglesias, Director de Escena formado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, el papel de Director, con funciones semejantes a las concebidas en la actualidad, habría aparecido en Europa, en Viena alrededor de 1750, afianzándose el nombre genérico de Régisseur, en referencia a quien comenzó a asumir la autoría de la puesta en escena.

“Una visión de la puesta en escena más contemporánea y menos normativa, podemos definir su origen en los veinticuatro artículos de la Schauspielerakademie, formada por Konrad Ekhof el 5 de mayo de 1753, y su culminación con el afianzamiento definitivo de la figura del Director de Escena en 1808 en el Burgthter de Viena, asegurándose el derecho a que el nombre de “régisseur” se reflejara en los carteles, estableciéndose sus responsabilidades y definiéndose como el único responsable total de la autoría de la escenificación.”¹⁴

Habría que mencionar también en estos inicios al Teatro de Meiningen que, a finales del siglo XIX, acentúa la búsqueda de realismo y exactitud histórica. Además de incorporar la monumentalidad en la puesta en escena, se promueve el concepto de la compañía teatral. Se habla de la acción dramática como un todo orgánico. El Actor

¹⁴ IGLESIAS SIMÓN, PABLO. Dirección Escénica y Principios Estéticos en la Compañía de los Meininger. ADE Teatro. N° 100. Abril-Junio 2014. pp. 177-184.

sería móvil y la escenografía un factor inmóvil. Estos preceptos se aplican al montaje de los grandes autores clásicos como Shakespeare, Schiller, Kleist, y algunos contemporáneos de la época como Ibsen.

La concepción propuesta por Meiningen busca la naturalidad en los métodos de actuación. El rigor puesto en el trabajo se traduce en largos periodos de ensayos. El Teatro le debe también a Meiningen la incorporación de la electricidad como recurso técnico-dramático: estos hicieron posible un movimiento escénico más fluido, ampliar la escena y permitir crear nuevas atmósferas en escena.

Sin embargo Kenneth Macgowan en “Las Edades de Oro del Teatro”, indica que definitivamente la aparición del Director Teatral, se asocia a los nombres de André Antoine en 1887, fundador del Théâtre Libre de Paris, quien con el objetivo de adaptar a la escena la teoría naturalista de Zola, propone “reproducir” la vida en forma exacta. Esta búsqueda de “autenticidad” lleva a este director instalar decorados cerrados con ventanas y puertas practicables, techos de viga que descansan en pilares de madera y troncos de árboles naturales. Es más, Macgowan menciona que en una ocasión se llegaron a poner piezas de carne fresca colgada en ganchos.

El teatro, según Antoine, debe satisfacer las siguientes demandas formales:

- Utilización de decoración exacta y minuciosa que debe responder a la realidad.
- Incorporar diálogos en forma natural, al igual a como se habla en la vida cotidiana.
- Y los personajes deben ser caracteres reales hasta en los más mínimos detalles.

Se reconoce también otro hito histórico importante como es el estreno de “La Gaviota” de Anton Chejov en el Teatro de Arte de Moscú (1896), permitiendo la aparición de Konstantin Stanislavski y Nemirovitch Dantchenko, los dos primeros directores del teatro ruso moderno.

Stanislavski fue uno de los primeros investigadores del teatro que teoriza y lleva a la práctica un método de actuación basado en la búsqueda de la verdad psicológica interna de los personajes, que se conoce como realismo psicológico.

Otro de los grandes aportes de este director fue el trabajo actoral llamado Memoria Emotiva, con cuyo concepto, discutido y cuestionado en algunos casos, propuso que el actor se ayude con el recuerdo de una situación personal para reproducir una memoria análoga sobre el escenario.

Los principales ejes del trabajo de Stanislavski pueden resumirse en los siguientes elementos:

- La lucha contra los clichés y la mala teatralidad y la búsqueda de la sinceridad.
- El trabajo sobre el personaje y la motivación del actor.
- Promover un clima para la emoción escénica que desencadena la emoción del actor.
- El subtexto como forma de enriquecer el texto.

En cuanto a los principios que establecieron como directores del Teatro de Arte de Moscú el mismo Stanislavski en el libro “Mi vida en el arte” los define como: “haber

establecido las bases del teatro del futuro sustentado en la ética teatral, la técnica, la organización y el repertorio”.¹⁵

Esta es la nueva mirada sobre el director de escena que considera que éste sea un especialista que aglutine y ordene, según una técnica personal, todos los elementos que convergen en una representación dramática (texto, actores, escenografía, música y público), exponiendo su particular manera de entender el mundo y el fenómeno teatral.

En este contexto Stanislavski hace evolucionar el naturalismo hacia el realismo poético, creando un método de trabajo expresado en un conjunto de experiencias ordenadas sobre el comportamiento psicológico y físico del actor, a través de un entrenamiento y conductas orgánicas sobre el escenario a través de lo que, posteriormente se llamó, “Técnica de las Acciones Físicas”.

Ya iniciada su función como director de escena, en la práctica, se dedicó a estudiar el fenómeno y complejidad técnica que ofrecían en la representación textos dramáticos. Sin embargo, aún el hecho teatral seguía vinculado a grandes divos y figuras teatrales de la época, estando el director teatral relegado a la labor de ser sólo un armonizador de los distintos elementos teatrales. En particular en relación a la preparación de la puesta en escena de *Otelo*, que hace a finales de 1929 en Niza, Stanislavski dice:

“Preparo esta puesta en escena lejos del lugar donde se desarrolla el trabajo, sin saber con anticipación cuáles son los actores que actuarán en la obra y, en consecuencia, sin conocer nada de su forma de abordar e interpretar los roles;

¹⁵ IGLESIAS SIMÓN, PABLO. Dirección Escénica y Principios Estéticos en la Compañía de los Meininger. ADE Teatro. N° 100. Abril-Junio 2014. pp. 177-184.

sin haber estudiado sus aptitudes y posibilidades; sin haber analizado los decorados y su disposición sobre la escena, sin haberlos rectificado, sabiendo que un decorado jamás adquiere desde un comienzo la expresión que buscamos.”¹⁶

A través de estas palabras se puede visualizar claramente, como este director considera la puesta en escena y la importancia del trabajo previo al comienzo de los ensayos de una obra.

A estas alturas de la historia del teatro se pueden identificar hitos importantes que permitieron en forma definitiva el arribo del director teatral al hecho teatral:

“El realismo naturalista encontró oposición en las concepciones simbolistas de Paul Fort y su Théâtre d’Art, y Lugné-Poe y su ‘Théâtre de l’Oeuvre’. Así mismo, el realismo socialista fue trascendido por Vsévolod Meyerhold y su Teatro de la Convención Consciente que indagaba en la Biomecánica del comportamiento actoral, Nicolás Evreinov y su búsqueda de la teatralidad en las convenciones del teatro oriental, Alexander Tairov y su intento de síntesis entre la escuela realista y la convencional, Eugeni Vajtangov y su acercamiento a las innovaciones pictóricas de cubistas y futuristas. En Alemania, Erwin Piscator desarrolló su concepción del teatro político. Y Bertolt Brecht quien a través de una permanente búsqueda logró una verdad escénica provocando en el espectador asociaciones que tiene que ver con la vida concreta del espectador.”¹⁷

¹⁶ STANISLANSKI, CONSTANTIN. *Mise en Scène d’Otello de Shakespeare*. Ed. du Seuil. Francia, 1973, p. 15.

¹⁷ MACGOWAN, KENNETH, *Las Edades de Oro del Teatro*, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 155.

Así también aparecieron otros elementos que desde la Dirección Teatral hicieron importantes aportes puesta en escena. Uno de ellos fue el concepto del “actor supermarioneta” con que Gordon Craig (1872-1966), buscó una preparación del Actor para afrontar cualquier desafío técnico, considerando que los elementos plásticos móviles debían estar por sobre el actor y el texto, dando una importancia fundamental a la danza. Esta supermarioneta debía ser dotada de vida y pasión pero rigurosamente controlada.

En su trabajo se reveló contra un teatro convencional. Al respecto propuso una modalidad de trabajo que acentuara la plasticidad de las puestas en escena mostrando un gran despliegue escenográfico y luminotécnico.

En la concepción del director teatral moderno, éste comienza a darle libertad al espectáculo teatral de la, hasta ese momento, dependencia del texto literario, poniendo de manifiesto la diferencia entre Literatura y Puesta en Escena. El Teatro comienza a entenderse como una acción viva.

“(…) Mis escenas no nacen solamente en base al texto a representar sino que se mueven desde un amplio concepto de pensamientos en el que el mismo texto o también otras obras del mismo autor hayan evocado en mí. (...) En la preparación de un trabajo escénico, debes de repente pasar a otro argumento: la actuación, el movimiento, como otra parte del conjunto unitario.”¹⁸

Dirigir una obra ya no es sólo ilustrar el texto entregado por un dramaturgo, lo mismo que actuar ya no se expresa en la declamación de un diálogo, ni la escenografía será sólo un intento de reproducir la realidad a través de un decorado con el propósito

¹⁸ DE MARINIS, MARGOT, El Nuevo Teatro.. 1947-1972. Barcelona. Paidós, p. 99.

crear un ambiente. Comienza a surgir el concepto de Puesta en Escena un nuevo agente responsable de esta tarea: el Director de Escena.

Si en las compañías de la Commedia dell'Arte se prescindía de textos escritos, dejando que la acción dramática discurra a partir de un guión-escritura y de la espontaneidad de los actores, en la modernidad cada director comenzará a manifestar su particular interpretación del texto, ofreciendo una versión propia en la que se puede suprimir o aumentar o acentuar ciertos aspectos o modificar diálogos que el Director estime necesarios.

El Teatro siempre estuvo relacionado con el dramaturgo, sin embargo con el surgimiento del concepto de la Puesta en Escena, la autoría comenzó a quedar en manos del Director Teatral. En este sentido el director imagina, conduce, ordena, desarrolla y articula un trabajo colectivo. Bajo este concepto podemos mencionar algunos casos emblemáticos.

Uno de los casos que nos interesa mencionar es el trabajo de Tadeusz Kantor (1911-1990), quien abandona en su trabajo de dirección los espacios escénicos convencionales para adoptar ámbitos cargados de connotaciones cotidianas (Teatro Clandestino, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Happening, Teatro Imposible y Teatro de la Muerte). El teatro de este director se nutre de múltiples recursos que toma de otras disciplinas no necesariamente escénicas, sobre todo la pintura y la escultura. Incorpora una poética personal como una forma de introducirse al interior de la puesta paseándose en escena, en medio de los intérpretes, siendo ésta una actitud de resistencia y de provocación hacia el público. En su particular estilo y visión dice:

“Estoy fascinado por la idea mística o utópica que en cada obra de arte, existe, independientemente del artista, una forma en perpetuo devenir, en la que está incluida la infinidad de variantes posibles de la vida”.¹⁹

Kantor es un cronista implacable, un artista que se inventa una gramática y además una conciencia lúcida. Su teatro se burla de las dificultades idiomáticas e impone una poética lacerante, ofreciendo un rito que declara la guerra a los ritos. Es un creador decidido a no olvidar, aunque el recuerdo lo desgare.

Otro aporte importante fue el trabajo realizado por Jerzy Grotowski (1933-1999) con el concepto del “actor santificado” que no rendía pleitesía al aplauso del público sino al rendimiento de las cualidades expresivas de actor. Este director quien creara el Teatro de Laboratorio, que lo entendió como un lugar de educación permanente para el actor en el que pudiera adquirir y perfeccionar los elementos ético y técnicos indispensables para su actividad creativa. En sus palabras:

“Una obra de teatro no es una obra de museo, sino un escalpelo que nos permite encontrar lo que permanece oculto en nosotros, encontrar nuestras semejanzas, trascender nuestra soledad.”²⁰

Se trata de una ejercitación rigurosa que capacita al actor para la artificialidad, buscando superar los límites del realismo psicológico, tendiendo hacia la expresividad física total. El cuerpo del actor es considerado un instrumento capaz de

¹⁹ KOBIALKA, MICHAL. La Mémoire de Tadeusz Kantor : Création dans l’Espace Virtuel en Kantor, L’Artiste à la Fin du XX e Siècle. Actes Sud-Papiers. Francia, 1990, p.79.

²⁰ GROTOWSKI, JERZY. Hacia un Teatro Pobre. Ed. Siglo XX 2009. Madrid, España, p. 115.

lograr estados físicos extremos similares a los momentos límites de emotividad o trance.

Grotowski en su trabajo acuña el concepto de Teatro Pobre, estilo de escenificación basado en una extrema economía de los medios escénicos: decorados, accesorios y vestuario, con la capacidad de llenar el vacío mediante una gran intensidad de la interpretación y una profundización de la relación actor/espectador. Esta relación favorecería situaciones que se aproximan a la dimensión arcaica del mito. La memoria ritual, afirma Grotowsky, estaría grabada en la sensibilidad de cada uno, aunque olvidada, reprimida o alterada.

El espectador tiene vocación para ser observador, pero sobre todo para ser testigo.

“El testigo no quiere entrometerse, desea ser consciente, observar lo que ocurre y conservarlo en la memoria”.²¹

Este director define al teatro como: “aquello que ocurre entre el espectador y el actor”. El Teatro se construye sobre el principio de la estricta soledad. La norma es: no se puede introducir en la representación nada que no haya estado presente desde el comienzo. La puesta debe eliminar todo lo que no es estrictamente necesario; sólo permanece el texto y el cuerpo del actor.

El teatro del siglo XX afrontó desafíos novedosos como lo que ahora se conoce como Espacio Escénico (es decir espacio significativo que representa otra cosa; es el signo de la realidad representada y la resignificación de los elementos canónicos (como el

²¹ Op. Cit, p.116.

texto dramático). De esta búsqueda surge, la verdadera fuerza transformadora del teatro del nuevo siglo.

No debemos de dejar de hacer mención al surgimiento de nuestro Teatro Experimental de la Universidad de Chile que, en la década del 40, liderado por Pedro de la Barra y José Ricardo Morales, hace un cambio sustancial en lo que hasta entonces, se había sustentado el oficio del Teatro en nuestro país.

Por primera vez aparecía el Director Teatral haciendo una planificación de su trabajo, junto a un grupo de actores. Se crea así el germen de una nueva conciencia profesional del teatro chileno. Al igual que en situaciones similares de la historia del Teatro, ya no hay divos porque todos los roles tienen el mismo tratamiento y la misma importancia. Cada obra tiene su director artístico, quien toma la representación del ojo y del oído del público además de coordinar y darle un estilo a la obra. De modo manifiesto se establecieron principios y valores que le dieron sentido a esta propuesta junto con otros puntos fundamentales como:

- La difusión del teatro chileno, teatro clásico y moderno.
- La creación de un movimiento teatral.
- La presentación de nuevos valores éticos y morales para una compañía teatral.

De esta forma Pedro de la Barra, expresó su visión del Teatro:

"El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos? La respuesta sería, sí, existen, pero en potencia.

Formémoslos, pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insustanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna. Se necesita gente nueva que recupere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-moral. Es preciso promover un sentimiento amplio y serio que no quede en el autor o el actor sino que abarque los múltiples problemas".²²

En una mirada global, André Veinstein y Jean Duvignaud hacen mención en su libro "El Teatro"²³ a tres enfoques que definen las tendencias del trabajo de dirección durante las primeras décadas del siglo XX:

- Un grupo de Directores, que propugna el respeto total de la puesta al texto dramático, entre ellos se destacan los franceses: Jacques Copeau y Louis Jouvet quienes se autodenominan "los servidores del texto" por el respeto sobre la fuente dramatúrgica.
- Una segunda tendencia hace predominar las necesidades llamadas teatrales por sobre el texto, en ésta podemos mencionar a Adolph Appia, Gordon Craig en Inglaterra, J. L. Barrault y Peter Brook en Francia, Se les considera "servidores de la teatralidad"
- Y la tercera tendencia es aquélla en la que predomina la ideología por sobre el texto y el teatro. Encontramos aquí a Erwin Piscator en Alemana, Roger Planchon en Francia, Julian Beck en Estados Unidos.

En la actualidad los Directores cambian su forma de trabajo según su tradición cultural, su metodología, sus influencias, estilos y gustos personales. Para algunos el

²² CÁNEPA GUZMÁN, MARIO. Historia de los Teatros Universitarios. 1a. edición. Santiago: Ed. Mauro, 1995, p. 291.

²³ DUVIGNAUD, JEAN Y VEINSTEIN, ANDRE. Le Théâtre. Librairie Larousse, París 1976, p. 64.

proceso creativo parte del texto, su función entonces consiste en interpretar ese texto y colaborar con el escenógrafo, los técnicos y los actores para reinventar el texto eficazmente.

Para otros Directores, en cambio, les es fundamental partir de un “espacio vacío” antes de poner nada sobre él. La función del director es un catalizador de un trabajo colaborativo que se realiza en conjunto a otros artistas.

En la actualidad son innumerables las poéticas y formas de trabajo de las cuales tomaremos sólo algunos ejemplos para ilustrar características y diferencia del rol del director teatral en nuestro tiempo.

Considerado uno de los más importantes directores de escena en la actualidad, Peter Brook, reflexiona acerca del rol del Director:

“La tarea del Director, una vez encontrado la suficiente afinidad entre él y la pieza, consiste en dar con las imágenes en las que cree y a través de ellas lograr que la pieza adquiriera vida frente a un público contemporáneo”.²⁴

Brook se caracteriza por la depuración de los elementos primitivos del teatro, en muchos casos en referencia a obras de Shakespeare, con ambientes sombríos y violentos.

“Nuestro objetivo es una nueva relación que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo vulgar y lo mágico. Para eso necesitamos una multitud en escena y una multitud de espectadores y, en ese escenario,

²⁴ <http://www.teatro.meti2.com.ar/09-HISTORIAUNIVERSAL/09-03-NOTABLES/brooks/brooks.htm>

individuos que ofrezcan sus verdades más íntimas a esa multitud de espectadores que comparten con ellos una experiencia colectiva”.²⁵

El Teatro de Brook se orienta a un teatro inmediato, en el que basta un actor y un espectador para producir una situación dramática mínima: “un teatro donde lo invisible se haga visible”.²⁶

Debemos destacar también el trabajo de Ariane Mnouckine quien en 1964 crea la cooperativa teatral Théâtre du Soleil, una suerte de laboratorio y familia, con quien elabora una poética de un nuevo teatro destinado a la reparación de formas perdidas: el teatro de feria, los payasos, los saltimbanquis, la comedia dell’arte e incluso las tradiciones orientales del teatro No y el kabuki. Este interés por antiguas convenciones busca, según sus palabras: “Transformar en particular lo que es lo habitual”²⁷. Al incorporarse a otro registro, lo cotidiano recupera su fuerza dramática. Y desde ya, la historia contada desde la perspectiva popular modifica sustancialmente la mirada sobre los personajes históricos. En ese sentido, también se busca desacralizar los enunciados burgueses al tiempo que rompe con las estéticas institucionalizadas.

A finales de los sesenta, Robert “Bob” Wilson lidera una propuesta estética que rehúye de las protestas políticas y centra su objetivo en experimentar en los aspectos estéticos de la representación: las artes plásticas, la danza y el cine surrealista aportan elementos a creaciones abstractas y minimalistas. Por su dependencia en el aspecto visual, esta estética es reconocida como el Teatro de Imagen. En palabras del propio

²⁵ Op. Cit, p. 203.

²⁶ Op Cit, p.203.

²⁷ MNOUCHKINE, ARIANE, “En la Gran Playa del Teatro”, En: Revista Apuntes N° 113, Publicación de la Escuela de Teatro de la P.U.C., Santiago de Chile, 1997, p. 185.

Wilson “Concibo mi trabajo como uno solo, una construcción, un producto que evoluciona y que combina elementos y colaboración. Comencé con algunas palabras silenciosas, y sigo interesado en algo que está entre el arte y la vida”.

Sus espectáculos se caracterizan por una iluminación compleja e impecable presidida por cicloramas de colores y bellas escenografías por donde desfilan actores con movimientos lentos, recreándose en el gesto.

En este recorrido mencionaremos también a Eugenio Barba, quien desde 1964 junto a su compañía el Odin Teatre realizó un trabajo que sigue la filosofía de la convivencia marcada por el ascetismo. Este director sostiene que para la formación del actor es más importante la disciplina que el talento. El actor debe interesarse por la vida del grupo y sus problemas, debe ser lúcido frente a la realidad, manteniendo una actitud de cambio de la sociedad. Barba dice: “En este teatro precario cada representación puede ser la última”.

Las puestas del Odin se caracterizan por la escasez de recursos escenográficos, iluminación y vestuario. Los espectáculos parten de improvisaciones alrededor de temas dados. Nada es definido; se reimprovisa y se vuelve a ensayar un espectáculo cada día. Siempre con la premisa: ”Entre tú y los hombres que acuden a verte, se establece una relación nueva porque ellos tienen necesidad de ti”.²⁸

El Teatro del siglo XX hizo emerger a estos y otros tantos importantes directores y maestros que apuntaron y que apuntan hacia caminos diferentes buscando una nueva teatralidad. A partir de ahí existe una incesante proliferación de movimientos y tendencias que proporcionan un gran dinamismo a las Artes en general y del Teatro

²⁸ BARBA, EUGENIO, *Las Islas Flotantes*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p. 21.

en particular. Esta diversidad en el campo de la Puesta en Escena se traduce en una variedad de propuestas que tienen el rasgo común de acentuar la teatralidad, para lo cual, entre otros recursos, apela a la innovación del lenguaje escénico.

El trabajo del Director Moderno parece cuestionar las bases mismas de la disciplina: la obra teatral, el actor, el espectador, las relaciones entre los elementos y el lenguaje escénico. Esta indagación sobre el proceso creador, el material en el que se trabaja y la interacción con el “afuera”, es una constante. Podríamos decir que el Teatro de este tiempo se construye a partir de la defensa de la autonomía del espacio teatral.

Convergen el reconocimiento de la autonomía estética del Teatro y el ahondamiento de una filosofía que indaga en su esencia; además se busca una precisión en el lenguaje escénico y una sistematización tanto en la investigación como en lo didáctico.

En esta línea de trabajo el Director Teatral hoy en día escribe escénicamente a partir de un material que obtiene durante los ensayos con sus colaboradores. Se crea a partir de un espacio vacío para que emerja una poética personal, definida como una identidad estética.

Ahora el espacio escénico es un espacio significativo que representa “otra” cosa; es el signo de la realidad representada y la re significación de textos canónicos. De esta búsqueda, surge, precisamente, la verdadera fuerza transformadora del Teatro.

Para concluir este capítulo mencionaremos las palabras del Director Teatral Abel Carrizo quien hace referencia a la labor del director en el teatro contemporáneo:

“Teniendo presente que toda obra teatral es siempre fruto de una creación colectiva, estimo que es el director como líder y representante del grupo teatral, a quien más legítimamente podríamos considerar como el autor del teatro en tanto es el primer y último responsable de su puesta en escena, reiterando una vez más que el fenómeno teatral no es otra cosa que la Puesta en Escena. Es a partir de esta premisa que quiero reivindicar el rol autoral que desde hace mucho tiempo y en las más disímiles latitudes ha venido asumiendo el director teatral en el panorama escénico contemporáneo.”²⁹

²⁹ CARRIZO-MUÑOZ, ABEL, El Director como Autor del Teatro, En: Primer Cita de la Revista Teatral Chilena. (Coloquio sobre Teoría y Dirección Teatral en Chile organizado por el Programa de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, Santiago, 2002, p. 5).

2.3.- Funciones del Director Teatral en la Puesta en Escena

La función del Director Teatral se expresa a través de variadas actividades que se deben desarrollar en distintos frentes: la labor organizativa, la selección de elementos del espectáculo, el trabajo sobre el texto dramático (cuando existe), la selección del elenco, dirección del montaje, el trabajo con otros colaboradores, la puesta y la articulación del espectáculo, la generación de un discurso propio, entre otros.

A continuación revisaremos algunas de las principales funciones:

a.- La labor organizativa

Para que el Director Teatral logre un producto artístico coherente, realiza actividades fundamentalmente organizativas. En muchas ocasiones, el motivo del fracaso de un proyecto artístico puede estar relacionado con la mala organización del tiempo y de las actividades a realizar. Son innumerables los métodos y formas de lograrlo, sin embargo puede haber cosas comunes, como por ejemplo la autodisciplina y la constancia en cuanto a la ejecución de las actividades de manera ordenada y metódica, fijando cada una de las acciones necesarias para alcanzar determinados objetivos en cada ensayo (planificación, programación, etc.).

El Director realiza un cronograma del trabajo para establecer objetivos y metas. Categoriza los contenidos y decide cuáles tienen mayor prioridad y los pone en el orden correspondiente según su visión del trabajo. Dispone un lugar grato para preparar su trabajo en solitario y de un espacio destinado a los ensayos. Como lo indica la directora la SITI Company, Anne Bogart:

“Dirigir tiene que ver con el talento para organizar el tiempo y el espacio, la respiración y el saber responder por completo a la situación presente.”³⁰

Fundamentalmente la labor organizativa tiene el propósito de facilitar el control de la creación por parte del Director, ya que en definitiva él es responsable total del espectáculo. Este control se hace necesario para coordinar habilidades y voluntades de todo el equipo de trabajo. En dicho cometido el Director aporta sus conocimientos, experiencia, sensibilidad, intuición e imaginación. Su contribución al resultado final será siempre una búsqueda de formas y significados.

b.- Selección de recursos del espectáculo

El Director selecciona los materiales que intervendrán en el proceso de creación del espectáculo en cuanto a:

- Insumo creativo: en cuanto a elementos del texto dramático que tomará (si es que lo hubiere), material visual, material sonoro y espacio, entre otros.
- Recursos humanos como los actores y actrices que lo acompañarán en el proceso de montaje, equipo de colaboradores (escenógrafo, vestuarista, músico, productor) y otros.

El Director es el responsable de la organización de dichos materiales, ordenándolos de manera coherente según sus necesidades creativas y requerimientos del lenguaje

³⁰ BOGART, ANNE, La Preparación del Director, Alba Editorial, Barcelona, 2008, p. 97.

espectacular. Como lo indica Edwar Wright en el libro “Para Comprender el Arte Actual”...

“Aunque el Director no actúa, es o debería ser el responsable de todo lo que vemos en el escenario; a pesar de que por lo general no diseña los escenarios, es o debería ser el responsable de la impresión que nos causen los decorados; y esto mismo es válido para todo lo que haga en el escenario.”³¹

A través del discurso ideado por el Director Teatral, el lenguaje escénico se articula a través de la performance de los actores, el dispositivo escenográfico, lumínico y sonoro, ubicándolos en un mismo espacio y tiempo. De esta sinergia creativa se logra unificar las ideas de todos los creadores del espectáculo, incluido el trabajo del dramaturgo.

c.- Trabajo con el texto dramático

Si es que lo hubiere, el Director reinterpreta el texto dramático, que en muchas ocasiones puede también trabajar a partir de una idea o una estructura dramática. Si utiliza un texto dramático que no ha sido escrito por él, toma aquellos temas que responden a sus inquietudes, resonancias personales o ideas movilizadoras. En algunos casos reescribe el texto, haciendo una revisita a este, considerando transmitir lo que desea al espectador. Como indica el semiólogo teatral Patrice Pavis

³¹ WRIGHT, EDWARD, Para Comprender el Teatro Actual. F.C.E., Santiago de Chile, 1997, p. 211.

“El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo.”³²

En las lecturas iniciales del texto el director capta, además del argumento, las ideas principales contenidas en él. Aquellas primeras impresiones son fundamentales ya contienen una importante carga de intuición, material que le permitirá conducir su trabajo creativo.

Del análisis del texto surge la información que se desprende de los hablantes y las acotaciones, si las hubiere. Según Peter Brook un buen texto dramático es aquél que ofrece desafíos para el director teatral.

“Un texto dramático ofrece al director la mejor de las resistencias porque permite hacerse grandes preguntas y aborda aspectos críticos de la humanidad”.³³

En el proceso tradicional de análisis de un texto dramático, el director investiga al dramaturgo, la acción dramática, conflicto principal y los conflictos secundarios. Determina los conflictos que va a destacar. Busca el personaje que conducirá los conflictos. Busca la forma de desarrollar la acción, el clímax del conflicto central y la forma de resolverlo. Analiza la estructura del texto, estudia sus partes y cambios importantes. Observa las situaciones y los sucesos, a través de los principios de equidad, contradicción y progresión, que según el Profesor Carlos Cerda (escritor y dramaturgo chileno), son indispensables para determinar las unidades de dirección que constituirán la partitura que le permitirá comprender, organizar y guiar el trabajo escénico, como indica Stanislavski:

³² PAVIS, PATRICE, Diccionario del Teatro, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, p.383.

³³ BROOK, PETER, Op. Cit, p. 20.

“Para mí, dividir la obra nos resulta necesario no sólo para analizarla y estudiarla, sino también para develar la esencia interior de cada trozo. (...) en lo que ocurre en cada trozo existe un objetivo creador”.³⁴

d.- Selección del elenco

Cuando el director tiene la posibilidad de determinar el grupo de actores y actrices que lo acompañarán en el proceso, se le facilita su trabajo, ya que podrá seleccionarlos según las ideas que tiene de la concepción del espectáculo. En este caso considerará sus aptitudes, capacidad técnica y disposición al trabajo. En la situación que esté invitado a dirigir una compañía, donde seguramente contará con un elenco predeterminado, estará obligado a acomodar sus requerimientos a esta situación.

El proceso de selección del elenco es una muy importante razón por la cual será preciso contar con muy buena cantidad de información de cada actor. Para tales fines, en algunos casos se suele realizar un proceso de audición del elenco donde debe considerar, entre otros, aspectos técnicos, físicos y emocionales, capacidad de adaptabilidad, capacidad creativa, visión de mundo, disposición y disciplina.

³⁴ STANISLAVSKI, CONSTANTIN, El trabajo del actor sobre sí mismo, Editorial Querzal, B. Aires, 1980, p.172.

e.- Dirección del montaje

En el caso específico de la dirección de los actores, es necesario establecer una relación estrecha entre el director con cada uno de los integrantes del elenco, ya que los intérpretes requieren de indicaciones justas y precisas por parte del director, quien buscará la forma de obtener un conocimiento exhaustivo del proceso creativo de cada actor para poder encauzar la actuación hacia las necesidades del proyecto. Como indica Polly Irvin en su libro “Directores: Artes Escénicas” citando a Peter Stein.

“A través de las indicaciones nunca trato de unificar el estilo de actuación, rotundamente no, porque yo dependo de los actores. Si ellos no hacen algo, yo no puedo proponerles algo. (...) El actor debe dar el primer paso. Después yo veo, escucho y empiezo a discutir, a describir lo que ha hecho y el efecto que ha causado. Con mis indicaciones se trata que el espectador no vea dónde he intervenido como Director, eliminando cualquier rastro del proceso de Dirección. El Actor debe dominar completamente en el escenario, dando la impresión de haber inventado, no sólo la puesta en escena y su actuación, sino también de haber inventado el texto.”³⁵

Con las indicaciones que entrega el director se pretende incitar a los actores a fijar movimientos, acciones, pensamientos e imágenes sobre el espacio.

³⁵ IRVIN, POLLY, Op. Cit., p. 114.

f.- Trabajo con otros creadores

Antes de plasmarse sobre el escenario las ideas del Director Teatral, se requiere de la colaboración de otros creadores: el iluminador, el vestuarista y el escenógrafo, entre otros. El proceso de trabajo con ellos es sinérgico y merece importantes discusiones antes de plasmarse como signos escénicos sobre el escenario. En este sentido, es necesario recalcar que el proceso de creación depende necesariamente del colectivo de creadores. Un ejemplo de ello es la experiencia personal descrita por el director alemán Peter Stein:

“...el teatro que tuve durante quince años, estaba organizado de manera colectiva y todas las decisiones artísticas se tomaban en conjunto con todo el equipo de trabajo, con la posibilidad incluso de votar contra mí como organizador y líder. Luego, cuando dejé ese teatro y trabajé solo, en la creación de un espectáculo, me quedó claro que para las decisiones sobre las cuestiones técnicas como el espacio, la escenografía y el vestuario se hacía necesaria la propuesta de otros creadores para facilitar mi trabajo”.³⁶

El Director elige a las personas que considera adecuadas según sus características, capacidades, disponibilidad y empatía; los conduce indicándoles sus necesidades y ordena sus aportes. Articula sus propuestas escénicas según lo que requiera el espectáculo, determinando las tareas y responsabilidades de cada uno. Al respecto Peter Brook comenta:

³⁶ STEIN, PETER, citado por IRVIN POLLY, Directores, Artes Escénicas. Ed. Océano 2003, p. 109.

“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 con los actores. 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 nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo”.³⁷

Al inicio del proceso, el Director, puede tener ciertas ideas acerca del espacio, la luz o el sonido. A partir de esto puede determinar quiénes son los otros creadores que lo acompañarán. Luego de varios encuentros de trabajo recibe las propuestas de ellos, generándose un diálogo, dinámico y creativo.

Peter Brook también indica la necesidad de encontrar colaboradores con los cuales se pueda establecer una estrecha relación:

“Es posible que uno lleve dentro de sí el deseo de trabajar con una obra durante años, pero la decisión práctica sólo se produce cuando uno ve ante sus ojos los compañeros indispensables”.³⁸

En algunas ocasiones, el Director, para encontrar sintonía con su equipo inicia su proceso con un trabajo de mesa con el propósito de indagar sobre el texto dramático en presencia del equipo completo actores, actrices y colaboradores. Para Stanislavski

³⁷ BROOK, PETER, Más allá del Espacio Vacío, Alba Editorial, Barcelona, 2001, p. 22.

³⁸ BROOK, PETER, La Puerta Abierta, Alba Editorial, Barcelona, 1997, p. 120.

este proceso es de vital importancia ya que en el trabajo de mesa se puede estudiar en conjunto las motivaciones internas de sus personajes.

“En el proceso de análisis con mi equipo de trabajo, las búsquedas se realizan en todas las dimensiones de la obra y de los personajes, de sus partes y por separado, de sus capas compuestas y de sus planos, comenzando por los exteriores más accesibles y terminando con los planos internos y más profundos del alma. Para ello debe recurrirse a una especie de disección del papel de la obra”.³⁹

g.- La Puesta y la articulación integral del espectáculo

Se llama Puesta en Escena al proceso mediante el cual se transforma el lenguaje escrito, idea detonante o estructura dramática, según sea el caso, en lenguaje multisensorial, multimedial y multidisciplinario sobre el escenario. En el proceso de montaje se crea interacciones con el resto de los lenguajes que intervendrán en el escenario como el lenguaje corporal, sonoro, espacial, lumínico y escenográfico.

Para el director teatral Peter Brook en la primera etapa del trabajo sobre la escena se tratará de preparar y disponer los sentidos de todo el elenco para que comiencen a aparecer los primeros signos sobre el escenario en forma libre.

“El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres de generar todo aquello que pueda aportar a la obra. Por esta

³⁹ STANISLAVSKI, CONTANTIN, El Trabajo del Actor sobre su Papel, Editorial Querzal, Buenos aires, 1980, p.62.

razón, en la primera etapa los ensayos son abiertos (...) Comenzamos con ejercicios libres para que luego todo se transforme en una fiesta...”⁴⁰

El trabajo de puesta en escena se irá organizando a partir de los ensayos específicos unidos en orden correlativo hasta llegar a los ensayos técnicos, generales, estreno y temporada de funciones. Para Peter Brook los ensayos son un proceso de ajuste.

“La parte final de cada ensayo es muy importante, porque es allí cuando se empuja y alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, a que corrija, a que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad incluso para con uno mismo, porque en toda invención del actor hay algo de sí mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica. Porque la forma no es conjunto de ideas impuestas a una obra, sino la obra misma iluminada.”⁴¹

En el proceso de Puesta en Escena el Director, entre otras cosas, procurará mantener de la unidad central del lenguaje escénico articulando un discurso propio. Con los actores y actrices realizará un trabajo conjunto, dándoles a entender el sentido del espectáculo y las ideas movilizadoras. Para el semiólogo teatral Patrice Pavis los ensayos tienen el propósito de experimentar en el lenguaje escénico.

“El Director no llega al teatro con su ‘idea’ o su ‘visión’ (...) Su propósito no es llevar a cabo una idea. Su tarea consiste en despertar y organizar la actividad

⁴⁰ BROOK, PETER, Más allá del Espacio Vacío, Alba editorial, Barcelona, 2001, p. 18.

⁴¹ BROOK, PETER, Op. Cit., p.19.

productiva de los actores (...) Para él, ensayar no significa obligar por la fuerza una idea establecida a priori en su cabeza, sino poner a prueba.^{»42}

Para la Puesta en Escena el Director selecciona todo el material que esté ligado directamente con aquellos temas o preocupaciones que lo movilizan desde su estética personal. Pero el trabajo del director se inicia mucho antes de los ensayos con los actores, por ejemplo para la directora Anne Bogart, quien dice al respecto:

“Tiendo a plantearme proyectos con dos años de adelanto. Siempre me pasa lo mismo. En una conversación, o leyendo algo, o en el autobús, me viene un ‘hormigueo de inquietud’, un tema o una pregunta que me intriga me lanza a la aventura. Y esa pregunta puede estar ya presente en una obra existente que se puede montar, o un proyecto, lo que quiere decir que tengo que buscar a un autor o escribir una obra yo misma y empezar a investigar.”^{»43}

Para Peter Brook existen muchas veces motivaciones vitales desconocidas por él mismo u obsesiones que vuelven una y otra vez en su creación, es posible que esto, entre otras cosas, le dé a su obra una unidad, coherencia y un sentido vital.

“Entendí que todos los factores necesarios para tomar una decisión se hallaban ya preparados en la parte inconsciente de mi mente sin que la parte consciente participara en las deliberaciones. Éste es el motivo por el que siempre resulta difícil contestar a la primera pregunta que suele formularse: ¿Cómo elegir la obra? ¿Por accidente o decisión propia? ¿De un modo frívolo o como resultado de profundas meditaciones? (...) En el momento en que se respeta el

⁴² Citado por PAVIS, PATRICE, Op Cit., p. 365.

⁴³ INVIN, POLLY, Op. Cit., p. 24.

movimiento oculto, éste se convierte en nuestro guía y luego, en retrospectiva, podemos seguir el hilo de un esquema definido que no cesa de desarrollarse.”⁴⁴

h.- Generación de un discurso propio

Generar un discurso propio en referencia a un enfoque punto de vista o premisa. Es importante que el Director mantenga un discurso propio. Un discurso es el recorrido o dirección de una idea, es un razonamiento, un acto de decir algo en un contexto particular dentro de una situación espacio-temporal que permita la coexistencia y la interacción entre el emisor y el receptor. Para tal propósito la directora teatral Anne Bogart indica:

“Estudia, analiza, haz asociaciones libres, conceptualiza, prepara ciento cincuenta ideas para cada escena, apúntalo todo; luego haz de estar listo para desecharlo todo. Es importante prepararse y es importante aprender a dejar prepararse. Nunca estarás listo y has de estar siempre listo para este paso. Tu preparación te lleva hasta el primer paso.”⁴⁵

Peter Brook se refiere al discurso como el sentido de la dirección y la ‘concepción directorial’. La ‘concepción directorial’ es la imagen que precede al primer día de trabajo, mientras que el ‘sentido de la dirección’ se cristaliza en una imagen justo al final del proceso.

⁴⁴ BROOK, PETER, La Puerta Abierta, Alba Editorial, Barcelona, 1997, p. 119.

⁴⁵ BOGART, ANNE, La Preparación del Director, Alba Editorial, Barcelona, 2008, p.145.

El director y dramaturgo norteamericano Tina Landau indica que el trabajo del Director es un universo complejo donde cada espectáculo teatral tiene su propia estética:

“Cuando dirijo, asumo que puedo crear un universo completo en el escenario, un universo de teatro. En vez de asumir que la realidad de la obra va a ser la misma que nuestra realidad cotidiana, asumo que todo en este mundo de teatro puede ser inventado partiendo de cero. El mundo del teatro es un conjunto de leyes que pertenecen exclusivamente a la obra en cuestión y no a cualquier otra.”⁴⁶

Cuando hablamos de discurso hablamos también de poética de una puesta en escena, en referencia a los principios estéticos que rigen el lenguaje escénico en función de la materialidad de una creación artística. Desde luego en esta poética se pone en juego la recepción del espectador que está determinada, entre otros, por su percepción, su cultura, sus expectativas y circunstancia que lo rodean.

Un espectáculo está articulado por un discurso propio del director el cual se sustenta en lo que quiere decir y cómo quiere transmitirlo.

En este ámbito el director teatral Peter Stein⁴⁷ define estas tareas de manera específica considerando los siguientes aspectos:

⁴⁶ LANDAU, TINA, “Trabajo de Base, Puntos de Vista Escénicos y Composición: ¿qué son?”, En Bogart, Anne, Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2007, p. 33.

⁴⁷ Una Conversación con Peter Stein en Hause Peymann, Revista digital Tagesspiegel, 1 de octubre de 2005. www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1911233.

- Ayudar a los actores en el trabajo sobre los personajes, conservando la coherencia y conducta de los roles.
- Ayudar a los actores a proyectar las ideas principales de la obra en un espacio tridimensional con el fin de crear representaciones simbólicas a través del cuerpo, la voz y la actuación.
- Buscar material no específicamente indicado en el texto para ofrecer un contexto de antecedentes completo que contextualice el espectáculo.
- Mantener el orden y cohesión del espectáculo, imponiendo formas y significados, logrando mantener las normas de representación del lenguaje espectacular.
- Mantener dinamismo en la obra, logrando que todos los elementos formen un mecanismo ajustado para que aparezca ante el público como algo espontáneo, vivo y libre.

CAPÍTULO III.-

TEORIA DEL CONFLICTO

3.1.- Nociones generales y perspectivas teóricas con respecto del ‘Conflicto’

“Nuestra dirección postal es Universo, sistema solar, planeta tierra, seres vivos y especie humana. Esto quiere decir que estamos insertos en estas diferentes escalas y, por tanto, la especie humana es partícipe de las condiciones de vida del universo, de su conflictividad; comparte los mismos parámetros físicos y constitutivos sobre los cuales en el planeta tierra los seres vivos, y particularmente los humanos, han desarrollado un mayor nivel de organización y complejidad. Esto es lo que nos une y nos distingue del resto del universo, compartimos la misma energía, la misma materia, los mismos elementos químicos, las mismas leyes, pero organizadas de tal manera que permiten realizar funciones y actuaciones de una calidad diferente. Uno de los resultados finales de esta adaptación es la cultura humana. Por lo tanto el Conflicto en la especie humana está condicionado y sometido a características particulares eso lo hace diferente a otros seres.”⁴⁸

Bajo la mirada del presente documento donde se ha indicado que el director teatral está siempre enfrentado a diversos conflictos que debe resolver para llevar adelante su trabajo creativo. Por dicha razón se hace necesario revisar el concepto de ‘Conflicto’.

⁴⁸ ENTELMAN, REMO F. Teoría del Conflicto: hacia un Nuevo Paradigma. Ed. Gedisa. Barcelona 2009, p.203.

Al respecto debemos reflexionar que desde que somos niños nadie nos entrega herramientas para enfrentar los conflictos que vivimos a diario, más bien se nos ha preparado para evitarlos; según nuestra opinión la religión católica por ejemplo, ofrece como premio, ante el comportamiento de sus fieles, la existencia de la vida eterna, lugar donde están superados los conflictos humanos.

También es sabido que en los años 60 las ideologías de izquierda, a través de representaciones utópicas, manifestaron el objetivo de la creación de un mundo idealizado, alternativo al mundo existente, donde estarían disminuidos, y hasta superado, los conflictos sociales. Sin embargo, en la práctica la vida nos demuestra que los conflictos son consustanciales e inherentes a los procesos y relaciones humanas.

Entendiendo que los conflictos serían parte de la naturaleza humana y a los que los procesos artísticos no son ajenos, podríamos afirmar que las obras de arte existen, entre otras razones, gracias al enfrentamiento con diversos tipos de conflictos.

Según Vicenç Fisas, fundador y director de la Escuela de Cultura de Paz (organismo ligado a Amnistía Internacional), etimológicamente la palabra Conflicto procede de la voz latina ‘Conflictus’ que significa:

“Lucha, desacuerdo, incompatibilidad aparente, confrontación de intereses, percepciones o actitudes hostiles entre dos o más partes. El conflicto es connatural con la vida misma, está en relación directa con el esfuerzo por vivir. Los conflictos se relacionan con la satisfacción de las necesidades, en algunas

ocasiones se encuentran relacionados con las sensaciones de temor y con el desarrollo de la acción, que puede llevar hacia comportamientos agresivos”.⁴⁹

A su vez, el diccionario de la Real Academia Española (RAE), indica que el concepto de **Conflicto** se asocia a las ideas de:

“Combate, lucha, pelea; enfrentamiento armado; apuro, situación desgraciada y de difícil salida; problema, cuestión, materia de discusión. Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos neuróticos; momento en que la batalla es más dura y violenta. En las relaciones laborales, el que enfrenta a representantes de los trabajadores y a los empresarios.”⁵⁰

a.- Aporte de la Teoría Marxista

Karl Marx⁵¹ ubica el origen del **Conflicto** en la dialéctica Materialista y en la lucha de clases. Es importante destacar los aportes de esta teoría a la noción de **Conflicto**, entendiéndola como un motor de la transformación histórica.

“Los cambios sociales de la humanidad habrían sido originados en las relaciones conflictivas de las fuerzas que han ido conformando los distintos órdenes sociales. Toda sociedad sería un escenario de enfrentamientos entre diferentes grupos que rivalizan por el control de los recursos. La vida social

⁴⁹ FISAS, VICENC. 1998. Cultura de Paz y Gestión de Conflictos. Editorial Icaria. p. 25.

⁵⁰ <http://lema.rae.es/drae/?val=Conflicto>

⁵¹ <http://es.slideshare.net/silviabibliotecaria/teoria-del-conflicto-marx>

generaría inevitablemente división de intereses, metas opuestas y disputas. Los conflictos serían normales y podrían ser benéficos ya que producirían reequilibrios de poder. El cambio sería inevitable e incluso deseable.”⁵²

En toda la obra de Marx está presente de diversas maneras el concepto del **Conflicto**, en esta perspectiva se considera a este como el impulsor de la evolución de la histórica de la humanidad. Los cambios sociales se habrían originados a partir de relaciones conflictivas de las fuerzas que enfrentan los distintos órdenes sociales, así la vida social del ser humano generaría división de intereses, metas opuestas y enfrentamientos variados. En este sentido los cambios que producirían los **Conflictos** serían inevitables e incluso deseables.

Otro de los aportes importante de la teoría marxista al **Conflicto** dice relación con la naturaleza de este. Se indica al respecto que las relaciones entre una clase dominante que trata de explotar a la clase trabajadora e imponerle su forma de pensar constituiría en el origen de la naturaleza del **Conflicto**.

Los **Conflictos** serían producto de contradicciones de fuerzas físicas, biológicas, sociales o económicas. Cuando en un sistema aparece una fuerza, se encontraría con su opuesta y generaría una contradicción. Esta contradicción no se disolvería, si no que su resolución requería de la transición a otro sistema.

En todo este proceso se podrían identificar tres fases dialécticas: Tesis, Antítesis y Síntesis. No se podría producir una Tesis sin su Antítesis. La Antítesis se generaría por negación de la Tesis, y esta oposición se superaría por intermedio de la síntesis, que no es más que la transición a un nuevo estado. La Síntesis sería la negación de la

negación, que daría inicio a un nuevo proceso. He aquí a dos ejemplos representativos de las fases dialécticas:

“Cuando el agua se calienta, sus partículas se agitan. Se crea entonces una contradicción: por un lado hay fuerzas que mantienen unidas a las moléculas del líquido, y por otro lado éstas necesitan cada vez más libertad para agitarse (debido al calor que reciben). Cuando el agua está a 99° no observamos ningún movimiento, pero llegados los 100° se produce una brusca resolución del proceso (no gradual), y las fuerzas intermoleculares se rompen por la agitación, el agua se evapora y las moléculas se separan.”⁵³

La idea de **Conflicto** y sus crisis sería la fuente de toda sociedad capitalista que al agudizar contradicciones se volvería insostenibles hasta que se produzca un cambio radical para hacer evolucionar el sistema.

b.- Aporte desde la Psicología

Desde la perspectiva de los estudios de la psicología el concepto de **Conflicto** estaría fundamentalmente ligado al funcionamiento de la psique humana. La conducta agresiva, por ejemplo, sería producto de la manifestación de un **Conflicto**. Así, Sigmund Freud, en referencia a este concepto, propone un modelo “hidráulico” de la naturaleza humana, en referencia a la acumulación de energía a lo largo del tiempo hasta llegar a un nivel en el que deber ser descargada.

⁵³ <http://es.slideshare.net/silviabibliotecaria/teoria-del-conflicto-marx>

“La mente como reserva de energía psíquica se canaliza a través de distintas actividades y esa energía debe ser liberada de una u otra forma.”⁵⁴

Desde esta perspectiva mientras vivamos observaremos que nuestra vida y el mundo que nos rodea estará fuertemente determinado por **Conflictos** y las crisis nos acompañarán a lo largo de la existencia.

El hecho de vivir, nacer, crecer y morir pasa por la tensión y crisis constante. El conflicto sería connatural con la vida misma. En el relacionarnos con otras personas, en el entendernos a nosotros mismos, en el vivir en sociedad se manifiestan permanentemente diversos tipos de **Conflictos**.

Desde la perspectiva psicológica el **Conflicto** tiene dos grandes ámbitos: el **Intrapersonal** y el **Interpersonal**. El **Conflicto Intrapersonal** es aquél que afecta a las facetas, instancias o elementos del normal funcionamiento psicológico de cada individuo, mientras que el **Conflicto Interpersonal** es el que se produce en los procesos de interacción entre individuos.

Si hablamos del **Conflicto** desde un punto de vista cotidiano, podemos decir que un conflicto es una situación en la que dos o más personas no están de acuerdo con el modo de actuar de un individuo o un grupo. Para que esta situación exista es necesario que ocurra un desacuerdo que no haya sabido resolverse.

Fuera de la perspectiva sociológica o psicológica, podemos entender el **Conflicto** como algo mucho más cotidiano y sin grandes efectos, por ejemplo: una pareja de pololos discutiendo por dinero, un alumno enfrentándose a su profesor por sus malas

54 FREUD, SIGMUND. Introducción al Psicoanálisis. Ed. Humanidades y Ciencias Sociales.2002. p. 99.

notas, dos amigos pelando por cuestiones de un partido de fútbol, un actor enfrentándose a otro actor por puntos de vistas distintos sobre determinado tema, son elementos ligados a un **Conflicto**.

Existen muchos tipos de **Conflictos**, una forma de clasificarlos es la de: **Unilaterales** y **Bilaterales**. Un **Conflicto** es unilateral cuando sólo una de las partes está en desacuerdo y bilateral cuando todas las partes esperan algo de la otra.

En el ejemplo del arrendatario que no paga su arriendo. Si simplemente no lo hace porque no tiene dinero, entonces el conflicto es unilateral, pues el problema lo tiene el propietario de la casa, pero si no lo hace porque espera que el dueño de la casa cumpla con determinado acuerdo (como arreglar el calefón o una gotera) entonces el conflicto es bilateral porque ambos necesitan algo de la otra parte para sentirse satisfechos.

Para que un **Conflicto** se produzca hace falta que existan causas subyacentes que pueden ser **Conscientes** o **Inconscientes**. En algún lugar o de algún modo tiene que surgir, y las causas pueden ser profundas o superficiales, de acuerdo a dicha importancia el **Conflicto** será más o menos grave. Siempre los **Conflictos** se originan por alguna causa.

Además, un **Conflicto** puede ser de tipo **Personal** o **Estructural**. Los **Conflictos Personales** para desarrollarse necesitan que existan individuos con sentimientos e ideas en juego, mientras que los **Conflictos Estructurales** son endémicos de circunstancias específicas en un grupo de personas. De todas formas no es tan simple diferenciarlos pues para que existan **Conflictos Estructurales** es necesario que existan individuos que se involucren y creen el problema.

Generalmente, en el lenguaje común, utilizamos la palabra **Conflicto** para referirnos a algo negativo. Sin embargo, los **Conflictos** están presentes en muchas de nuestras actividades, nos encontramos con ciertos problemas en nuestra relación con los demás, e incluso con nosotros mismos. Nuestras necesidades, sentimientos, percepciones, proyectos y objetivos están permanentemente relacionados con diversas expresiones y situaciones conflictivas.

Por esta razón creemos que gracias a los **Conflictos** es posible inventar, imaginar, aprender y comunicar, siendo el **Conflicto** la materia prima de las relaciones humanas y por cierto de la creación artística.

3.2.- Conflicto en la Dramaturgia

3.2.1.- Estructuras dramáticas

El Director Teatral norteamericano William Layton indica:

“Sin conflicto no hay teatro. El teatro es una lucha constante (...). El hombre vive entre contradicciones, lo caliente y lo frío, la luz y la oscuridad, lo femenino y lo masculino, lo consciente y lo inconsciente (...). El teatro es la síntesis de la verdad, esencia de la realidad (...). En una buena obra de teatro habrá más crisis y contradicciones que en toda una vida de cualquier espectador”⁵⁵

El arte teatral, en cuanto al **Conflicto** se refiere a las contradicciones de la vida inherentes al choque de acciones humanas, ideas, anhelos y pasiones opuestas o

⁵⁵ NICOLL, ALLARDYCE, Historia del Teatro Mundial, Madrid, Editorial Aguilar, 1964, p.66.

diversas; por ejemplo: Conflicto de poderes, Conflictos generacionales, matrimoniales y de identidad, raciales y religiosos.

En el Arte Teatral, por el carácter de la disciplina, los conflictos llegan a constituir la materia prima de la estructura dramática.

“Pareciera que nunca como hoy el **Conflicto** hubiese estado tan presente en nuestras vidas. En efecto, pareciera que incluso hemos ido aprendiendo a vivirla cada día con mayor naturalidad, aceptándola como un régimen de convivencia. Sin embargo, aún la desconocemos y confundimos incluso con la anarquía y el desorden, como si el conflicto no tuviese reglas, como si no fuese un modo bastante antiguo empleado por los hombres para enfrentar situaciones difíciles y pasar a otras nuevas.”⁵⁶

En la Técnica Literaria del Drama, en referencia a la estructura dramática, indica que para que ésta funcione como tal, deberá contener los siguientes atributos:

- Representación de acciones en la forma de acciones
- Unidad de opuestos
- Ritmo trágico de la acción

a.- Representación de Acciones en la Forma de Acciones.

⁵⁶ BENAVENTE, DAVID, Artículo: Conflicto de Drama, Revista EAC: Artes de la Comunicación Universidad Católica de Chile, 1972, p. 36.

Cuando se habla de Representación de Acciones en la Forma de Acciones se hace referencia a la Poética de Aristóteles:

“La tragedia es la imitación de acciones en la forma de acciones, por medio de actores que las encarnan y no las narran.”⁵⁷

Acción se refiere a conductas humanas, a una motivación personal de carácter individual o al cumplimiento de una norma moral.

“Lo que el Teatro representa escénicamente son acciones humanas que se transforman. Toda acción dramática es siempre una acción social porque su transformación es la resultante de un conflicto.”⁵⁸

La representación escénica de estos procesos es algo concreto, de modo que las acciones se refieren a conductas concretas encarnadas en personas, las cuales se ven representadas sobre el escenario.

b. Unidad de Opuestos

Es un concepto que apunta a la relación social entre los personajes, cuya evolución es dialéctica de acuerdo a una dinámica generada por conflictos que, al intensificarse progresivamente, llegan a un punto climático donde la relación se resuelve, generándose otra distinta.

⁵⁷ GARCIA YEBRA VALENTIN. Poética de Aristóteles. Editorial Gredos, Madrid. 2010. 98p.

⁵⁸ BENAVENTE, DAVID, Op. Cit. p. 38.

Desde este punto de vista una pareja de roles se constituye en **Unidad de Opuestos** cuando estos logran relacionarse de un modo tal que la supervivencia de uno exige la necesaria eliminación del otro y viceversa.

Al respecto el profesor Benavente postula que en la Unidad de Opuestos de un conflicto, se dan los siguientes elementos: **Equilibrio Precario** de la Relación, la **Confrontación de Propósito y Contra-propósitos**, la **Urgencia Trágica** y la **Equivalencia** en la magnitud de las **Réplicas**.

Cuando habla de **Equilibrio Precario**, se refiere que aun cuando el conflicto no se manifieste, la relación entre los personajes se encuentra potencialmente activa.

En cuanto a la **Confrontación de Propósitos y Contra-propósitos**, se trata que para que el conflicto surja, los antagonistas deben interactuar. Pero su interacción supondrá la confrontación de acciones que se expresan en intenciones de lograr un determinado objetivo y la oposición a éstos.

La **Urgencia Trágica**, tiene que ver con que todo asunto entre opositores sean quienes fueren, debe tener una urgencia vital por resolver la disputa.

En la **Confrontación**, el **Conflicto** debe tener **Equivalencia en las Réplicas**, en referencia al conjunto de réplicas y contra-réplicas entre personajes, las cuales deben ser proporcionales en magnitud para que el conflicto se encienda.

c.- Ritmo Trágico de la Acción

Es expresión del desarrollo del **Conflicto** en correspondencia al mecanismo por medio de los cuales este se desenvuelve y llega al desenlace. Es el progreso de las acciones de acuerdo a un vaivén dialéctico, donde cada acción genera una contracción que es, a su vez, fuente de nuevas acciones.

Cada crisis, cada movimiento de las partes genera su contrapartida, su contramovimiento, que a la vez causa un nuevo movimiento y así sucesivamente. Es necesario que el **Conflicto** tenga un desenlace y que cree nueva situación.

Cuando se habla de progresión dramática se refiere al aumento rítmicamente sostenido del **Conflicto**. Esto se logra por la inclusión de nuevos y más elementos en crisis, reveladores de nuevas y profundas zonas de antagonismo, que hagan llegar al conflicto a un punto climáxico.

En definitiva el **Ritmo Trágico de la Acción** se caracteriza por tener tres movimientos: **Tesis, Antítesis y Síntesis**.

El profesor y dramaturgo chileno CARLOS CERDA en relación al **Conflicto** y en particular el **Conflicto Dramático**, lo sitúa en los elementos que denomina como **Situación** y **Suceso**, que consisten en la modificación de una situación dada por un suceso poderoso que la modifica, lo que puede permitir realizar un análisis de las unidades dramáticas constituyentes de los eslabones de concatenación de la progresión de una obra dramática.

Según esta mirada, Situación y Suceso funcionan al interior de la estructura dramática en distintos niveles o instancias. Un nivel es el que tiene que ver con el

macro sistema de la obra, con su significación más global, con la síntesis en que cristalizan finalmente todos sus Conflictos y motivos.

La unidad la conforma la dupla de situación y suceso, la cual es una unidad dialéctica y conflictiva. Desde esta perspectiva hay tres principios a considerar en la relación entre situación y suceso:

- Principio de equidad o ponderación
- Principio de contradicción o antagonismo
- Principio de progresión

a.- Principio de equidad

Se refiere al necesario equilibrio entre la fuerza de una situación y la potencia del suceso llamado a modificarla. Es el mismo principio que rige el planteamiento del conflicto y acerca del cual Hegel, en su "Estética", llega a decir que es la cuestión principal en la poética de la tragedia:

”Confrontar fuerzas de magnitud comparable, plantearse conflictos en que las alternativas tengan un valor ético equilibrado.”⁵⁹

⁵⁹ HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH . Introducción a la Estética. Editorial Península, Madrid 2001, p 221.

b.- Principio de Contradicción o Antagonismo

El profesor CERDA enuncia **Principio de Contradicción o Antagonismo** de la siguiente manera: el mensajero con malas noticias tiene más eficacia si irrumpe en una situación alegre. Un suceso feliz tiene mayor efecto dramático si llega oportunamente para evitar la desgracia que parecía inevitable.

c.- Principio de Progresión

Es el que tiene que ver con la columna vertebral de la obra, la necesaria **Progresión del Conflicto**. La **Progresión Dramática** resulta de la necesidad de que los sucesos que modifican situaciones con creciente densidad dramática, sean cada vez más intensos dramáticamente.

Este enfoque relacionado a los conceptos de **Situación** y **Suceso** permite mostrar la existencia de señales latentes en el texto teatral. Al desentrañarlos, el Director Teatral hace patentes los elementos dramáticos, los que serían equivalentes a los signos de una partitura musical. El texto dramático a diferencia de la partitura musical, no es explícito; es tarea del director y los integrantes de su equipo hacer expresa la tinta invisible con que el dramaturgo escribió las señales que dan forma y vida al acontecimiento de la representación.

A nuestro entender se podría afirmar que el **Conflicto** es un combate que se produce en forma real en la escena. Siendo un espacio de lucha entre protagonistas y antagonistas. En este sentido el actor es un Guerrero que trabaja guiado por el “plan” ideado por el Director Teatral.

A nuestro entender la vida misma es un combate y lo que hace posible la evolución de este son las fuerzas opositoras. El Teatro se puede entender como una representación de ese combate. Esta oposición obliga al protagonista y al antagonista a buscar Estrategias para conseguir sus propósitos activos y reactivos.

Este combate se expresa en la trama y en el guión. Podríamos afirmar que una propuesta de tensión dramática que evita la lucha sería una acción escénica poco efectiva. Para el actor el **Conflicto** es una forma de estar en escena, utilizando el estado de conciencia del combate para llenar de energía y de tensión dramática a la escena.

Patrice Pavis, plantea posibles ejemplos o categorías de **Conflicto** los cuales definirán el carácter dramático de la **Acción Escénica**.⁶⁰

- Rivalidad personal situación que se da entre dos personajes por razones económicas, amorosas, morales o políticas.
- Conflicto entre concepciones del mundo a través de elementos ideológicos, culturales o religiosos.
- Debate moral que se expresa entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón.
- Conflicto de intereses entre individuo y sociedad.
- Combate oral o metafísico del hombre contra un principio que le supera.

Sin embargo habría que destacar que el primer y gran conflicto es vivido por el actor consigo mismo. Es un combate que vive las veinticuatro horas del día. Lo que se debería mostrar sobre el escenario a través de un cúmulo de experiencias que abarcan

⁶⁰ PAVIS PATRICE. Diccionario del Teatro. Editorial Paidós, 1998, p. 209.

diversas dimensiones del ser humano: física, energética, emocional, mental, espiritual, entre otras.

3.3.- Conflictos del Director Teatral en el proceso de la Puesta en Escena

En el uso cotidiano la palabra **Conflicto** generalmente tiene connotaciones negativas, sin embargo éste forma parte de la vida humana, aunque cueste aceptar esta situación como algo natural. Los humanos somos seres relacionales y que tenemos diferencias porque somos personas distintas que vivimos en sociedad, organizados sobre la base de determinados acuerdos mínimos.

El **Conflicto Humano** ha sido definido por Carl Marx⁶¹ como la coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de generar angustia y trastornos. Sin embargo estas llamadas “tendencias contradictorias”, permitirían también el desarrollo de habilidades para resolver un **Conflicto**.

En este mismo sentido Sun Tzu señala que el **Conflicto** tiene dos caras.

“El Conflicto es luz y sombra, peligro y oportunidad, estabilidad y cambio, fortaleza y debilidad, el impulso para avanzar y el obstáculo que se opone. Todos los Conflictos contienen la semilla de la creación y la destrucción.”

Tomando en cuenta esta definición, el **Conflicto** en el trabajo escénico ayudaría al desarrollo de la creatividad, al ver a este como una oportunidad. El **Conflicto** es

⁶¹ <http://www3.uah.es/econ/hpeweb/HPE986.html>

necesario para la supervivencia de cualquier organización humana y tanto así para el trabajo del **Director Teatral**.

Una compañía teatral es un sistema de relaciones humanas en el que naturalmente se presenta interacciones y procesos internos de intercambios de información. En este sentido en un colectivo teatral podría presentarse como un sistema abierto como lo indica Heiner Muller:

“Se trata de un sistema abierto cuyo fin es crear problemas, de encontrar problemas y luego de aumentarlos, después las soluciones viene solas (...) El Teatro es crisis. Esa es en realidad la definición del Teatro o debería serlo. El Teatro sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de lo contrario no tiene ninguna relación con la sociedad que se encuentra fuera de él”.⁶²

Cuando decimos que el **Conflicto** en el trabajo escénico puede transformarse una oportunidad se refiere a lo siguiente:

- El **Conflicto** para un creador teatral (actor, director u otro creador) podría ser un reto para sus capacidades creativas al sentirse motivado por superar las dificultades que emergen del trabajo.
- El **Conflicto** promovería el pensamiento divergente en los integrantes de un elenco enriqueciendo la diversidad de puntos de vistas.
- El **Conflicto** ayudaría en la cohesión e integración de un grupo, ante una amenaza externas incrementando la identificación y la solidaridad entre los miembros del colectivo.

⁶² MULLER, HIERNER, Op Cit, p. 99.

- El **Conflicto** estimularía el interés y la curiosidad por encontrar en nuevos horizontes posibles soluciones del problema que se les ha presentado.
- El **Conflicto** permitiría un importante despliegue acciones con el fin de resolver una dificultad.
- El **Conflicto** aumentaría necesidad de tomar de decisiones precisas y adecuadas, acción fundamental para quien tiene un elenco a su cargo.

En la resolución de un **Conflicto** podría distinguirse tres espacios esenciales que se relacionan y afectan recíprocamente: las **Personas**, los **Procesos** y los **Problemas**.

En el caso de una compañía:

- a.- **Personas**: Se referiría al elenco que utiliza sus emociones, necesidades, percepciones y valores para resolver un **Conflicto**.
- b.- **Proceso**: Sería el desarrollo de la resolución de un **Conflicto** donde debería devenir una interacción comunicacional altamente comprometida entre los integrantes de un grupo.
- c.- **Problema**: Sería un cuestionamiento que requiere solución a través de un procedimiento, que cuyo resultado traería un beneficio al equipo de trabajo.

Como dice Bogart:

“Quien dirige está a la cabeza de la resolución de problemas, lo que tiene que ver con el sentimiento de estar conectado con los actores, con los diseñadores, con un público (...). Tiene que ver con el talento para manejar el tiempo y el

espacio, la respiración y el saber responder por completo a la situación presente”.⁶³

En este cometido el Director echará mano a su oficio y experiencia para resolver con solvencia aquellas dificultades que se le podrían presentar. Como dice Eugenio Barba:

“Después de veinte años uno puede decir esto no funciona, no hay que hacerlo así. Todo depende de la experiencia. Y la experiencia está basada en la cantidad de errores que uno ha cometido”.⁶⁴

Desde nuestra experiencia en el campo de la dirección, podríamos reconocer algunos aspectos que serían fuentes de algunos **Conflictos**. He aquí algunos ejemplos que podría enfrentar el Director Teatral en el cometido de llevar a cabo una puesta en escena.

a. Director Teatral en conflicto con otros creadores

El oficio de Director Teatral es una de las labores más difíciles dentro del Arte del Teatro debido a la diversidad de aspectos que debe liderar. El resultado final de un montaje está sujeto, en otros, a la capacidad de coordinación de habilidades y voluntades de otros creadores. Esta coordinación podría ser una dificultad si se enfrenta a variables como: puntos de vistas contradictorios del elenco, descontrol

⁶³ BOGART, ANNE, Op. Cit, p. 97.

⁶⁴ BARBA, EUGENIO, Las Islas Flotantes, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1983, p. 21.

producto del entusiasmo de los actores, resistencias a llevar a cabo ciertas indicaciones del Director, etc. Como indica Peter Brook:

“Cuando un grupo de personas se encuentra por primera vez, lo primero que se percibe son los obstáculos creados por los diferentes puntos de vista. Si no rechazamos estas diferencias, si las vemos como algo positivo, permitiremos que tales puntos de vista contradictorios se agudicen entre sí, se afilen uno contra el otro. El elemento básico de una pieza es el diálogo. Diálogo significa tensión, implica que hay dos personas que no están de acuerdo. Esto significa conflicto no importa que sea encubierto o explícito.”⁶⁵

b.- Director frente a la hegemonía del dramaturgo sobre el espectáculo

Podría darse la situación conflictiva que el autor del texto dramático imponga ciertas condiciones sobre la ejecución de la obra teatral que obligue, por ejemplo, a que el texto no sea intervenido. Esta es una situación limitante para el proceso creativo del Director, ya que cuando el texto se lleva al escenario demanda necesariamente ciertos ajustes dramáticos. Es una tensión que se daría entre el texto dramático y el texto espectacular. En los mejores casos se podría dar un trabajo en conjunto entre el dramaturgo y el Director Teatral.

Cabe mencionar al Premio Nacional de Arte Jorge Díaz, quien a propósito de las aprehensiones del dramaturgo con su guión escribió, con su acostumbrado humor, el Decálogo del Dramaturgo.

⁶⁵ BROOK, PETER. Op. Cit, p. 57.

“Primero

No me sentiré el hoyo del queque
porque puedo terminar siendo el hoyo
del culo.

Segundo

Masticaré bien las palabras antes
de cagarlas. Es preferible el
estreñimiento del lenguaje, a la
diarrea de texto.

Tercero

Cortaré las parrafadas y las frases
para el broce con un cuchillo
grande de cocina y las convertiré en
pebre.

Cuarto

No acudiré a los ensayos con
notario, un carabinero y un
guardaespaldas para garantizar
la inviolabilidad de mis platos
literarios.

Quinto

No vigilaré como buitre carroñero si
los actores se saltan una acotación

innecesaria, para luego hacerme la víctima.

Sexto

No morderé la yugular del director porque me impide subir al escenario.

Séptimo

No haré cambios en los textos de los actores 5 segundos antes de salir a escena el día del estreno ni haré el numerito del ataque histérico.

Octavo

No llamaré a los boinas negra si me prohíben entrar a un ensayo porque le he hinchado las pelotas hasta al acomodador

Noveno

No escribiré actos completos en las paredes de los baños del teatro ni enviaré anónimos denigrantes contra el director acusándolo de estupro y violación a textos vírgenes.

Décimo

No saldré el día del estreno al

escenario agitando un libro y gritándole al público: “Lean la obra que está impresa en este libro... Es mucho mejor que la puesta en escenas de este montaje!”.⁶⁶

c.- El Director Teatral frente a la dificultad con el texto dramático

Si no se entiende cabalmente sus contenidos y significados del texto dramático, se podría producir, entre otras cosas, una difusa la línea narrativa del espectáculo lo que repercutiría en su resultado final, por ello sería fundamental tener conocimientos de estructura dramática para realizar un trabajo de revisión, supresión de fragmentos y la modificación de otros. Al respecto hay Directores más apegados al texto original y otros que lo modifican casi por completo.

d.- El Director Teatral y la Identificación con una propuesta que no es propia

Se podría dar una problemática con respecto a la no identificación del Director con una propuesta de dirección como invitado a una compañía teatral, versus sus inquietudes personales o preocupaciones como creador. En este caso, es posible que se dé una tensión entre la impronta del Director y los intereses de la compañía que lo ha convocado. Este conflicto podría generar el abandono, por parte del Director del montaje o la posibilidad de reencantarse con el proyecto.

⁶⁶ Díaz, Jorge. Decálogo del Dramaturgo. Documento inédito escrito a propósito de la Inauguración del año académico del Magister en Dirección Teatral de la universidad de Chile. Abril de 2002.

e.- El Director con respecto a las condiciones impuestas sobre el espectáculo

Podría darse la existencia de conflictos ligados a condiciones vinculadas al éxito económico de una puesta en escena. Muchas veces productores o directores de compañías, determinan tipos de exigencias ideológicas o imposición de actores para conformar el reparto. Estos condicionamientos podrían limitar el trabajo creativo del Director. Así, a modo de ejemplo, se ha sabido de solicitudes de enfatizar elementos de humor, aun cuando no es un elemento sustancial al texto dramático.

f.- El Director en tensión con el contexto social

En determinados momentos históricos del país, específicamente en el periodo de la dictadura militar en Chile se provocaron diversas tensiones con el trabajo artístico. En este contexto se determinó la vida cotidiana de los chilenos, produciendo temor en la población, lo que no dejó de afectar también al teatro, imponiendo censura en determinados espectáculos a través de actos ejemplificadores, tendientes a provocar temor en los creadores o autocensura en muchos casos.

Son innumerables los ejemplos acerca de las formas que los Directores y sus colectivos eludieron estos Conflictos de coerción contra sus espectáculos utilizando métodos creativos. Esta dificultad en algunos casos permitió logros notables que dieron a luz espectáculos de gran nivel y relevancia. Así, lo que pudo ser una limitante para el trabajo de los Directores se transformó en elemento enriquecedor para su quehacer creativo.

g.- El Director en relación con las expectativas del producto final

Otro ejemplo de Conflicto podría estar ligado al resultado final del montaje, en especial con las expectativas del resultado final en cuanto a la recepción del público o de la crítica especializada. Estas situaciones podrían ser elementos distractores para el proceso creativo, produciendo inseguridades en el Director, a no ser que sea capaz de independizar los logros del proceso de indagación del montaje de los elementos externos.

Estos y otros tantos Conflictos podrían condicionar o dificultar el trabajo de creación, sin embargo si se manejan con la naturalidad propia que lo genera, como consecuencia podrían producir creatividad, innovación e ideas nuevas.

“La evolución de un Conflicto se da enfocando no sólo las emociones, intenciones y creencias de los participantes, sino también los dominios simbólicos, narrativos y dialógicos como el medio en que se construyen y transforman significados y prácticas, surgen identidades, mundos sociales y relaciones emergentes”.⁶⁷

El Conflicto es inherente al ser humano por tanto creemos que es fundamental promover una comprensión de éste como fuente de aprendizaje en todos los ámbitos del ser humano, incluyendo el Arte. Formar, promover y fomentar las actitudes de

⁶⁷ SCHNITMAN, DORA FRIED. Nuevos Paradigmas en la Resolución de Conflictos. Buenos Aires: Paidós 2000, p 26.

investigación del Conflicto representaría una visión contemporánea de la cultura y una oportunidad de cambio para la sociedad.

CAPÍTULO IV:

EL ARTE DE LA GUERRA

4.1.- Contexto histórico

Creemos importante iniciar este capítulo haciendo referencia al contexto de los acontecimientos históricos que hicieron posible la creación de “El Arte de la Guerra”.

A finales del siglo VI a C, en China llegaba el fin de una era de prosperidad pacífica periodo que, como lo indica el libro Historia de China⁶⁸ se llamó Primavera y Otoño, en el que florecieron importantes filósofos entre otros Laozi y Confucio. Hasta ese momento el pensamiento filosófico se había centrado en la moral. De ahí emanó la filosofía política que se ocupó de la forma correcta en que el Estado debía organizar sus asuntos internos. Esto culminó con la integración por parte de Confucio con idea que la jerarquía del Estado debía estar liderada por un soberano y administrada por eruditos.

Sin embargo, hacia el final del periodo de Primavera y Otoño se debilitó la estabilidad política de varios Estados Chinos y, a medida que aumentaba la población, también lo hacían las tensiones. Los gobernantes de esos Estados no solo debían gestionar sus asuntos internos, sino también defenderse del ataque de sus vecinos.

En esta atmósfera los asesores militares igualaron en importancia a los administradores civiles y la estrategia militar comenzó a conformar el pensamiento

⁶⁸⁶⁸ Buckley Ebrey, Patricia, Historia de China. Editorial La Esfera de los libros. 2009. Madrid. P. 55.

político. La obra más importante sobre este tema fue “El Arte de la Guerra” de Sun Tzu. En su párrafo inicial dice:

“El arte de la guerra es de importancia vital para el Estado. Es asunto de vida o muerte, el camino hacia la seguridad y la ruina. Por eso es tema de investigaciones que de ninguna manera se puede ignorar”.

Esto señalaba una clara ruptura con la filosofía política de la época, y posiblemente la obra de Sun Tzu fue la primera declaración explícita de que la guerra y la inteligencia militar son elementos críticos de la gestión del Estado. Mientras los pensadores anteriores se habían centrado en la estructura de la sociedad civil, este tratado se enfocaría sobre la política internacional.

El Arte de la Guerra llegó a ser muy influyente entre gobernantes, generales y ministros de los diversos estados que pugnaban por un imperio chino unificado. Más adelante influyó en las tácticas de líderes revolucionarios como Mao Zedong y Ho Chi Minh. Actualmente es lectura obligatoria en muchas academias militares y suele incluirse en cursos de política y economía.

4.2.- Antecedentes de Sun Tzu y ‘El Arte de la Guerra’

Sun Tzu fue reconocido como un maestro de la estrategia. Según el libro “Historia del Pensamiento Chino”, llevó a cabo brillantes campañas militares que se llevaron a cabo durante la época de Confucio, en el siglo VI A. C. Las Estrategias Militares realizadas fueron transmitiéndose de boca en boca entre los miembros de su linaje, hasta que fueron escritas en un libro de tiras de bambú. Poco a poco, la sabiduría contenida de esta obra se hizo popular y empezó a circular por toda la antigua China. Se indica que los contenidos de este tratado fueron conocidos por los primeros emperadores. La fama del texto se extendió desde China a toda Asia Oriental y la figura de Sun Tzu se hizo símbolo del modelo supremo de pensamiento estratégico.

Según el historiador Sima Qian, citado por Anne Chen⁶⁹, indica que Sun Tzu nació en el 544 A.C., en el estado de Qi, integrante de los Reinos combatientes de la antigua China. Su verdadero nombre fue Sun Wu. Su familia era integrante de la clase Shi, mayoritariamente compuesta por aristócratas que fueron despojados de sus tierras en enfrentamientos bélicos.

Vivió una época de gran florecimiento cultural en China, pero también de profundos cambios políticos. En aquel entonces existían ocho grandes Estados que absorbieron a los principados más pequeños. Se sucedían constantemente las guerras de ocupación, a cargo de bandoleros y asesinos.

Tzu, de joven se entrenó en el oficio militar recorrió las distintas regiones del imperio chino hasta que el rey Helu, lo contrató como general de su ejército en el 512 a C. De aquella experiencia elaboró las premisas básicas de “El Arte de la Guerra”.

⁶⁹ CHENG, ANNE: Historia del Pensamiento Chino. Ediciones Bellaterra. Barcelona, 2002, p. 45.

4.3.- ‘El Arte de la Guerra’ en otras disciplinas y contextos

Debemos hacer mención que hemos revisado un número importante de fuentes bibliográficas para conocer la existencia de posibles estudios anteriores que hubiesen establecido relaciones entre el trabajo del Director Teatral y ‘El Arte de la guerra’ de Sun Tzu. En este contexto revisamos publicaciones teatrales en idioma español entre los años 1980 y 2010 como las revistas: “Teatrae”, “Revista Teatral Chilena”, “Apuntes”, “Aisthesis”, “Revista de Estudios Escénicos”, “Crítica Teatral”, “Máscaras”, “Conjunto”, “Gestos”, “Dramateatro”, “Telón de Fondo” y “Entre Bambalinas”. Es necesario mencionar que en ninguna de estas fuentes se encontraron elementos relacionados con el tema de investigación de esta tesis.

Tal vez la utilidad más fructífera deriva de trasponer el pensamiento militar a dominios análogos. Naturalmente, los conceptos y las tácticas proveen material importante a la ciencia militar en general, y muchos han sido incorporados a la doctrina contemporánea por los ejércitos de todo el mundo. En dichos documentos se analiza la figura de Sun Tzu y su obra en relación a muchos otros pensamientos militares estratégicos como son los de: Mao Zedong, Sun Bin, Gengis Khan y otros.

También encontramos un número importante de trabajos relacionados con la organización empresarial como el libro “Sun Tzu: ‘El Arte de la Guerra para Ejecutivos e Inversores’ del autor Dean Lundell y “Sun Tzu y el Arte de los Negocios” de Mark McNeilly, entre otros, que tienen como objetivo que los lectores aprendan por medio de lecciones y ejemplos la captura del mercado de consumidores de productos, siendo llamados a asegurar la prosperidad de las ventas, interpretando las palabras de Sun Tzu como “la victoria sobre nichos de mercado en pos de la rentabilidad de la industria”.

Habría que hacer mención también al libro “El Arte de la Guerra para las Mujeres” de Chin-Ning Chu, el cual se ha centrado en las ideas de estrategia y éxito, donde se aplican la filosofía de Sun Tzu en las “necesidades” que tendría una mujer de nuestro tiempo.

Creemos que tanto los estudios relacionados con el mundo empresarial como la interpretación enfocada hacia el ámbito femenino, se alejan significativamente del profundo sentido ético de la sabiduría de Su Tzu, ya que han tomado patrones superficiales del comportamiento humano. Por consiguiente, es posible afirmar que ninguno de los estudios consultados ha considerado la dimensión estética del tratado de “El Arte de la Guerra”.

En consecuencia la línea exploratoria de esta investigación teórica podría ser un aporte al estudio del arte en general y en especial en el trabajo del Director Teatral, que es el tema de esta investigación.

4.4.- Análisis del libro ‘El Arte de la Guerra’

El Arte de la Guerra, hasta hoy sigue siendo el libro chino más importante en el trato de los conceptos sobre estrategia y conflicto. Como estudio se centra en la anatomía de las organizaciones en lucha.

Se trata de ver el conflicto como una parte integral de la vida humana y que está en nosotros y en nuestro entorno. En ocasiones podemos evitarlo, pero en otras debemos ir directamente sobre él. Según Sun Tzu se trata de que nuestra respuesta al conflicto parta del conocimiento propio y del entorno.

“Conocer al otro y conocerse a sí mismo
es luchar cien batallas sin correr peligro.
No conocer al otro y no conocerse a sí mismo
es la derrota segura en toda batalla”.⁷⁰

Por ello es necesario aprender a trabajar directamente con el conflicto de nuestro entorno, reconocerlo, ni rechazarlo ni intentar ignorar su existencia.

Los conceptos de “El Arte de la Guerra” están dirigidos al General Sabio quien es la persona que detenta el poder en medio de la adversidad y del conflicto.

Escrito en trece capítulos, enseña a desenvolverse en forma eficaz en el conflicto sin ofrecer patrones de comportamientos, sino un conjunto de observaciones unidas libremente por analogías y metáforas.

⁷⁰ TUN ZSU, Op. Cit, p. 43.

“El Arte de la Guerra” permite ayudar en la comprensión de los elementos físicos, políticos y psicológicos que intervienen en un conflicto. Para ayudar en la comprensión de estos aspectos, realizaremos una revisión de los trece capítulos de este libro, donde se especificarán los elementos centrales de cada uno de ellos, haciendo un énfasis en lo que se acerca a la hipótesis que se ha planteado en el presente estudio.

El primer capítulo, denominado **Valoraciones**, está dedicado a analizar la importancia de la evaluación y la valoración de los elementos que intervendrán en una campaña militar, actividad que ocurre antes de diseñar una acción, adelantándose a los posibles problemas, buscando alternativas de soluciones.

Según el “Arte de la Guerra”, cinco son los elementos que deben ser considerados antes de emprender cualquier acción:

- La política
- El clima
- El terreno
- El mando
- La disciplina

a.- La política

La política representa todo aquello que hace que el pueblo se sienta en armonía con sus gobernantes. Es un aprendizaje que impulsa a que los súbditos sigan a la

autoridad con fidelidad, sin preocuparse por sus vidas y sin temor frente a algún peligro.

b.- El Clima

El clima corresponde a los aspectos de las estaciones del año que deben ser considerados para garantizar la estabilidad de las personas, tanto civiles como militares. El clima es representado por elementos binarios y opuestos como el día y la noche, el calor y el frío, las mañanas claras y los amaneceres lluviosos. Es esencial tomar para evitar la interrupción de las actividades productivas de la gente.

c.- El terreno

El terreno dice relación con la facilidad o dificultad de desplazarse, considerando la distancia, el grado de dificultad en un recorrido y las dimensiones del campo de batalla. Si es campo abierto o es un lugar estrecho será distinta la estrategia.

d.- El mando

El mando se refiere a las cualidades que debe tener el General Sabio en cuanto a su inteligencia, honradez, humildad, valor y severidad. El autor indica que gracias a estas virtudes el mando obtiene la lealtad y la obediencia por parte de sus tropas.

e.- La disciplina

La disciplina se refiere a la coherencia y eficacia de la organización. Es la calidad imprescindible que requiere cualquier ejército para organizarse; están íntimamente conectadas con las virtudes que deben tener los mandos militares en cuanto a la honradez y severidad en los aspectos fundamentalmente sociales y psicológicos.

El segundo capítulo, **Dar la Batalla**, indica que ante un conflicto se debe actuar con rapidez y eficacia, dando la clara recomendación de no prolongar las operaciones más allá de lo necesario. El autor dice al respecto: “Si se mantiene al ejército durante mucho tiempo en campaña, los suministros se agotarán”⁷¹.

Una atención especial se dedica a la importancia de la conservación de la energía y los recursos disponibles, no sólo los recursos materiales, sino también al estado anímico y físico de las tropas.

En el tercer capítulo **Estrategia del ataque**, se destacan los aspectos de preservación del ejército, donde el objetivo del General Sabio es mantener intacta hasta el final, a su tropa.

Aunque la formulación de una estrategia depende de la planificación inicial, también es fundamental, según el autor, ser capaz de adaptarse a las situaciones que surgen frente a posibles conflictos. Al respecto Tun Zsu indica: “Al llegar a un callejón sin

⁷¹ TZU, SUN. El Arte de la Guerra, Editorial EDAF, Madrid 2008, p. 39 p.

salida, el guerrero debe cambiar y después continuar”⁷². En referencia a esto se establecen algunas formas posibles de comportamiento del General Sabio ante un conflicto:

- Debe saber cuándo se lucha y cuándo hay que dejar de hacerlo.
- Debe comprender cómo se debe luchar en cada ocasión, evaluando siempre las fuerzas del adversario.
- Debe mantener unidas las fuerzas del ejército bajo una idea común.
- Debe estar con antelación bien preparado para la mayor posibilidad de situaciones.

El tema central de este capítulo está destinado al conocimiento íntimo que debe tener el guerrero de la situación real, de sí mismo y de los demás.

En el cuarto capítulo denominado **Forma**, se indica que los guerreros expertos se estudian a sí mismos en todos los aspectos (principalmente psicológicos y sociales), para luego intentar descubrir la vulnerabilidad de sus adversarios. Según el autor: “La invencibilidad está en uno mismo, pero la vulnerabilidad está en el otro”⁷³.

El autor indica que el buen guerrero no debe entregar más información que la necesaria y adelantarse a las situaciones antes que sean visibles para los demás, siendo rápidos y oportunos para actuar.

Ante una operación deben considerar los siguientes aspectos: la medición del espacio, la valoración de los elementos que tiene a su disposición, el cálculo, la comparación y la posibilidad de victoria. El terreno da lugar a las mediciones, éstas

⁷² TZU, SUN, Op. Cit. 43p.

⁷³ TZU, SUN, Op. Cit, p. 47.

dan lugar a las valoraciones, las valorizaciones a los cálculos, éstos a las comparaciones y las comparaciones dan lugar a la victoria.

El quinto capítulo se refiere a **La Fuerza** o al impulso dentro de la estructura dinámica de un grupo en acción. Se destaca la unidad y coherencia de una organización, sirviéndose del ímpetu en lugar de las cualidades y talentos individuales.

Cuando el autor habla de ímpetu, se refiere al coraje o al neuma vital que moviliza el cuerpo y el espíritu de un ejército. Es lo que hace que un guerrero se mantenga anímicamente en combate, por lo tanto el ímpetu debe ser estimulado, alimentado y controlado. Pero la táctica no debe tensionar en exceso a los soldados ya que puede alterar su estado anímico antes de tiempo. Según el autor:

“Cuando se conforma el ejército hay que estimular su ímpetu. Cuando se levanta un campamento, se debe volver a reunir a la tropa para ponerla en orden y agudizar su ímpetu. Cuando se está cerca del adversario, hay que potenciar el ímpetu de la tropa. Cuando se fija el día del enfrentamiento, hay que lograr que el ímpetu sea un factor decisivo. Cuando llega el momento de la batalla, hay que ampliar al máximo el ímpetu de los soldados (...) cuando las aguas torrenciales arrastran las piedras, es a causa de su impulso.”⁷⁴

⁷⁴ TZU, SUN, Op. Cit, p. 51.

En el sexto capítulo **Lo lleno y lo vacío**, los militares evitan el lleno y atacan lo vacío, así primero tienen que reorganizar el vacío y el lleno en los demás y en sí mismo.

Según el autor, los que se anticipan en llegar al campo de batalla y logran tener una actitud serena mientras esperan a sus adversarios, pueden ser vencedores, en cambio los que llegan últimos e improvisan una contienda quedan agotados con facilidad y son derrotados.

La idea de lo lleno y lo vacío consiste en estar lleno de energía para, al mismo tiempo, vaciarla en los adversarios.

Se trata de hacer que los adversarios vengan a uno en vez de ir a ellos, para no agotarse y conservar toda la fuerza y energía. Conservar la propia energía para inducir a los otros a disipar la suya. Esta es una función altamente apreciada por el guerrero.

El autor, en este capítulo, incorpora un concepto interesante de revisar; la 'no forma', es decir, el divulgar a través de sus actos secretos operativos que pueden ser utilizados por el adversario.

La ausencia de forma y la fluidez no son simples medios de defensa y sorpresa, sino también medios de preservación. El autor compara la forma y fluidez de un ejército con el agua, que no tiene una forma constante pero prevalece sobre todas las cosas a pesar de su aparente debilidad.

El séptimo capítulo denominado **Ejército Contendiente** (El Enfrentamiento), trata de cómo la organización concreta en el campo de batalla las maniobras de combate. Se habla de la necesidad de formación y preparación; al respecto el autor aconseja:

“Luchar es perseguir la ventaja. Una vez que el vacío y el lleno están determinados se puede luchar contra otros.”⁷⁵

Al respecto el autor plantea cuatro elementos esenciales:

- El dominio de la energía
- El dominio del corazón
- El dominio de la fuerza
- El dominio de la adaptación.

a.- Cuando se refiere al **dominio de la energía** indica el control sobre la potencia física y espiritual del guerrero, evitando la energía intensa.

b.- Cuando el autor habla del **dominio del corazón**, indica que el guerrero no debe dejarse dominar por las emociones. En una contienda el corazón del guerrero debe ser gobernado con sabiduría ya que de eso depende el orden y el desorden, el valor y la timidez de su ejército. Según el autor, el ejército no puede movilizarse por ira y los jefes militares no deben provocar la guerra por cólera. Se debe actuar cuando sea beneficioso en caso contrario, desistir.

⁷⁵ TZU, SUN, Op. Cit, p. 71.

c.- Cuando se menciona el **dominio de la fuerza** tiene que ver con evitar los extremos de la aplicación de la energía. En una campaña militar, el dominar la energía significa esperar lo que viene y aguardar a los soldados que están fatigados.

d.- El **dominio de adaptación** dice relación con saber actuar exactamente según exijan las situaciones, manejando el curso natural de los acontecimientos. Esta capacidad de adaptación permitirá conducir los acontecimientos infaliblemente, enfrentándose a graves e inesperadas dificultades sin perder el rumbo.

En el octavo capítulo denominado **Las 9 transformaciones** (Los Cambios) se hace referencia a la capacidad de adaptación o adaptabilidad del guerrero. Esta depende naturalmente de la ligereza de sus acciones. Para ello el autor indica que la norma en las operaciones militares es confiar en los medios de que se disponen para enfrentarse al adversario.

Los buenos generales:

- Se comprometen hasta la muerte.
- Actúan de acuerdo a los acontecimientos en forma racional y realista.
- No se dejan llevar por las emociones.
- Gracias al conocimiento y preparación adquiridos, es difícil que las situaciones los lleven a confusiones.

El noveno capítulo denominado **Movilizando el Ejército** indica que la manera más ventajosa de sobreponerse a un conflicto es hacer que las maniobras emprendidas

sean producto de planes muy bien elaborados y estrategias bien analizadas. En este sentido se mencionan tres aspectos necesarios en el guerrero:

- El físico
- El social
- El psicológico

a.- En los **aspectos Físicos** se menciona el conocimiento del terreno, al respecto se recomienda instalarse en: terrenos elevados, terrenos situados río arriba, terrenos ubicados en las colinas y terrenos ricos en recursos.

b.- Refiriéndose a los **aspectos Sociales** sobre la forma de comportarse la tropa en general y cada guerrero en particular y la manera en la que éstos aprenden y ejecutan cada una de las maniobras.

c.- En los **aspectos Psicológicos**: establecer una relación recíproca entre los dirigentes y los dirigidos, lo que se lograría a través de la educación y el entrenamiento riguroso.

En el décimo capítulo, denominado **Tipos de Terrenos**, se describen los tipos de terrenos y las formas adecuadas para adaptarse a ellos.

El autor plantea que la responsabilidad de la organización y la dirección de ejército recaen en el General. Habla del terreno moral, en cuanto a la unidad de la tropa: “El

general debe cuidar a sus soldados como hijos y éstos estarán dispuestos a morir por él”⁷⁶. Pero sí, advierte, no ser excesivamente indulgente.

Luego da paso al terreno de la inteligencia militar, que se caracterizaría por tener clara conciencia sobre todas las capacidades de sus propias fuerzas y los puntos débiles del adversario.

En el décimo primer capítulo denominado las **Nueve Clases de Terreno** se describen los tipos de terrenos, lo que se aplica no sólo al terreno físico sino también al “territorio” en un sentido más abstracto y social.

- Terreno de dispersión
- Terreno ligero
- Terreno de disputa
- Terreno de comunicación
- Terreno de intersección
- Terreno difícil
- Terreno desfavorable
- Terreno cercado
- Terreno mortal

a.- El **terreno de Dispersión** es un escenario donde se permite la separación de los destacamentos a lo largo y ancho del territorio.

b.- El **terreno Ligero** se refiere a la incursión superficial de un terreno ajeno o desconocido.

⁷⁶ TZU, SUN, Op. Cit., p. 21.

- c.- El **terreno de Disputa** es una posición que puede ser ventajosa para las dos partes contrincantes.
- d.- El **terreno de Comunicación** es un territorio igualmente accesible para todos.
- e.- El **terreno de Intersección** es el que controla importantes arterias de comunicación.
- f.- El **terreno Difícil** se refiere a la incursión profunda en un terreno ajeno.
- g.- El **terreno Desfavorable** es un terreno difícil y sin utilidad.
- h.- El **terreno Cercado** es el que tiene un acceso restringido y susceptible de emboscadas.
- i.- El **terreno Mortal** es una situación en la que es necesario luchar con todas las fuerzas, y con posibilidad de ser aniquilado.

Al describirse las tácticas adecuadas de cada tipo de terreno, se pretende que los elementos sociales y psicológicos de un ejército den respuestas al entorno.

En el décimo segundo capítulo denominado **El Ataque con Fuego** se hace una breve descripción de los ataques incendiarios junto con consideraciones técnicas y estratégicas para llevarlas a cabo; tal vez porque el fuego sea la forma más perversa del arte de la guerra en un sentido extraordinario y material. En este capítulo es donde se encuentra la más apasionada defensa de la humanidad, “(...) las armas son instrumentos de mal agüero y deben ser utilizadas sólo cuando son indispensables”.⁷⁷

Y en el décimo tercer capítulo denominado **Utilización de Espías** (Concordia y Discordia), se habla del espionaje como factor esencial de la inteligencia. Esta labor

⁷⁷ TZU, SUN, Op. Cit, p. 80.

está orientada a la eficacia y las habilidades de los espías. El autor define cinco clases de agentes secretos:

- El **espía nativo** es aquél contratado entre la población civil donde se planifica realizar las operaciones.
- El **espía interno** es aquél contratado entre los funcionarios de un régimen enemigo.
- El **contra espía** es un agente doble contratado entre los espías enemigos.
- El **espía muerto** es aquél que se envía con falsa información.
- El **espía vivo** es aquél que va y viene con información.

En resumen podemos decir que lo fundamental de “El Arte de la Guerra” consiste en hacerse experto en el arte del engaño para que el enemigo nunca sepa cuáles serán nuestras intenciones. No se trata de luchar y vencer en todas las batallas sino de realizar una lucha de excelencia suprema, quebrando la resistencia del enemigo sin luchar.

“Si conoces bien al enemigo y te conoces bien a ti mismo, no tienes por qué temer el resultado de cien batallas. Si te conoces bien a ti mismo pero no al enemigo, por cada victoria que alcances sufrirás también una derrota. Si no conoces al enemigo ni te conoces a ti mismo, sucumbirás en cada batalla”.⁷⁸

⁷⁸ TZU, SUN, Op. Cit, p. 88.

CAPITULO V

VINCULACIÓN ENTRE EL “ARTE DE GUERRA” Y EL TRABAJO DEL DIRECTOR TEATRAL

“El Arte de la Guerra” se basa fundamentalmente en un estudio sobre la “anatomía” de las organizaciones militares en medio de los **Conflictos** guerreros. Se trata de comprender, conociendo su naturaleza y modo de funcionamiento, como los elementos físicos, políticos y psicológicos intervienen en un **Conflicto** en el mundo militar. De ahí se puede desprender la idea que, tanto la **Guerra** como los **Procesos de Creación Artística**, son expresión de actos extraordinarios en la vida del ser humano que poseen una serie de rasgos comunes o coincidentes.

Considerando la especificidad del Teatro, en relación con la problemática ya expuesta, analizaremos en este capítulo las razones que nos impulsan a estudiar ‘El Arte de la Guerra’ como un apoyo para los procesos propios la Dirección Teatral.

La riqueza del **Conflicto** puede ser entendida como una fuente de creatividad. ‘El Arte de la Guerra’ se ha hecho cargo de todas sus dimensiones. Profundizar en los contenidos de este tratado, permitiría encontrar herramientas útiles para resolver muchos desafíos que se plantean en la creación artística y en particular en el trabajo del Director Teatral.

Sun Tzu nos muestra la forma de trabajar el **Conflicto**, considerándolo como una parte integral de la vida humana, indicando que siempre está presente de diversas formas dentro nosotros y en nuestro entorno.

El General Sabio es el interlocutor de ‘El Arte de la Guerra’, a él se destinan los consejos sobre la mecánica de los **Conflictos**. En este contexto toda la actividad que éste realice se basa en los requerimientos y exigencias que indicaría cada situación. De esta forma se presentaría el conocimiento del General Sabio:

“El conocimiento profundo del General Sabio consiste en ser consciente de la perturbación antes que ocurra la perturbación, ser consciente del peligro antes de que surja el peligro, ser consciente de la destrucción antes que ocurra la destrucción, ser consciente de la desgracia antes que surja la desgracia.

La acción poderosa consiste en entrenar el cuerpo sin ser agotado por el cuerpo, ejecutar la mente sin ser usado por la mente, actuar en el mundo sin verse afectado por el mundo, llevar a cabo las tareas sin ser obstaculizado por las tareas.

Mediante el profundo conocimiento de los principios, se puede transformar la perturbación en orden, transformar el peligro en seguridad transformar la destrucción en supervivencia, transformar la calamidad en buena fortuna. Mediante la acción poderosa en el Camino se puede conducir el cuerpo al reino de la longevidad; la mente, a la esfera del misterio; al mundo, hacia una gran paz y las tareas, hacia una gran realización”.⁷⁹

Producto de la sabiduría de ‘El Arte de la Guerra’ se reciben herramientas útiles para resolver los **Conflictos** de nuestro tiempo tendientes a crear las condiciones para ejercer una dirección rigurosa ante responsabilidades de liderazgo.

⁷⁹ TZU, SUN, Op. Cit, p. 146.

“Un General Sabio debe ver y conocer por sí mismo lo que significa ver lo que los demás no ven y conocer lo que los demás no conocen. Ver lo que los demás no ven se llama brillantez, conocer lo que los demás no conocen se llama genio. Los genios brillantes vencen primero, lo que significa que se defienden de un modo que son inatacables y atacan de un modo que son irresistibles.”⁸⁰

Según el autor, el “General Sabio” al calor de cada batalla no ignoraría el hecho que un conflicto puede llevar a otro conflicto posterior. Este principio es aplicable a todo; desde situaciones muy complejas a otras más simples. Al respecto “El Arte de la Guerra” propondría una estrategia para afrontar, por ejemplo, la falta de armonía, donde el conocimiento del problema es la clave de la solución.

Lo más importante de la eficacia del conocimiento y la estrategia sería hacer que el **Conflicto** sea simplemente innecesario.

Así como el tratado de Sun Tzu se inscribe en la aplicación de estrategias militares en el campo de batallas en el Teatro, para el caso de este estudio, nos hemos centrado en el proceso de la puesta en escena.

En el cometido de encontrar elementos que puedan ayudar a reflexionar sobre el trabajo del Director Teatral, a continuación revisaremos algunas de las ideas más importantes del libro “El Arte de la Guerra”, tendientes a ser aplicadas posteriormente en el ámbito del Teatro, aunque no todos los conceptos podrían

⁸⁰ TZU, SUN, Op. Cit, p. 147.

trasladado al proceso de creación de una Puesta en Escena, en tanto: Preproducción, Ensayos y Difusión.

Para dicho propósito hemos escogido los siguientes conceptos que analizaremos de modo específico:

- a.- Valoración
- b.- Política
- c.- Clima
- d.- Terreno
- e.- Mando y Uso de la Fuerza
- f.- Estrategia
- g.- Disciplina
- h.- Dar la Batalla
- i.- Caos y Orden
- j.- Lo lleno y lo vacío
- k.- Victoria

a.- VALORIZACIÓN

“El Arte de la Guerra” acuña el concepto de **Valorización** en referencia a lo que debería realizar el General antes de diseñar un plan estratégico, iniciando un proceso de conocimiento y evaluación de los elementos que tiene a su disposición para posteriormente valorizarlos.

“Al evaluar los jefes militares buscan en sus soldados atributos como la inteligencia y la honradez, la humanidad, el valor y la severidad. La humanidad sin ingenio es como tener un campo sin ararlo. La inteligencia sin valor es como tener brotes, pero no sembrar. El valor sin humanidad es como saber cosechar, pero no saber sembrar. Las otras dos virtudes, la honradez y la severidad son las cualidades mediante las que el mando obtiene la lealtad y la obediencias de las tropas.”⁸¹

Si se aplicaran estas ideas al Teatro, el Director Teatral debería realizar un diagnóstico de su equipo, considerando principalmente los aspectos cualitativos. Debería observar y estudiar las características individuales de cada uno de quienes lo acompañarán en el proceso, considerando por ejemplo: habilidades, destrezas, capacidad creativa, visión de mundo, disciplina, entre otros. Esto permitirá trazarse objetivos alcanzables en el trabajo artístico y no cosas imposibles.

En el trabajo teatral, el acto de **Valoración** permitiría realizar estrategias con objetivos viables, pero desafiantes al mismo tiempo.

⁸¹ TZU, SUN, Op. Cit, p. 32.

En el proceso de **Valoración**, el Director Teatral define lo que es posible hacer y lo que le corresponde a los integrantes del elenco, entregándole “a cada uno lo suyo”. Sun Zsu utiliza la idea de distribución de justicia en referencia a las responsabilidades que deberá entregar a cada soldado según sus potencialidades en pos del fortalecimiento del cuerpo colectivo.

La etapa de **Valorización** es de gran relevancia ya que ayudará al Director a tomar decisiones. Así como lo indica Peter Brook:

“La responsabilidad del Director lo llevará a elegir cierto tipo de material y descartar otro justamente no sólo por lo que ese material es, sino por su potencialidad. Un potencial que está allí y que a la vez es desconocido, latente, sólo es factible de ser descubierto, redescubierto y profundizado a través del trabajo activo de todo el equipo”.⁸²

⁸² BROOK, PETER, “Más allá del espacio vacío”, Alba Editorial, Barcelona, 2001, p. 23.

b.- POLÍTICA

Cuando habla de **Política** se refiere a la marca identificadora de un determinado líder, es la característica peculiar y distintiva de cómo ejercer el **Mando** por sobre las particularidades de cada miembro de la tropa.

“Si eres hábil en el manejo del ejército, lleva a tus hombres de la mano como si se tratase de una sola persona. De este modo no retrocederán”.⁸³

En el caso del Teatro, la **Política** se expresaría en la Poética del Director que deviene de los aspectos culturales que lo caracterizan, de su biografía personal, su aprendizaje, sus sueños y de su ideología. Observando la **Política** de determinado Director se comprende su marca identitaria e indeleble en los términos propuestos por Anne Bogart:

“Anhelo una forma de interpretar que sea poética y personal, íntima y colosal (...) El Teatro trata sobre la memoria; es un acto de memoria y descripción. Existen obras, gente y momentos de la historia que hay que revisar. Nuestro tesoro cultural oculto está lleno a rebosar. Y los viajes al pasado nos cambiarán, nos harán mejores, más grandes y más conectados con lo que nos rodea. Disfrutamos de una historia única, rica y diversa, y celebrarla significa recordarla. Recordarla es utilizarla. Utilizarla significa ser fieles a lo que somos. Se requiere una gran cantidad de energía e imaginación e interés en recordar y describir de dónde venimos.”⁸⁴

⁸³ TZU, SUN, Op. Cit, p.33.

⁸⁴ BOGART, ANNE. Op. Cit, p. 51.

La **Política** del Director, expresada en su Poética Personal, es la idea contenedora y total que le da sentido al espectáculo a través de los propósitos y fundamentos, manteniendo la unidad de la Puesta en Escena. Es lo que el director Richard Wagner indica cómo “(...) el todo armónico y controlado por un pensamiento unificador, estructurado y coherente”⁸⁵.

Lograr la unidad es pensar en el todo, más que en las partes, pero otorgándole por parte del Director, un carácter particular a cada una de estas. Esto se vincularía con las teorías de Gordon Craig que indican que el Director es “el único capaz de dominar todos los componentes escénicos, logrando una creación teatral autónoma cerrada y en sí misma”.

⁸⁵ Wagner, Richard. Ideas y Pensamientos. Editorial Tizona. 2013. P. 115.

d.- CLIMA

Otro concepto que presenta Sun Zsu es el **Clima** que se refiere a las variaciones climáticas (favorable y desfavorable) de las distintas estaciones del año, pero también lo refiere a la disposición anímica de los integrantes de la tropa.

En Teatro el **Clima** se referiría al ambiente que se produce a partir de las relaciones interpersonales entre los miembros de un elenco, el cual estaría conectado con las motivaciones de sus integrantes. Entender este concepto le permitiría al Director Teatral comprender y asimilar las dinámicas del grupo de trabajo con el fin de analizar las fuerzas internas que inciden en el ambiente laboral del proceso de creación.

Según nuestra experiencia en el ámbito de la Dirección Teatral, el **Clima** tendría que ver fundamentalmente con las percepciones colectivas e individuales que tienen los integrantes del colectivo de sí mismo y de los demás integrantes de la compañía.

El **Clima** de trabajo parece afectar positiva o negativamente en la existencia de cierto tipo de interacciones entre los miembros de un colectivo teatral. Afectaría en el grado de seguridad o inseguridad para expresar los sentimientos o hablar sobre las preocupaciones, guardando el respeto o no entre los miembros.

A nuestro entender se podrían distinguir cinco aspectos que podrían aparecer con cierta frecuencia:

a.- Ambiente físico: que comprendería el lugar de ensayo o de presentaciones, las características de sus instalaciones, la temperatura, la capacidad de acogida, etc.

b.- Características estructurales: sería la forma de organización de la compañía, distribución de tareas, compromisos, metas individuales y colectivas, entre otros.

c.- Ambiente social: correspondería a la forma de relacionarse lo que repercutiría en aspectos como el nivel compañerismo, grado generosidad, colaboración, voluntad de superar los Conflictos, entre otros.

Pareciera existir una correlación entre la confianza y la cooperación que afectaría en los niveles de comunicación. Por ejemplo una comunicación defensiva llevaría a la baja confianza y poca cooperación entre los integrante de un elenco. Se supondría que a mayor confianza y cooperación se lograría una sinergia que estimularía la creatividad.

El estilo del **Mando** por parte del General, como lo indica Sun Tzu, influirá en el comportamiento de la tropa. Lo característico de un Director Teatral debería ser la estimulación de las buenas prácticas, propiciando una atmósfera cálida, cordial y de cooperación entre todos los integrantes de su equipo de colaboradores. En este sentido Peter Brook indica las condiciones de su trabajo.

“El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un **Clima** en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada (...). De modo que empezamos con ejercicios, con una fiesta, con cualquier cosa menos con ideas.”⁸⁶

⁸⁶ BROOK, PETER, Mas allá del Espacio Vacío, Albna Editorial, Barcelona, 2001, p. 60.

c.- TERRENO

El **Terreno**, se expresa en las distancias y las características de los espacios donde se producirá la batalla, si es fácil o difícil desplazarse, si es un campo abierto o es un lugar estrecho. Estos datos serán decisivos para evaluar las posibilidades de supervivencia de un guerrero. Según Tun Zsu:

“La tierra puede ser alta o baja, ancha o estrecha, lejana o cercana, desnivelada o plana, propicia para la muerte o para la vida”.⁸⁷

El **Terreno** es a donde el ejército va a desplegar sus conocimientos de la Guerra, su fuerza y su coraje, por ello es muy importante tener en cuenta la ventaja o desventaja en la que se encontrarán los soldados en relación a sus enemigos. El **Terreno** es el lugar donde se debate la vida y la muerte.

En el Teatro el **Terreno** se expresaría en función del espectáculo teatral a través de los siguientes territorios: Espacio Real (o Material), Espacio Ficcional (o Dietético) y Espacio del Espectador (o de la Recepción).

a.- Espacio Real (o Material)

Este espacio que tiene una función eminentemente práctica, se refiere al lugar donde ocurre la representación. Puede ser un **Terreno** destinado expresamente a la representación en referencia al Edificio Teatral o un **Terreno** cotidiano y público (plaza, mercado, calle, etc.).

⁸⁷ TZU, SUN, Op. Cit, p. 75.

La forma de cómo se utilizaría el **Terreno** de trabajo determinaría la relación entre los actores y los espectadores. En este sentido existen varios modos de utilización a través de: espacios circulares, semicirculares y escenario total, entre otros.

El edificio teatral aportaría ya significados según la importancia que se le adjudica al Teatro en cada sociedad, correspondiendo a la función social del Teatro que cada grupo humano le otorga según la época: función religiosa o litúrgica, función representativa, función política, etc.

b.- Espacio Ficcional o Diegético

Este espacio, que tendría una función simbólica, contendría como soporte todos los signos creados e interpretados por los creadores del espectáculo. Es reconocido este en el ámbito de creación del Director Teatral debido a que es él quien lo concibe haciendo confluir la totalidad de los elementos que le dan los sentidos a una puesta en escena. Aquí se hace manifiesto cada uno de los signos expresivos. Estos signos como: palabras, diálogos, gestos, dispositivo escenográfico, propuesta de vestuario, sonora y de iluminación. En este **Terreno** confluirían los elementos que van a significar algo. Es el lugar imprescindible para que el código teatral haga emerger la magia de la transformación del texto dramático.

En este **Terreno** se produciría el cruce entre el texto dramático (cuando lo hay) y el espacio imaginado. Según Jakobson, aquí se proporcionan las claves de todas las figuras escénicas: la de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y para articular el espacio (texto y escena).

William Shakespeare en su obra “La Tempestad” haciendo una relación entre el texto dramático y el espacio imaginado indica lo siguiente:

“Pareces francamente conmovido y desalentado hijo mío. La función ha terminado. Como te dije ya, estos actores no eran sino espíritus; se han disipado en el aire, en el ingrátido aire, y como la infundada trama de esa visión, torres orladas de nubes, espléndidos palacios y templos solemnes, han de disolverse y tal como esa tramoya insustancial, se desvanecerán sin dejar rastro. Somos de la misma materia de los sueños y el sueño envuelve nuestra breve vida.”⁸⁸

Es el Director quien establece los límites donde se articularía su puesta en escena según sus requerimientos creativos, entregándole al **Terreno** escogido un valor que antes no tenía. Pudo haber sido un espacio cotidiano, que gracias a la necesidad y creatividad del Director se le atribuiría un valor extraordinario. El **Terreno** tendría gran relevancia para la puesta en escena, ya que es aquí donde se mostrarán las mejores cualidades de los actores.

c.- Espacio de la Percepción o del Espectador

Territorio llamado como patio de butacas o platea, si es que hablamos de un escenario a la italiana. Es el área destinada a los asientos y ubicación de los espectadores dependiendo del tipo de teatro: espacio circular, semicircular, teatro isabelino o escenario total.

⁸⁸ Shakespeare, William, La Tempestad. Alianza Editorial 2008. O205.

En este **Territorio** el Teatro establece una relación con otros seres humanos para hacer posible el hecho escénico. Es donde se produce el encuentro entre actores y público haciendo posible un Acto cuya complejidad trasciende el terreno de lo intelectual, llevándolo al campo de lo sensible y espiritual. En este espacio se produce el milagro donde el espectador abandonaría su papel de observador para convertirse en un ser que se emociona y se conmueve participando del acontecimiento escénico.

d.- MANDO

El **Mando**, se refiere a las cualidades que debe tener el General Sabio frente a su tropa. En palabras de Sun Tzu:

“El principio del liderazgo frente a los soldados se sustenta en el conocimiento, la honradez, el valor y el coraje. El **Mando** debe saber unir el cielo y la tierra con la habilidad. Los buenos Generales son aquellos que comprenden esta sabiduría.”⁸⁹

Según “El Arte de la Guerra”, el **Mando** implica tener conocimiento sobre la totalidad de una campaña militar considerando la capacidad de planificar y de saber cuándo hacer cambios de forma eficaz. También, honradez, sinceridad con la tropa, claridad de los objetivos, conciencia de los esfuerzos, coraje y severidad para establecer la disciplina con las tropas.

“Si el General, aunque generoso, es incapaz de dirigirlos; aunque sea amable, pero incapaz de dar órdenes, resultará un **Mando** caótico. En esta situación los soldados no estarán bien preparados para la batalla.”⁹⁰

Tun Zsu dice que la Virtud como la Amabilidad no asegura, por sí sola el éxito del liderazgo; el **Mando** tiene que estar completamente unido a una disciplina rigurosa para que se puedan constituir en un liderazgo eficaz, estimulando una jerarquía natural. Si se da una orden ésta debería ser obedecida. El General Sabio debe mostrarse algunas veces blando y otras, duro. Solamente así lo obedecerá su ejército.

⁸⁹ TZU, SUN, Op. Cit, p. 60.

⁹⁰ TZU, SUN, Op. Cit, p. 85.

Si el **Mando** se muestra personalizado, cada soldado oirá a su líder como si le hablara directamente a él. Si con su capacidad de convocatoria es capaz de lograr camaradería entre ellos, no podrán hacer otras cosas que obedecerle.

En el Teatro, el **Mando** establecería el lugar de jerarquía que ocupa el Director Teatral por sobre los otros artistas, permitiendo organizar las ideas de un colectivo de creadores. El **Mando** se ejercería gracias a la confianza que han depositado los creadores (actores, técnicos y otros) en el líder, por lo tanto éste debe crear las condiciones para que sea legitimado como tal.

Desde el lugar de **Mando** el Director crea un pequeño universo basado en una sociedad de acuerdos tácitos y expresos. En el proceso de trabajo se deberían crear ciertos compromisos para que el grupo pueda subsistir como organización por ejemplo: horarios, estructura del ensayo y tareas individuales y colectivas. Es importante que el **Mando** exprese claramente el enfoque ideológico y artístico de la Puesta en Escena permitiendo vínculos de respeto mutuo entre el Director y su equipo, y viceversa.

“Estar a cargo de un grupo tiene que ver con el talento de manejar el tiempo y el espacio, la respiración, y el saber responder por completo a la situación presente de mi grupo”.⁹¹

En relación al **Mando**, según Sun Tzu uno de los principios tácticos de “El Arte de la Guerra” es la confianza y la lealtad.

⁹¹ BOGART, ANNE. Op Cit, p. 97.

“Si el General es valiente, no puede ser avasallado. Si es sabio, no puede ser obligado a entrar en una turbulencia. Y si es benevolente, amará a sus hombres. Si es digno de confianza, no será falso. Si es leal, no tendrá dos opiniones distintas”.⁹²

Ante la afirmación anterior, se desprendería que cuando un líder está frente a un **Conflicto** y el grupo marcha sin temor es porque la confianza ha hecho que actúen así. De ahí la importancia de la Confianza asociada a las ideas de buena fe, sinceridad y credibilidad. De otra manera las órdenes entregadas por el líder serían puestas en duda y el equipo se volvería indisciplinado.

Según Louis Jouvet⁹³, el **Mando** estaría relacionado con el estilo de cada Director Escénico, por eso los agrupa en dos extremos según su personalidad y manera de actuar ante su elenco: el Director Tiránico y el Director Sugerente. Desde luego entre ambos hay un abanico de posibilidades.

a.- El Director Tiránico: se consideraría a sí mismo, según el autor mencionado, como el único creador del espectáculo y por lo tanto su autoridad debería ser indiscutible. Para de este tipo Director las cualidades máximas del actor serían: obediencia, capacidad de imitación y buena memoria para recordar todas cada una de las indicaciones que se les haga.

b.- Director Sugerente, se le consideraría como la antítesis del anterior. Trabajaría, como su nombre lo indica, en base a sugerencias. Su marcación no sería rígida, al

⁹² TZU, SUN, Op. Cit, p. 87.

⁹³ Saura, Jorge. Actores y Actuación. Ensayos y Manuales RESAD. Ed. Fundamentos. Madrid. 2007, p 99.

contrario, dejarían gran flexibilidad y aparecería como surgiendo de los propios actores, dándoles oportunidad a que expresen su creatividad, aceptando de buen grado contribuciones al montaje. Igual actitud tendría con los técnicos.

En nuestra época, debido al amplio número de poéticas, propuestas y estilos de trabajo de dirección existentes, es muy difícil reducir todas las formas de mandos posibles a las enunciadas por Jouvét.

e.- ESTRATEGIA

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la palabra **Estrategia**⁹⁴ se derivaría del latín *strategia*, que a su vez procede de dos términos griegos: *stratos* (“ejército”) y *agein* (“conductor”, “guía”). Por lo tanto, el significado primario de **Estrategia** sería el arte de dirigir las operaciones determinadas con el fin de lograr determinados objetivos.

En Estrategia Militar es una de las dimensiones del arte de la guerra, junto con la Táctica, en referencia a la correcta ejecución de los planes militares y las maniobras en la batalla y la Logística, que aseguraría la disponibilidad del ejército y su maniobra combativa. La **Estrategia** se encargaría del planteamiento y de la dirección de una campaña bélica, también de los movimientos y de la disposición estratégica de las fuerzas armadas.

La **Estrategia**, según “El Arte de la Guerra” es el pilar donde se sustenta la estructura de una campaña militar. Sería el plan de un curso de acción conscientemente deseado y determinado de forma anticipada por parte de un General con la finalidad de asegurar el logro de determinados objetivos. La **Estrategia** determinaría la organización de acciones dirigidas al logro de objetivos planificados.

Sun Tsu buscaría a través de la **Estrategia** adelantarse a los momentos críticos y situaciones complejas, al respecto indica:

⁹⁴ <http://escuelitaitinerante.com/inicio/?tag=estrategia-militar>

“Los Generales planifican antes de hacer las cosas, considerando posibles problemas para que sean prevenidos. Sentir y comprender después de la acción, no es digno de ser llamado comprensión. Lograr después de luchar no es digno de llamarse logro. Conocer después de ver no es digno de llamarse conocimiento. Esas tres cosas están muy lejos de la forma de sentir y de responder. Por supuesto, ser capaz de hacer algo antes de que exista, sentir algo antes de que manifieste su actividad, ver algo antes de que surja son tres capacidades que se desarrollan interdependientemente”.⁹⁵

En el caso de una puesta en escena, la **Estrategia** correspondería al diseño o a una formulación planificada de la estructura metodológica del trabajo, destinada a crear un sistema ordenado, coherente, eficaz y eficiente de las actividades y todo lo que intervendría en el proceso creativo. Se trataría, desde la perspectiva del Director, de anticiparse a posibles problemas tomando decisiones en forma oportuna y en los momentos que se requiere. Peter Brook dice en este sentido:

“Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser 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 nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo”.⁹⁶

⁹⁵ TZU, SUN, Op. Cit, p. 65.

⁹⁶ BROOK, PETER, Más allá del espacio vacío, Alba Editorial, Barcelona, 2001, p. 22.

La **Estrategia** es una herramienta de gestión del trabajo creativo que permitiría apoyar la toma de decisiones indicando un camino a recorrer en el futuro (a corto y mediano plazo) logrando una mayor eficacia y eficiencia en el trabajo con los otros creadores. Con dicho propósito se pueden utilizar diversos tipos de instrumentos como: Análisis FODA o Diagrama de Causa y Efecto, entre tantos otros elementos de la cultura organizacional.

a.- Análisis FODA

Este análisis es una herramienta que permite evaluar la situación presente de un proyecto en cuanto a su organización, sirve para identificar las amenazas y oportunidades y combinarlas objetivamente con las fortalezas y debilidades. Al volcar toda esta información en una matriz, resulta más fácil identificar los aspectos fundamentales de un diagnóstico, para así desarrollar las estrategias más adecuadas.

b.- Diagrama de Causa y Efecto (o Diagrama Ishikawa)

Es una herramienta efectiva para utilizarla para identificar posibles causas de un problema específico permitiendo que los integrantes de un grupo organicen grandes cantidades de información sobre un problema y determinar las posibles causas.

La información adquirida a partir de los análisis antes mencionados permitiría organizar el trabajo expresándolo en una Tabla Gantt.

Para dichos propósitos la Tabla Gantt es una herramienta gráfica para exponer el tiempo de dedicación previsto para diferentes tareas o actividades a lo largo de un tiempo total determinado, muestra el origen y el final de las diferentes unidades mínimas de trabajo y los grupos de tareas ordenados en el tiempo de manera cronológica. Se podrían elaborar también cuadro de objetivos y logros, cuadro de planificación por ensayo, cuadro de planificación del uso de los recursos humanos y materiales, entre otros.

A través de estos y otros instrumentos se trataría de elaborar una simulación del espectáculo, materializado en el diseño virtual de un anteproyecto a pequeña escala, tendiente a adelantarse a posibles problemas y conflictos; especulando, elucubrando y previendo posibles escenarios tanto de logros como de dificultades.

La **Estrategia** debería facilitar el intercambio de ideas creativas entre el director y su equipo de trabajo. Esto sería fundamental debido a que éste es un trabajo colectivo que necesita de todos para que surja la obra artística.

Según Tun Zsu, una de las funciones de la **Estrategia** es como prevenir posibles problemas y vigilar hasta los más mínimos detalles, para lo cual se deberá hacer la siguiente consideración:

“Planifica lo que es difícil mientras es todavía fácil, realiza lo grande mientras es todavía pequeño, las cosas más grandes del mundo deben hacerse cuando aún no han crecido. El conocimiento profundo consiste en ser consciente de la perturbación antes de que surja la perturbación, de ser consciente del peligro antes de que surja el peligro, de ser consciente de la destrucción antes de que

surja la destrucción, de ser consciente de la desgracia antes que surja la desgracia”.⁹⁷

El Director debería hacer evaluaciones continuas dispuesto a realizar cambios si fueran necesarios, como consecución del análisis de problemas que podrían ir apareciendo en el proceso tendiente a encontrar soluciones para cada uno de los requerimientos.

Brook habla de “el punto de vista cambiante” dentro del trabajo de Dirección Escénica. Pero con esto no se refiere a que la visión del Director sea voluble e inconstante, sino a que debe estar dispuesto a profundizar y modificar sus ideas a partir de las exigencias reales que surgen dentro del proceso creativo.

“El Director podrá atender a lo que le digan los demás, aceptar sugerencias incluso aprender de ello, modificar y transformar radicalmente sus propias ideas, cambiar constantemente de rumbo ya que las energías colectivas acumuladas seguirán sirviendo al mismo único fin. Esto permite al Director decir “sí” o que “no”, y los demás estarán dispuestos a obedecerle”.⁹⁸

El Director debería también descartar lo innecesario, por ejemplo en el trabajo que realiza sobre el texto dramático, deberá cortar lo que se vuelve muy extenso o reiterativo y deshacerse de los elementos que atenten contra la percepción gozosa o placentera por parte de los espectadores.

⁹⁷ TZU, SUN, Op. Cit, p. 66.

⁹⁸ BROOK, PETER, Op. Cit., p.22.

Se trata de instaurar un eje narrativo de acuerdo a la **Estrategia** de trabajo del Director. Así lo expresa el dramaturgo indio Habib Tanvir:

“... si todo eso te estorba a la hora de contar la historia, entonces te tienes que deshacer de ello”.⁹⁹

En el diseño de una **Estrategia** se debería reunir la mayor cantidad de información posible sobre las diferentes variables de una tarea para la toma de decisiones adecuadas.

La **Estrategia**, entre otras cosas, facilitaría el estímulo y el desarrollo de la capacidad creativa de todo el equipo de trabajo. Podría ayudar también a guiar y ordenar las propuestas particulares o específicas de los intérpretes, de acuerdo a las intenciones principales a las que apunta el espectáculo. Permitiría mantener la organización, el compromiso, la disciplina y la colaboración tanto en el trabajo artístico como en las relaciones interpersonales.

⁹⁹ TANVIR, HABIB, Artículo: 'It Must Flow' A Life in Theatre. www.seagullindia.com/habibtanvir.pdf.

f.- DISCIPLINA

“El Arte de la Guerra”, incorpora el concepto de **Disciplina** definiéndola como la cualidad imprescindible que requiere un ejército, entre otras cosas, para organizarse y mantener a las tropas en forma unida. Sun Tzu considera necesaria la **Disciplina** para enfrentarse con éxito en el campo de batalla. Por ello requeriría de un entrenamiento, no sólo en el aspecto físico sino también valórico. En este ámbito, el guerrero debería, entre otras cosas, aprender el autocontrol para tener una adecuada administración de la energía y una actitud de templanza frente a situaciones difíciles.

“La **Disciplina** se logra por medio del entrenamiento, que consiste en trabajar el cuerpo sin ser agotado por el cuerpo, ejercitar la mente sin ser usado por la mente, actuar en el mundo sin verse afectado por el mundo, llevar a cabo las tareas sin ser obstaculizado por las tareas”.¹⁰⁰

En el caso del Teatro, la **Disciplina** se lograría por medio de la repetición de acciones determinadas, tendientes a crear hábitos. Es algo que se renovarían cada día porque está siempre en proceso. Se trataría que por medio del entrenamiento se superen las diferencias del equipo de trabajo. El propósito final facilitaría la unificación de objetivos comunes. Sería un acto voluntario, por parte de todos los componentes del equipo realizador, cargado de sentido para que tenga efectividad.

El entrenamiento físico debería considerar los principios de:

a.- Principio de Adaptación que permitiría que el organismo tenga la capacidad de resistir y habituarse rápidamente al ejercicio físico exigente.

¹⁰⁰ TZU, SUN, Op. Cit, p. 50.

b.- Principio de progresión que exigiría la capacidad de resistir progresivamente a esfuerzos cada vez más intensos.

c.- Principio de Continuidad refiriéndose a la capacidad de practicar el ejercicio físico de manera frecuente y sostenida en el tiempo.

d.- Principio de Alternancia en referencia a la planificación de entrenamientos considerando distintas cargas del trabajo combinando diferentes ejercicios que consideren: características, cualidades y debilidades de los actores.

En general la Disciplina en el oficio del Teatro se expresaría en el desarrollo de aspectos imprescindibles como: la asistencia, la puntualidad, la obediencia, la rigurosidad, el compromiso, la aplicación y la precisión, entre otros.

g.- DAR LA BATALLA o el enfrentamiento y resolución de conflictos

Cuando “El Arte de la Guerra” menciona la idea de **Dar la batalla**, se refiere a la ejecución y aplicación del plan estratégico. Cuando no se tiene una planificación ordenada, en la batalla el ejército podría quedar al arbitrio de las vicisitudes de los diversos aspectos y conflictos, poniendo en peligro el trabajo colectivo. Según Sun Tzu:

“El que es hábil cuida y preserva el método. De ese modo, una **Estrategia** puede ser la medida de la **Victoria** y la derrota.”¹⁰¹

Dar la Batalla sería el modo en que marchan las cosas de acuerdo a su impulso natural.

En el Teatro, la idea de **Dar la Batalla** se podría asimilar como el alma de un proyecto artístico, por eso cuando no hay sincronía entre la **Valoración** realizada y el diseño de la **Estrategia** no se generaría en el equipo la necesidad de luchar en forma sostenida y con integridad. Habría que considerar que para que ocurra esta situación, debería haber identificación y admiración recíproca entre los miembros del equipo realizador y el Director del montaje, ya que éste último tiene dependencia de los intérpretes porque son ellos quienes lo representan sobre el escenario.

Al **Dar la Batalla** habría diferentes formas de ataque en referencia a los métodos de cómo se aplica la **Estrategia**. En este proceso en particular Sun Tzu recomienda evitar el descontrol emocional para no perder el dominio por sobre la totalidad.

¹⁰¹ SUN, TSU, Op. Cit, p. 46.

“Los expertos en la defensa se esconden en las profundidades de la tierra. Los expertos en maniobras de ataque se esconden en las más elevadas alturas del cielo. De este modo pueden tener una mirada de la totalidad.”¹⁰²

“El Arte de la Guerra” indica que la planificación debería ser secreta y el ataque rápido. Anne Bogart indica al respecto:

“Es preciso sentir la situación y actuar de inmediato. En el fragor de la creación, no hay tiempo para meditar, sólo existe la conexión con lo que se está haciendo. El análisis, la reflexión y la crítica pertenecen al antes y al después, nunca pueden tener lugar durante el acto creativo”.¹⁰³

Sun Tzu dice que al poner en práctica la **Estrategia** esta debe ejecutarse “con la facilidad de atravesar la corriente de un río”. Por consiguiente la conquista sobre un objetivo sería...

“Como un halcón lanzándose sobre su presa. Como un arco silenciosamente tenso, como una máquina que inicia su acción, irrumpe donde se dirige”.¹⁰⁴

Si el Director no tiene dominio sobre los dirigidos puede desencadenarse el miedo, la inseguridad, llevando el proyecto al fracaso.

En base a los elementos antes descritos el Director debería estar preparado para todos los posibles **Conflictos** que pueden devenir, para eso se le pediría al actor estar

¹⁰² TZU, SUN, Op. Cit, p. 38.

¹⁰³ BOGART, ANNE, Op. Cit, p. 81.

¹⁰⁴ TZU, SUN, Op. Cit, p. 38.

comprometido “hasta la muerte” con sus ideas, actuando frente a los acontecimientos con raciocinio y compromiso.

El campo de batalla para el Director Teatral sería la escena donde tendría un sinnúmero de enfrentamientos con los que tendrá que lidiar en forma constante. Por ejemplo, podría enfrentarse a un texto dramático que se resiste a ser actualizado o ante un grupo de actores con falta de disciplina o un diseñador que intenta imponer una arbitraria y caprichosa propuesta como dispositivo escenográfico.

Durante los ensayos los enfrentamientos podrían originarse en el grupo en sí; por ejemplo: dos actores entran en conflicto por sus diferentes puntos de vista perdiendo el control de sus emociones. Si no se detecta a tiempo, el problema se podría expandir a todo el grupo. A veces el Director es la última persona en enterarse del problema, porque toda su energía la tiene puesta en la formación de su espectáculo y suele sorprenderse cuando el problema le estalla en las manos. Otros Directores pueden percibir el problema cuando ven que los ensayos decaen sin explicación aparente o incluso las conversaciones con los mismos actores se disipan sin llegar a nada concreto, eso podría significar la proximidad de un problema grave.

Pero habría que considerar que no siempre las diferencias de opinión conducen a un **Conflicto** o a una dificultad, muchas veces son oportunidades para desarrollar ideas o simplemente para crear una dialéctica de intercambio de conocimientos con el fin de contribuir al entendimiento y la solución o el enriquecimiento de un problema.

He aquí un ejemplo de la noción de **Dar la batalla** respecto al trabajo de los actores sobre la necesidad de interiorización de los contenidos de un texto dramático.

a.- Leer y subrayar ideas principales: este ejercicio consistiría en resaltar aquellas ideas que el actor considera importante frente a determinada escena de la obra. Esto supone una lectura atenta, donde se distinguirán las ideas principales de las secundarias dejando de lado aquellas que se consideren que no son relevantes.

b.- Resumen: se entiende por resumen como la reducción del texto de una escena de la obra. Para ello se requería realizar varias lecturas de la escena. En este proceso se considerarían los comentarios personales de los actores con el fin de enriquecer de esta manera el texto de base. A su vez el lenguaje en el que se redactaría este resumen debería ser más sencillo ya que el actor elegiría las palabras que le resultan fáciles de interpretar.

c.- Cuadros comparativos: estos esquemas permitiría que el actor ordene sistemáticamente las ideas de los diálogos de una escena de la obra realizándolo por medio de columnas, permitiendo comparar distintas características o elementos de un mismo tema, es decir las diferencias y similitudes de los elementos mencionados en las columnas. Gracias a estos cuadros la información resulta más visible, facilitándole la retención de los datos.

d.- Dibujos y gráficos: los dibujos y gráficos resultan una técnica visual para explicar lo que se analiza. Este ejercicio resultaría útil para el actor con el propósito de comprender y analizar las diversas variables de un gráfico o las partes de un dibujo.

En definitiva **Dar la batalla** sería la aplicación de diversas **Estrategias** de trabajo a través de un conjunto de herramientas que diseñaría y utilizaría un Director Teatral con su elenco y equipo de realizadores, con el fin de adquirir nuevos conocimientos,

desarrollar destrezas y enfrentar diversos obstáculos, para lograr mayor eficacia frente a los desafíos que ofrece una creación artística.

h.- EL USO DE LA FUERZA

“El Arte de la Guerra” habla del **Uso de la Fuerza** en referencia al impulso, la estructura dinámica de un grupo de acción. El autor pone énfasis en las capacidades organizativas, la coordinación y la utilización de métodos de combate. El **Uso de la Fuerza** consiste en la decisión de darle unidad y coherencia a una organización en momentos de peligro, sirviéndose del ímpetu de la tropa.

“Una fuerza militar no debe tener una formación constante, lo mismo que el agua no tiene forma constante: se llama genio a la capacidad de obtener la victoria cambiando y adaptándose según las circunstancias.”¹⁰⁵

También el autor se remite a la **Fuerza** como la energía que le imprimen los soldados a las acciones en el campo la batalla y la define como los cambios de energía acumulada y que se expresa en el ímpetu de estos. Sun Tzu usa la imagen del agua azotando las rocas o con la tensión del arco el antes de disparar una flecha. En este mismo sentido Eugenio Barba habla del actor como un operador de energía definiéndolo de la siguiente manera:

“La energía, dicho literalmente en-ergein, significa entrar a trabajar, es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ TZU, SUN, Op. Cit, p. 93.

¹⁰⁶ BARBA, EUGENIO: Más allá de las islas flotantes, Bs As, Firpo & Dobal, 1987, p. 141.

En esta misma idea Sun Tzu, dice que cuando la velocidad del agua que fluye alcanza el punto en que puede mover las rocas de un río, cuando la velocidad del halcón es tal que puede atacar, esto es precisión.

Anne Bogart utiliza dos expresiones orientales que podrían explicar **El Uso de la Fuerza** en una creación teatral, las que denomina como “Irimi”, que se puede traducir como “entrar o elegir la muerte”, lo que implicaría una decisión y un riesgo; y “Ura”, que significa “rodear”.

A nuestro entender, creemos que el **Uso de la fuerza** es plausible o legítimo por parte del Director Teatral, ejerciendo acciones fuertes y vehementes cuando las circunstancias así lo amerita, asumiendo toda su autoridad tomando decisiones en forma oportuna en momentos en que el proyecto está sucumbiendo o en peligro su continuidad, como por ejemplo:

- Cuando pudiera haber indisciplina reiterada por parte del elenco.
- Cuando haya falta de rigurosidad y compromiso por parte de los otros creadores.
- Cuando hay pérdida del sentido original de un proyecto.
- Entre otros.

En dichos casos el Director debería asumir un rol fuerte y dominante donde los diálogos con los otros creadores tendrían que ser explícitos y precisos para orientar en forma clara los rumbos del montaje para estabilizar el proceso creativo.

i.- EL CAOS Y EL ORDEN

“Recuerda el caos en tiempos de orden, permanece atento y evítalo antes de que se presente. Esta es la mejor estrategia de todas”¹⁰⁷

Sun Tzu le dedica una parte de su libro, a la idea de **Orden**. Dice que mantención de este sería una necesidad para cualquier estrategia, es la base de las acciones militares. El **Caos** es otro concepto que aparece en “El Arte de la Guerra”.

“Utiliza el orden para enfrentar el desorden. Utiliza la calma para enfrentar a los que se agitan. Domina tu corazón. A menos que tu corazón esté totalmente abierto y tu mente en orden, no podrás mejorar los acontecimientos de manera infalible, ni enfrentar las dificultades graves e inesperadas sin confundirse, ni dirigir cada cosa sin conflicto”.¹⁰⁸

Se entiende como **Caos** al periodo de desorden entre el último orden discernible y el orden futuro que todavía no ha llegado. Al respecto, el Director Teatral debería considerar que es un reto o una oportunidad para él y no una dificultad. En el proceso se pone a prueba su capacidad de liderazgo.

El Director Teatral debe mantener una visión amplia y tranquila en el proceso artístico aunque se encuentre en medio de una confusión. El **Caos** no se le puede mirar separado del **Orden**, porque son “dos caras de una misma moneda”, juntos constituyen la totalidad de una misma experiencia. Generalmente consideramos estos

¹⁰⁷ TZU, SUN, Op. Cit, p. 54.

¹⁰⁸ TZU, SUN, Op. Cit, p. 55.

aspectos como opuestos, sin embargo en el campo de la creación se le debe considerar como una misma totalidad.

Aunque el **Caos** pareciera ser un momento de dificultades, es un proceso dinámico que ofrece instantes de gran apertura y creatividad. El **Caos**, debería ser la expresión de un diálogo permanente entre el Director y todo su equipo trabajo. Mientras el actor se permite la completa libertad en su búsqueda creativa, el Director debería encausar esa libertad hacia los propósitos de su Plan Estratégico. El Director, en este diálogo, no debería adoptar una posición rígida ya que el **Caos** no constituye una amenaza. Más que controlar el **Caos** debería permitir que se exprese y que se resuelva por sí mismo.

Todo proceso creativo pasa de un **Caos** a un **Orden** y vice versa. Es la fuga hacia la no estructura. Es el salto hacia lo desconocido, por eso no se conocen los límites.

j.- LO LLENO Y LO VACÍO o la dialéctica de los opuestos

Esta idea consiste en estar **Lleno** de energía y vaciarla sobre los adversarios. Como también estar **Vacío** de energía y alimentarse de la del enemigo.

“Los buenos guerreros hacen que los demás vengan a ellos, pero no se dejan atraer fuera de su campo de acción.”¹⁰⁹

Es fundamentalmente el equilibrio de energías opuestas y complementarias a la vez. Es la imagen del **Vacío** que habría que llenar o el **Lleno** que hay que vaciar. Es una manera de entender cómo operan los **Conflictos**. Es el Yin y el Yang que se transforman mutuamente.

“Rápido como lento, lento como el bosque, rauda muy devastador como el fuego, inmóvil como una montaña. Difícil de conocer como el Yin, móvil como el trueno.”¹¹⁰

Para Sun Tzu, Yin-Yang es la interacción entre dos energías en equilibrio. Es el Tao en perfecto equilibrio. Se crearía igualdad entre ambas. No existirían opuestos entre ambas energías. Cuando una de las dos llega a su máxima expresión, se iniciaría la transformación en el opuesto. La máxima expresión del Yin contiene la semilla del Yang. Ambos conceptos son opuestos pero complementarios y relacionados. La existencia de uno necesitaría en forma urgente la fuerza contraria. De la unión de ambos opuestos surgiría el equilibrio y el balance dinámico. Se parte de la idea que

¹⁰⁹ TZU, SUN, Op. Cit, p. 60.

¹¹⁰ TZU, SUN, Op. Cit, p. 61.

todo se encuentra en continuo movimiento y cambio. Nada permanecería fijo o invariable. Todo evolucionaría, no habría detención en el tiempo.

Las características de Yang se describen como: activo, masculino, dominante y positivo. Se asociaría a la imagen del agua, a la frialdad, a la oscuridad y la tendencia hacia abajo. En cambio la característica de Yin se relacionaría a lo receptivo, lo femenino y lo espiritual. La imagen que lo caracterizaría sería el fuego, lo cálido, lo brillante y la tendencia hacia arriba.

Para Sun Tzu la naturaleza de la mayoría de la polaridades es la de ser reversible “La ira puede convertirse en alegría y el rencor puede convertirse en gozo.” Esto incluye el placer y el dolor, o lo extraordinario y lo convencional, cada uno de los cuales se transforma rápidamente en su contrario. La vida y la muerte se suceden de la misma forma que lo hacen las fases de la luna.

Lo **Vacío** y lo **Lleno** se encuentra también en la estética de la expresión de las contradicciones en la esencia del fenómeno teatral. Es la forma en que se reproduciría el choque de las acciones humanas, de ideas, de anhelos y de pasiones opuestas. Un ejemplo de ello podría ser la tensión que se produce entre una Situación y un Suceso como lo indicara el dramaturgo Carlos Cerda o en la tensión que se produciría en el cuerpo del actor. Cuando dos fuerzas actúan sobre un determinado movimiento, tendiendo por ejemplo hacia una misma dirección e intensidad pero el sentido contrario, se produciría un equilibrio. Esto sería el origen de un gesto expresivo. Eugenio Barba en este sentido habla de “la danza de las oposiciones”:

“Para conferirle suficiente energía a su propia acción, el actor debe construirla como una danza o un juego de oposiciones, es decir como la consecuencia de

una tensión entre fuerzas opuestas. Así en el Teatro No el actor debe imaginar que encima de él hay un círculo de hierro que lo tira hacia arriba y contra el cual debe hacer una resistencia para mantener los pies sobre el suelo. O en la Opera de Pekín en la que todo movimiento debe iniciarse en la dirección opuesta a aquélla a la cual se dirige.”¹¹¹

El teatro es por esencia **Vacío y Lleno** a la vez, porque en su naturaleza hay contradicciones y las tensiones opuestas, de ahí se generarían la memoria, los recuerdos, las percepciones, las emociones, los miedos y las alegrías que luego se materializarían sobre un escenario. Como indica el actor y Director francés Jean Louis Barrault...

“Todos los seres humanos son dobles. Único entre los animales, tiene a la vez la posibilidad de verse vivir. En el mismo instante son: acción y representación, actores y espectadores. (...) La vida aparece como enmarcada por el sufrimiento y la revelación de la alegría. Cara de sombra y cara de luz. (...) En el teatro. De la pena extrae el dolor, lo asimila y recoge el elixir de alegría”¹¹².

Bajo el concepto de lo **Vacío** y lo **Lleno** el actor al construir su personaje consideraría el espacio real (escénico) en función del espacio imaginario o diegético. El reto como creador sería, por ejemplo, recrear sobre unos pocos metros cuadrados de escenario una batalla o una escena de amor, implicando el dominio del espacio físico, para que el espectador, mediante el uso de su creatividad, pueda hacer aparecer en su mente una ilusión. Es así como el gesto y el movimiento del actor

¹¹¹ BARBA, EUGENIO. Más allá de las Islas Flotantes, Buenos Aires, Firpo & Dobal, 1987, p. 91.

¹¹² BARRAULT, JEAN LOUIS. Prólogo del libro El Teatro. Editorial Everest. Madrid 1984, p. 2 .

permitiría que el espectador aceptara la convención de llenar el espacio con la imaginación.

k.- LA VICTORIA

La **Victoria** para Sun Tzu significaría lograr la totalidad de los objetivos propuestos en la **Estrategia**. También sería procurar las circunstancias necesarias para que las tropas puedan desarrollar toda su capacidad; y el momento adecuado para que esto se produzca, por todo ello el éxito depende de la total lealtad de la tropa.

El General que es hábil lograría la **Victoria** antes que se dé la batalla. Sería victorioso si es capaz de ver lo sutil y lo oculto. Quien sabe cuándo luchar y cuándo no hacerlo. Quien sabe manejar tanto las fuerzas superiores como las fuerzas inferiores. Quien posea un ejército animado y alineado en sus filas.

Cuando un general elabora una buena **Estrategia** conseguiría el dominio sobre la totalidad, esto significaría asumir la perspectiva de esa totalidad como lo más primordial de una campaña.

El conocimiento resulta esencial para lograr la **Victoria**. El conocimiento previo es difícil de lograr, pues se refiere a las cosas que nadie puede ver.

El General Sabio sería el responsable de alcanzar la **Victoria**. Debería lograr las circunstancias necesarias para que sus tropas puedan desplegar toda su capacidad, y el momento adecuado para que esto se produzca.

La **Victoria** se lograría mediante el conocimiento y se expresaría a través del dominio de la forma. “En el ejército la cantidad no implica calidad”.¹¹³

¹¹³ TZU, SUN, Op. Cit, p. 61.

Según Sun Tzu, la **Victoria** establece el equilibrio para el predominio.

“Del mismo modo que al soltar el agua represada se va formando una hondonada, es necesario saber cómo se deben emplear las formas.”

“Un ejército victorioso es como pesar un peso de cien contra un gramo. El ejército derrotado es como pesar un gramo contra un peso de cien. Aquél que pesa la **Victoria**, coloca a la gente para la batalla como si dejase correr el agua contenida en una jarra de mil Yenes de profundidad.”

El General que es hábil logra la **Victoria** antes de que se dé la batalla. Sabedor de que no puede ser vencido, aguarda el momento en el que puede lograr la derrota del enemigo. Es responsabilidad del General Sabio conocer el terreno de cada situación. Como aquél cambia y se modifica, se ha de estar fresco y receptivo a cada circunstancia y tomar las oportunas decisiones. La milicia no busca la conquista, sino la **Victoria**.

Para elaborar un análisis del concepto de **Victoria** de un montaje teatral, habría que considerar la aplicación de los preceptos antes expuestos, por lo que plantearía las siguientes hipótesis:

- SI EL DIRECTOR selecciona y valora adecuadamente todos los elementos que utilizará en el montaje (**Valorización**).
- SI EL DIRECTOR logra encontrar una “impronta” o sentido de su trabajo de dirección y no transa en ello (**Política**).

- SI EL DIRECTOR promueve un ambiente de trabajo generoso, colaborativo y cohesionado (**Clima**).
- SI EL DIRECTOR escoge un espacio adecuado de acuerdo a las exigencias su proyecto artístico y aprovecha sus ventajas y desventajas. (**Terreno**).
- SI EL DIRECTOR hace valer la autoridad y liderazgo que se le ha conferido (**Mando**).
- SI EL DIRECTOR elabora un plan estratégico adecuado con el fin de adelantarse a las posibles crisis y problemas que se producen en un montaje (**Estrategia**).
- SI EL DIRECTOR constituye un equipo de trabajo cohesionado, leal, integrado, y entregado a los propósitos del montaje (**Disciplina**).
- SI EL DIRECTOR no elude y se confronta con todas las vicisitudes y problemas que implica un proceso creativo con energía, agudeza, sutilidad, argucia, astucia y perspicacia (**Dar la batalla**).
- SI EL DIRECTOR identifica y lee cada uno de los conflictos y desafíos del montaje, y los enfrenta con templanza e inteligencia (**Enfrentamiento**).
- SI EL DIRECTOR ejerce acciones fuertes y vehementes cuando las circunstancias así lo amerita, asumiendo toda su autoridad (**Uso de la Fuerza**).
- SI EL DIRECTOR identifica cuales son las etapas de Caos y Orden que aparecen en un proceso creativo y las utiliza en beneficio del montaje (**Caos y Orden**).
- SI EL DIRECTOR identifica los conceptos de Lleno y Vacío con el fin de mantener los equilibrios necesarios en todas las dimensiones de un proceso creativo (**Lo Lleno y lo Vacío**).

ENTONCES se lograría la **Victoria** final, en cuanto a la excelencia artística del espectáculo teatral.

Aunque es difícil definir las características de un espectáculo de excelencia artística, podríamos decir que lo esperado a conseguir sería:

que ENTRETENGA

que IDENTIFIQUE al espectador

que los acontecimientos que ocurran en escena sean SORPRENDENTES

que EMOCIONE

que PROVOQUE al intelecto,

que desafíe a la IMAGINACIÓN

que tenga capacidad de CONMOCIONAR

que provoque MOMENTOS MÁGICOS sobre el escenario.

A propósito de estas ideas, he aquí a una cita de Peter Brook...

“En el teatro lo primero que se debe de hacer es contar una historia, lo segundo es que esa historia entretenga, si entretiene está muy bien, pero si esa historia conmueve, ¡lo lograste! Estos tres elementos son lo básico en el teatro, creo yo, ese es el teatro inmortal, el teatro que trasciende, un buen teatro.”

CAPITULO VI.-

MODELO DE APLICACIÓN DE LOS CONCEPTOS GENERALES DE “EL ARTE DE LA GUERRA” AL TRABAJO DEL DIRECTOR EN LA PUESTA EN ESCENA

Con el fin de sistematizar la aplicación de los conceptos más importantes de “El Arte de la Guerra” y aplicarlo en el trabajo del Director Teatral, hemos diseñado un procedimiento a partir de los siguientes componentes:

- 1.- Valoración
- 2.- Estrategia
- 3.- Dar la batalla
- 4.- Victoria final

De cada uno de éstos se han desprendido preguntas para obtener conclusiones que permitirían responder a las contingencias del trabajo del Director.

I.- Componente: VALORACIÓN:

De los elementos que intervendrían en una puesta en escena

El Director en primer lugar debería observar, sin emitir juicios, todos los materiales que potencialmente podrían intervenir y que se tienen a disposición para la realización del montaje. Para ellos debería observar las características y antecedentes de los elementos, los cuales se pueden desglosar en términos de recursos:

- a.- Recursos Humanos (actores, actrices, diseñadores, músicos y colaboradores)

- b.- Recursos Físicos y Espaciales (lugar de ensayo y espacio dónde realizar la temporada de presentaciones)
- c.- Recursos Materiales y Técnicos (equipamiento técnico sonoro, lumínico y otros)
- d.- Recursos Económicos (aportes financieros)

Luego, en segundo lugar, debería iniciar un proceso de **Valorización** de cada grupo de recursos en pos de una planificación ordenada de todos los elementos para que se conforme un mecanismo ajustado que se expresaría en la puesta en escena que recibirá el público como algo espontáneo, vivo y libre. La **Valorización** le permitiría seleccionar los elementos que faciliten la posibilidad de ser calzados en el TODO.

Para este fin el Director debería realizar una selección afinada y adecuada de los recursos humanos, físicos, materiales y financieros que intervendrán en la puesta en escena.

En los Recursos Humanos se trataría de hacer una **Valoración** de los conocimientos culturales, formación especializada, aptitudes y rendimiento, experiencia, sensibilidad, intuición, imaginación, capacidades técnicas, perfiles psicológicos, entre otros, en relación a las características del proyecto. Los instrumentos de medición para este fin podrían ser: evaluaciones personales, entrevistas, audiciones, análisis curricular, etc de todos los integrantes del equipo realizador.

En los Recursos Físicos y Espaciales (lugar de ensayo y de presentaciones), la **Valoración** se podría hacer considerando: dimensiones del espacio, comodidad, disponibilidad, atinencia con el proyecto y otros.

En los Recursos Materiales, en referencia a materias prima, fungibles e inmateriales, la **Valoración** se podría hacer, por ejemplo la evaluación de la calidad del equipamiento lumínico y sonoro disponible, según sus características y disponibilidad.

En los Recursos Económicos, se haría una **Valoración** financiera de acuerdo al dinero disponible para concretar la producción del proyecto.

Se trata que el Director al realizar la **Valoración** emita un juicio de valor a partir del conjunto de información que tiene disponible. A partir de ello debería realizar un estudio de los elementos, reconociendo los méritos y atributos de todos ellos separando lo útil de lo inútil, para hacer posible la toma de decisiones. Para ello se debería plantear las siguientes interrogantes:

¿Para quién trabajo?

Según sea el caso podría darse la posibilidad que sea el productor de un proyecto donde se ha sido invitado o para el director artístico de teatro.

¿Con quién trabajo?

En referencia a los elementos que ayudarán en la selección del equipo de trabajo, por ejemplo:

- Características del estado físico, psicológico y cultural de sus dirigidos.
- Empatía y cualidades creativas y técnicas en cuanto a los propósitos del espectáculo.

¿Dónde trabajo?

En referencia a las particularidades del espacio de ensayos y lugar donde se realizará el estreno de la obra, considerando por ejemplo: comodidad, tranquilidad, aislamiento, entre otros.

¿Con qué trabajo?

Con cuántos recursos económicos se disponen para llevar a cabo un proyecto artístico.

II.- Componente: ESTRATEGIA de trabajo (Planificación/Programación)

En Teatro el logro final de un espectáculo se alcanzaría gracias al uso de la inteligencia y el talento creativo, tras haber desplegado planes y habilidades técnicas. En este caso la **Estrategia** se referiría a todas las actividades y acciones que se organizan con el claro propósito de poder alcanzar los objetivos que se han determinado en un plan de montaje.

La **Estrategia** debería ser una herramienta de gran ayuda para el Director, puesto que le daría claridad en las metas a conseguir.

Se trataría, entonces, de diseñar un plan de trabajo donde se expresen, en forma sistemática, ordenada, coherente y eficiente todas las actividades y acciones que se deberían realizar en el proceso creativo, tratando de establecer procedimientos de cómo el Director utilizaría sus recursos siempre en forma flexible para poder adaptarse a las diversas circunstancias que se enfrentaría a lo largo del montaje.

La **Estrategia** se definiría en función de las circunstancias del equipo de trabajo y del contexto donde se desarrolle el proyecto, pretendiendo así facilitar la toma de decisiones del director teatral, buscando que éstas sean oportunas y en los momentos que se requiere.

La **Estrategia** debería generar un desafío progresivo para que las metas se vayan construyendo a partir de pasos firmes. Las actividades planificadas se deberían realizar en un orden secuencial y con acciones cada vez más complejas. En el diseño sería importante generar curiosidad, reforzar habilidades y crear motivación en el equipo de trabajo. En la estructura general no debería quedar fuera ningún aspecto.

La pregunta que habría que hacerse en este Componente sería:

¿Cuál es la Estrategia adecuada para llegar a las metas que se han trazado?

Como afirmábamos en un capítulo anterior, la **Estrategia** es una simulación del espectáculo en pequeña escala que le permitiría al Director organizar los materiales con el fin de construir, develar y entrelazar relaciones que progresivamente transformen el conjunto de aspectos, niveles o ámbitos de la obra en un único organismo, siendo una herramienta de gestión del trabajo creativo que permitiría apoyar la toma de decisiones indicando un camino a recorrer en el futuro (a corto y mediano plazo) logrando una mayor eficacia y eficiencia en el trabajo con los otros creadores.

III.- Componente: DAR LA BATALLA durante el proceso de montaje

Dar la Batalla significaría colocar en la práctica el plan ideado en la **Estrategia** con el propósito de iniciar la “contienda”.

Una definición adecuada de este componente podría ser: Acción que produce como resultado la armonía entre la estrategia planificada y el enfrentamiento con la realidad al llevar a la práctica un proyecto artístico.

Ante ello la pregunta sería:

¿Contra qué o quién doy la batalla?

El combate que lleva a cabo el Director está relacionado con las dificultades que debe enfrentar en su terreno de trabajo que son los ensayos preparatorios, parciales, generales, técnicos y estreno. Como indicábamos anteriormente, las dificultades que pueden tener su origen en aspectos como:

- a.- Conflicto con el texto dramático, en cuanto a la comprensión de este.
- b.- Conflicto con el dramaturgo, se puede dar el caso que no permita que su texto sea intervenido.
- c.- Conflicto con otros creadores, por ejemplo que no respondan correctamente a las solicitudes del director o que discrepan con distintos aspectos de la propuesta del director.
- d.- Conflicto con la identificación de las condiciones propuestas por la producción, dándose el caso cuando el Director es invitado a un grupo.
- e.- Conflicto con el contexto social, por ejemplo en situaciones de censura o autocensura.

f.- Conflicto entre las expectativas (propias o externas) y el producto final

Si bien los aspectos antes mencionados son posibilidades de Conflictos, el origen mayor de éstos podría estar en las relaciones con los actores, con quienes podría enfrentar dificultades relacionadas con:

- Aspectos creativos
- Aspectos técnicos
- Aspectos emocionales
- Aspectos comunicacionales
- Aspectos ligados a diferencias de intereses, necesidades y deseos
- Aspectos personales e interpersonales, entre otros.

IV.- Componente: VICTORIA final del trabajo

Victoria del montaje teatral se entendería como logro alcanzado con el espectáculo gracias al combate personal, por parte del Director y con la participación de todo su equipo de realizadores.

La **Victoria** podría ser la excelencia artística del espectáculo, expresado en el logro total de los objetivos propuestos en la estrategia de trabajo y que se podría expresar en:

- Un elenco cohesionado, leal, integrado, disciplinado y entregado a los propósitos del montaje.
- Equipo de creadores acompañantes con energía, agudeza, sutilidad, argucia, astucia y perspicacia.
- Una puesta en escena orgánica, vital, intensa, entretenida, emotiva, etc.
- Gran asistencia de público.
- Valoración mayoritaria de la puesta de parte de los espectadores.
- En el aspecto económico, que la producción haya obtenido ganancias.

En definitiva la **Victoria** significaría alcanzar una obra de excelencia artística reconocida socialmente.

CAPITULO VII.- PROYECTO CREATIVO

7.1.- Descripción general del proyecto creativo

a.- Fundamentos del proyecto

La cultura y el arte, específicamente el Teatro, es un espacio de manifestación creativa que habla por medio del quehacer de lo que somos en función de la reactivación de la memoria, contribuyendo a entender las posibles razones de un olvido, que por su esencia daña el estado espiritual de la nación.

Desde un punto de vista sociopolítico, son entendibles las razones que inducen a las instancias de poder a no enfrentar los fantasmas del pasado, pero el cuerpo social, para su sanación, demanda el esclarecimiento de los hechos, además de una necesaria transparencia que haga percibir que las responsabilidades en nuestros sucesos históricos existen y deben enfrentarse para iniciar un imprescindible proceso de superación sanadora.

El Arte Teatral con su enorme potencial evocador y sensorial, puede contribuir a expresar de una manera muy próxima y vívida este tipo de experiencias dolorosas y traumáticas, como son el abuso sistemático y “naturalizado” por parte de un estado dictatorial de los más elementales derechos humanos.

El presente proyecto no es una propuesta histórica sobre la tortura o la biografía de Osvaldo Romo Mena sino una indagación estética que busca, desde el lenguaje del Teatro, crear un dispositivo escénico lingüístico que permitirá ir generando la

aparición de una verdad que ha sido ocultada por pesadas e interesadas capas de poder.

En su interesante estudio “Noche y Niebla: Neoliberalismo, Memoria y Trauma en el Chile pos Autoritario”, Walescka Pino Ojeda, afirma:

“El carácter colectivo del trauma en la sociedad chilena es una premisa elaborada por ILAS¹¹⁴, por cuanto se sostiene que éste no es exclusivo de las víctimas directas de los actos de horror ejercidos por la dictadura, sino que ha trascendido a la sociedad amplia.”¹¹⁵

Es frente a este daño a la sociedad en su conjunto que esta puesta en escena buscó, de algún modo, contribuir no sólo a la reflexión, sino a la sanación de algunas audiencias y a la toma de conciencia de un público que, por diversas razones, se encuentra ajeno a este fenómeno que nos debiera interpelar a todos.

b.- Elementos que intervinieron en la puesta en escena

Este trabajo correspondió a un proyecto que tomó como punto de partida la figura de Osvaldo Romo Mena, ex- agente de la DINA, implicado en abusos a los derechos humanos durante la dictadura militar, para realizar una indagación escénica.

“Guatón Romo: el Ángel Caído” fue concebida y creada sobre la base de documentos

¹¹⁴ Instituto de Salud Mental y Derechos Humanos.

<http://accionag.cl/ong-asociadas/Instituto-Latinoamericano-de-Salud-Mental-y-Derechos-Humanos-ilas/>

¹¹⁵ WALESCKA PINO. Noche y Niebla: Neoliberalismo, Memoria y Trauma en el Chile pos Autoritario, Ojeda, Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile, 2011, p. 234.

tomados de diarios, revistas y noticias, además de la colaboración de numerosas personas que, a través de internet, entregaron un importante material testimonial y entrevistas a personas que de alguna forma estuvieron ligadas a la figura de Romo.

Si lo acercamos al “Arte de la Guerra”, un tema tan difícil de comprensión y escenificación, necesitaba o podría decir exigía, desde el punto de vista del Director y de la puesta en escena, un enfoque nuevo tanto desde la Estrategia como en la ejecución. Por esta razón nos decidimos por lo que podríamos llamar una puesta no convencional inspirada en el Arte de “la Performance”, cuyos parámetros nos parecieron el camino ideal para poder realizar la obra: una estructura abierta, en la que juega el azar permite explorar el inconsciente colectivo apoderándose en cierta manera del espacio público, otorgando un rol fundamental al “proceso”.

En relación a este punto André Helbo dice:

“Grotowski considera la obra como proceso y no como producto.

(...) incitando a eliminar los procedimientos del dispositivo para reencontrar la pulsión esencial”.¹¹⁶

El Arte Escénico ha ido evolucionando y en algunos casos de manera radical. Las obras en las que el texto dramático pierde su preponderancia, son hoy cosa habitual, desde que el rol del Director ha ido adquiriendo un carácter de creador cada vez más importante, lo que ha añadido otros caminos a la búsqueda escénica.

Para algunos “el teatro de texto” es algo de museo, menospreciado y que correspondió a otra época, pero no a ésta. Patrice Pavis, dice que “para el Teatro de

¹¹⁶HELBO, ANDRE. Le Théâtre : Texte ou Spectacle Vivant. París Klincksieck. 2007, p. 146.

puesta en escena, es lógico centrar el análisis sobre el conjunto de la representación, en lugar de considerar a ésta como un derivado del texto”¹¹⁷

Siguiendo en la línea de estas reflexiones, podríamos afirmar de manera empírica que en el panorama del teatro actual predomina un teatro que está centrado en el texto, con actores/actrices y realizado en espacios convencionales. Pero esta convención cambia en la medida que un tema como éste nos reclama cambios de estructura para poder presentar temáticas de difícil representación, como la que plantea este trabajo. André Helbo habla de “espectáculo vivo”, al englobar las diversas opciones y posturas de dirección actuales que no mantienen la tradición literaria del teatro. Su reflexión nos hace pensar que hemos escogido una estrategia pertinente para el mencionado montaje:

“La importancia de la relación teatro/ciudadanía incita también a rehabilitar el servicio público de la cultura. Éste tiene una doble misión: el sostén a la creación y la conquista de nuevos públicos, tanto desde el plano cualitativo como en el de la diversificación”.¹¹⁸

En “Guatón Romo: un Ángel Caído” hemos incorporado una mirada diversa en ciertos paradigmas de la representación teatral, como son el espacio, el tiempo, la acción y por ende, la relación con el público.

Estas relaciones podrían situarse en la búsqueda de nuevos encuentros con el público, al tomar el espacio público como escenario de la puesta en escena, lo que

¹¹⁷ PAVIS, PATRICE. *L'Analyse des Spectacles*. Nathan Université.París. 1996, p. 183.

¹¹⁸ Op. Cit, p. 265.

provoca otra conexión distinguida por el carácter efímero y por el “el aquí y el ahora”, que expande la acción.

Pollock, Goffman, Kaprov, Cage, Cunningham, en los albores de los años 60, a través de la performance, buscaron ampliar la experiencia estética más allá de los espacios reservados para ello y también romper las fronteras entre las diversas disciplinas al llevar las expresiones artísticas a espacios públicos como las calles, plazas, centros comerciales, casas, etc. Lo fundamental puede encontrarse en una profunda interrogante en relación a la función del Arte y el artista en la vida social, producto de una creciente conciencia social que comienza a cuestionar la posición y usos elitistas del arte y del artista.

En el caso de “Guatón Romo...” hemos tomado como espacio escénico para el desarrollo nuestra acción dramática, diversos espacios del interior del Cementerio General.

El diseño y determinación de dicho recorrido, ha tomado gran parte de nuestra estrategia de evaluación previa de los elementos que intervendrían en la puesta en escena, es decir: establecer el recorrido exacto, buscar los puntos de detención, el sitio preciso de fin del recorrido donde se realizaría la acción final, buscar a los actores y no actores participantes, los horarios y el funcionamiento administrativo interno de este espacio público, siempre abierto y además con significantes (tumbas, pasillos, recorridos y otros) en los que la muerte, como metáfora final está siempre presente.

Esta estrategia, ha sido un punto fundamental en la dirección escénica de la puesta. Era necesario preocuparse también del tipo y el rol de los espectadores, -que en este

caso también jugarían el “papel” de acompañantes de un cortejo fúnebre reflexivo, ¿cuál sería el mecanismo de incorporación?, ¿desde qué puntos los posibles espectadores acompañarían el espectáculo o mejor dicho las acciones espectaculares?

Durante la Edad Media, los espectáculos se hacían en calles, plazas, en los portales de las iglesias, por lo que utilizar un camposanto como espacio que además otorga una carga simbólica al montaje, nos pareció lo más indicado en esta ocasión, pues la puesta en escena se enmarca dentro de los paradigmas que justifican una creación artística al servicio de la cultura nacional, en el entendido de generar reflexión sobre el fenómeno de la "memoria" y su validación en el cuerpo social, además de apuntar a indagaciones estéticas y lingüísticas que permitan expresar y transparentar creativamente aquellas zonas oscuras del alma nacional.

Es decir, el espacio público así definido tiene una dimensión social, cultural y política, es un sitio de manifestaciones políticas, de contacto entre la gente, de vida urbana y de expresión comunitaria.

El espacio público es la esfera que da identidad y carácter a una ciudad y es el sitio que conserva la memoria de sus habitantes en sus espacios naturales, culturales y patrimoniales.

Como características tendríamos que subrayar que no se trata de una representación, sino de presentación, de una vivencia en un espacio y tiempos reales, una expresión de arte efímero y abierto. Con esta puesta, estamos cuestionando, de alguna manera, el lenguaje artístico y los códigos establecidos con rupturas jerárquicas de producción, asociado a lo ritual, donde lo más importante es el quehacer, el proceso y “no el producto final”.

Concordamos con el pensamiento de Guy Debord, cuando afirma:

“El espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sojuzgamiento y la negación de la vida real. El espectáculo es materialmente “la expresión de la separación y del alejamiento entre el hombre y el hombre”.¹¹⁹

Dentro de estas Estrategias de preparación, las relaciones entre actor y personaje se trabajaron de un modo que podríamos también calificar de subversivo; el cuerpo, la enunciación, el gesto, la palabra, la vocalización, los desplazamientos, la comunicación no verbal, cambian si el actor se encuentra en un espacio real que lo enfrenta a singularidades expresivas específicas del trabajo a la intemperie.

Podríamos decir que lo abordamos como un juego permanente entre presentación y representación, lo que permite a la vez la inclusión de un distanciamiento necesario frente al tema tratado. Esto lo expresa de manera metafórica Jean Louis Barrault, cuando confiesa:

“Estéticamente, el teatro es el Arte del Presente, es decir, el Arte Carnal, magnético por excelencia. Se apoya esencialmente en la sensación, no en la idea. No sólo se dirige a la vista y el oído, sino también al sentido mágico, divino: el sentido del Tacto, con sus centros emisores y sus radares. Es el arte Hechicero.”¹²⁰

¹¹⁹ DEBORD, GUY-ERNEST, La Sociedad del Espectáculo. Ediciones Naufragio. Santiago Chile. 1995, p. 128.

¹²⁰ BARRAULT, JEAN-LOUIS Qué es para mí el teatro, en El Teatro y su Crisis Actual. Monte Avila Editores, 1969, Caracas, Venezuela, p. 87.

Si bien éste es el relato de la historia de un hombre real, se busca que el espectador descubra la oculta faceta de sí mismo, representado en la función social que ha estado incrustada en toda la historia de Chile, es por ello que el intérprete de la obra dista físicamente del perfil que se asocia a la figura de Romo. Su casting se constituye en un elemento distanciador que permite trascender a una particularidad con el propósito de propiciar una reflexión acerca de los que somos en tanto chilenos. La incorporación del acontecimiento dentro de la acción escénica.

En la puesta en escena se trata de enfrentar al intérprete escénico con la palabra como verbo, la materialidad de su cuerpo y un espacio de carácter real como lo es el fluir de distintos paisajes del Cementerio General de Santiago. La palabra lleva la carga lingüística que operará como una instancia de indagación, el cuerpo y el espacio como ícono metafórico que permite ir generando un trenzado de signos escénicos. El trabajo previo con los actores ha sido importantísimo para establecer una referencia fija de actuación, a fin de evitar los riesgos que los pudiesen desviar del objetivo principal de esta acción, lo que podría suceder si no se prevén situaciones eventuales que puedan entorpecer el trabajo en terreno abierto.

c.- Propuesta de dirección

Las relaciones entre texto, representación y Dirección han variado profundamente a partir de la idea que el teatro se nutre de la realidad. Al respecto hoy se habla de “espectáculo vivo”, para acentuar esta nueva postura de creación, porque es uno de los pocos espacios disponibles para expresar las complejas ideas de la identidad. Combinando una nueva espacialidad con una actuación con grandes rupturas para

expresar lo no dicho, abordamos la parte oscura del personaje, para desenterrar la memoria dolorosa de nuestra historia reciente que muchas veces la vemos sepultada junto con estos personajes:

“Sin más presencia que la de un sacerdote fue enterrado el ex agente civil de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) Osvaldo Romo Mena, quien falleció el pasado miércoles víctima de un problema cardiorrespiratorio. El párroco tampoco pronunció palabras de despedida en el sepelio, realizado en el mausoleo de las Hijas de la Caridad. La ausencia de asistentes causó la sorpresa del director del Cementerio General Tulio Guevara, quien dijo no haber presenciado una situación similar en todo su desempeño profesional.”¹²¹

Así versaba la información acerca del funeral de Osvaldo Romo.

¿Qué hubiera pasado si Romo hubiese estado consciente de su entierro? Cuando el cuerpo comienza a morir, la mente viaja hacia cualquier lado. Un conjunto de sensaciones hace correr el pensamiento hasta lugares infinitos. Algo así le escuché decir a un médico a propósito del “estado de coma”.

La propuesta de dirección del montaje ha contemplado enfatizar las posibles corrientes internas del pensamiento de Romo. En este sentido son importantes los quiebres de unidades dramáticas que evocan diversos espacios mentales marcados por: sueños, pesadillas, culpas y temores del protagonista. Se ha buscado de crear un dispositivo escénico a partir de tiempos dislocados que responden al rumbo de una mente fragmentada. Es algo así como la condena de revivir eternamente un pasado

¹²¹ Diario La Nación. Sesión Política 14 de julio de 2007.

que se niega a desaparecer. Es una película sin fin, una caída al vacío sin llegar nunca a un suelo que lo recepcione. Una estética de schock que nos aleja de los marcos de la escena.

La puesta bajo el concepto de locación en un espacio pleno de connotaciones vigentes como el Cementerio General, constituye una decisión fundamental para que esta propuesta supere la impronta representacional en beneficio de rasgos más ceremoniales y performáticos que emanan de un lugar-espacio que se hace presente y que interactúa con personajes y espectadores-testigos que de algún modo son convocados e inducidos a vivir una experiencia que espera interpelarlos sutilmente pero con la que se deberá dialogar estética y emocionalmente sin pausa y sin tregua. Desde este punto de vista, podríamos considerar también que esta puesta en escena ha tomado elementos característicos del teatro callejero:

“Es decir, en la consumación del hecho teatral sobre un terreno que no pre-existía en los términos de la escena. Lugar que se constituye con la llegada de los actores, con sus primeros pasos y desplazamientos. Está la esencia del teatro callejero que genera su propio espacio, marca sus propios límites e impone, al mismo tiempo, una constante polivalencia espacial.”¹²²

d.- Puesta en Escena

Esta partitura escénica con sus acciones y texto, corresponde a la puesta en escena que se llevó a cabo en el Cementerio General de Santiago, a través de un circuito

¹²² Revista Conjunto. Teatro Latinoamericano Casa de las Américas., N° 61-62. Julio- Diciembre de 1984. La Habana, Cuba, p. 81.

cuyo ámbito escénico es un escenario abierto que se inicia en la tumba de Salvador Allende y culmina en la tumba de Osvaldo Romo Mena. Este trayecto se construyó en detenciones y acciones en estaciones, lo que nos sumergió en un Vía Crucis pagano en donde el texto es secundario al ambiente en donde se ejecuta el proceso como dialéctica ecléctica de montaje:

Concordamos en esto con Anne Ubersfeld quien dice:

“(…) El teatro en su esencia y totalidad, reside en la ceremonia que los comediantes ofician frente a los espectadores o entre los espectadores. El texto sería sólo uno de los elementos de la representación, el menos importante quizá.”¹²³

Por otra parte, el texto dramático incorporó a la puesta intertextos, como es el poema Nº 48 del libro “La Ciudad” de Gonzalo Millán.

7.2.- Guión teatral de la puesta en escena

Primera Estación: Recepción Tumba de Salvador Allende

Voz del Director del montaje que entrega un contexto a la acción que se desarrollará a continuación:

“Esta es la historia bizarra de Chile, centrada en la figura de Osvaldo Romo Mena quien fuera, durante el gobierno de Unidad Popular, dirigente

¹²³ UBERSFELD, ANNE. Semiótica Teatral. Cátedra Universidad de Murcia. Signo e Imagen. España, 1998, p.14.

poblacional de extrema izquierda involucrado en tomas de terreno en Lo Hermida. Tras Golpe Militar es detenido por la DINA y se transforma en un interrogador, delator y eficiente torturador de mujeres.

Para comenzar nos situaremos en el día 13 de julio de 2007 cuando llegaron los restos del Guatón Romo al Cementerio General. Nadie lo espera, ni un familiar, ni un amigo, sólo la misericordia de las monjas de Congregación de Las Hijas de la Caridad”.

Se inicia el camino hacia la tumba de Osvaldo Romo Mena.

Segunda Estación: Camino por calle Romero:

El grupo de espectadores se encuentran con don Mario Guerra, funcionario del cementerio General, quien entrega pormenores del día que tuvo la misión de enterrar a Osvaldo Romo Mena.

Luego a lo largo del camino se observa un sinnúmero de panfletos con la imagen de Romo (joven) tirada por el suelo.

Más adelante, el tránsito es interrumpido por el sonido de un violín que es interpretado por un músico que se encuentra sentado en una de las tumbas del recorrido.

Tercera Estación: Galería Igualdad

Imagen del féretro de Romo transformado en una mortaja y transportado en un carro mortuorio por una monja de la Congregación de las Hijas de la Caridad. Aparece el actor que habla por la voz de Romo y dice:

Voy al “otro patio” donde no crecerá un naranjo, no anidarán las lechuzas, ni habrá siquiera flores de plástico.

Sólo dormirán murciélagos boca abajo
y perros vagabundos.

Voy dentro de ese cajón custodiado por una monja de la congregación de las "Hijas de la Caridad".

Voy derecho al infierno de los escupidos y despreciados,
mientras los generalitos, coronelitos y tenientitos hacen sus orgías de celebración, cubiertos de costras de sangre.
¡Hijos de puta! De seguro que pasarán colados
cuando les llegue la hora.

Luciendo sus insignias y sus grados
entrarán a la sala de espera del Purgatorio,
que es como el Punta Peuco de los planos astrales
o la Escuela de Telecomunicaciones de los niveles metafísicos.

Mientras tanto el capitán general, libre de pecado, convertido en fino polvillo tornasol, dormirá plácidamente en el "Parque del Mar" cubierto de escudos de bronce, perlas y lapislázuli.

¡Hasta en la muerte existe la injusticia endémica chilena!

A lo lejos se observa la figura de una mujer vestida de negro.

Usted, doña MUERTE, se encabronó conmigo
porque ya estaba muerto cuando estaba vivo.

El féretro continúa su camino hasta la próxima estación.

Cuarta Estación: Pabellones Nueva Limay

Imagen de Romo en medio de los pabellones. Al fondo la mujer de negro lo observa.

Soy la encarnación del verdadero rostro de Chile.

Soy el rostro de quienes masacraron a los indios, a los peones,
y a los vagabundos de nuestro país.

Soy el rostro que arrojó a los pobres a las cárceles móviles de Diego Portales.

El rostro que aplastó a los artesanos de la Sociedad de la Igualdad en el
gobierno de Manuel Montt.

Soy quien acribilló a los obreros de la Escuela Santa María de Iquique.

Soy el Ejército que el 21 asesinó a los obreros salitreros en huelga en la oficina San Gregorio, a los obreros salitreros muertos en la oficina La Coruña el 25, a los maricones fondeados por el Paco Ibáñez.

Soy quien masacró a los campesinos y comuneros mapuches el 34 en Ranquil. Quien asesinó a Ramona Parra en el 46, a los pobladores de la José María Caro en 1962, a los trabajadores en huelga en la mina de cobre de El Salvador en 1967. A los pobladores de Puerto Montt en 1969.

Sí huevones, soy el verdugo de Chile.

Soy la ira de Dios.

Soy la cara y contracara de mí mismo.

Un día estuve allí y luego en el extremo opuesto.

Como tantos otros que defendieron con pasión al Gobierno Popular y ahora se encuentran en la primera línea del poder del dinero.

Un día estuve en Lo Hermida como un desconocido dirigente del MIR y luego, después de la detención, dando un “salto mortal”

me transformé con honores en el soplón y el torturador ejemplar a las órdenes de Miguel Krasfnoff.

Pero esta vez fui valorado.

Con orgullo me llamaron Comandante Raúl,
el monstruo, el demonio y el Satanás.

Mi labor fue para purificar la nación de los débiles y los “mal nacidos”.

Pero no maté lo suficiente.

Me acuso de ello.

Me arrepiento de ello.

¡Pero yo doy la cara!

No como los otros que prefirieron decir la nada. Decir nada. Nada.

Señora muerte, su novio va en camino.

Señora muerte...

Ahí voy...

Sale Romo. El cortejo lo sigue.

Quinta Estación: Sobre la Tumba de Osvaldo Romo Mena

El actor que interpreta a Romo se sitúa sobre la Tumba de Osvaldo Romo Mena la que está cubierta por una bandera chilena sucia y corroída.

Los ángeles con arpas anuncian mi llegada.

Los querubines inician la obertura con sus instrumentos desafinados.

Fuegos artificiales dibujan mi nombre en el cielo.

Mi cuerpo se comienza a elevar.

Da vuelta en el cielo, hago cabriolas y volteretas.

Me detengo en los pasillos de Punta Peuco.

Me viene: uno, dos, tres... 105 comas diabéticos.

Ahora: unos dos... 96 paros cardiorrespiratorios.

Mi cuerpo queda con estertores en medio de mis heces y mi orina.

Las lechuzas y los murciélagos azules me persiguen,
arranco hacia los patios de Villa Grimaldi,
mientras me picotean la espalda.

Las gárgolas de Londres 38 me salen al camino,
me aúllan en los oídos.

Los chacales se me tiran encima.

Me arrancan la boina

y me rompen la chaqueta verde de Che Guevara.

Las calaveras me escupen y me entierran sus guadañas en el estómago.

“¡Toma conchetumadre! ¿No te gusta conchetumadre? ¿No te gusta?”

“¿Qué hacen?

¿Adónde me llevan en este helicóptero?”

Me tiran al mar.

Las pirañas me devoran las tripas para que no puedan identificarme.

“¡¡¡No estoy muerto!!!

¡¡¡No estoy muerto!!!”

Me sacan las uñas, me cortan los dedos.

Me revientan la ingle con un napoleón para que no suba a la superficie.

“¡¡Imbéciles, el mar no es para tirar cadáveres porque es violento y torrentoso!!!”

Las hermanas de la caridad se transforman en larvas de gusanos.

Me desnudan,

me mojan el cuerpo,

me golpean con una manguera,

me amarran a la parrilla,

me ponen corriente.

Los sepultureros tiran paladas de costras con sangre.

El cura me mete el rosario por el culo,

mientras los generalitos y los tenientitos me meten sus penes.

“¡¡¡No más porque me duele!!!”

Los compañeros del MIR me golpean con globos rojo y negro.

El Capitán General sube el voltaje,

mientras me abraza y me condecora por mi lealtad.

Me torturo yo mismo.

No me tengo piedad.

No me perdono porque soy Satanás.

Sexta Estación: Despedida. Salida en retroceso

El actor que interpretó a Romo y la actriz que interpretó la muerte caminan de espaldas retrocediendo en sentido hacia la calle Av. La Paz.

“El río invierte el curso de su corriente.

El agua de las cascadas sube.

La gente empieza a caminar retrocediendo.

Los caballos caminan hacia atrás.

Los militares deshacen lo desfilado.

Las balas salen de las carnes.

Las balas penetran en los cañones.

Los oficiales enfundan sus pistolas.

La corriente penetra en los enchufes.

Los torturados dejan de moverse.

Los torturados cierran sus bocas.

Los campos de concentración se vacían.

Aparecen los desaparecidos.

Los muertos salen de sus tumbas.

Los aviones vuelan hacia atrás.

Los rockets suben hacia los aviones.

Allende dispara.

Las llamas se apagan.

Se saca el casco.

La moneda se reconstruye íntegra.

Su cráneo se recompone.

Sale al balcón.

Allende retrocede hasta Tomás Moro.

Los detenidos salen de espalda de los estadios.

Once de Septiembre.

Las Fuerzas Armadas respetan la constitución.

Los soldados se vuelven a los cuarteles.

Renace Neruda.

Víctor jara canta, toca la guitarra.

Los obreros desfilan cantando... Venceremos".¹²⁴

Fin de la presentación.

¹²⁴ MILLÁN, GONZALO. La Ciudad, Poema N° 48.

Imágenes del espectáculo





7-8-9
JUNIO
17:00 HRS

**"GUATON ROMO:
UN ÁNGEL CAÍDO"**

DIRECCIÓN: Claudio Pueller B.
ACTUACIÓN: Cristián Aros - Rebeca Garrido - Marta Oróstegui - Patricio Solovera.

ENTRADA LIBERADA

CEMENTERIO GENERAL DE SANTIAGO. AV. ALBERTO ZAÑARTU 951

(Montaje teatral correspondiente al proceso de graduación de
Magister en Artes de la Universidad de Chile)

Ficha Técnica

Título de la obra:

“Guatón Romo: un Ángel Caído”

Lugar de presentación:

La puesta en escena transcurrió a través de un circuito que se realiza interior del Cementerio General de Santiago, (Av. Alberto Zañartu 951), desde la tumba de Salvador Allende hasta la de Osvaldo Romo Mena.

Días de presentación:

7 - 8 – 9 de junio de 2015, 17:00 Hrs.

Actuaciones:

Cristián Aros, Rebeca Garrido, Marta Oróstegui y Patricio Solovera.

Dirección:

Claudio Pueller Barría

Santiago, junio de 2015.

Capítulo VIII.-

REFLEXIONES FINALES

El presente estudio nos ha revelado que “El Arte de la Guerra” ofrece una forma de trabajo profunda sobre el Conflicto a partir de una visión del mundo como un todo. Según este libro, tener una mirada de la totalidad nos permitiría enfrentarnos al reto que significa el Conflicto donde se presente. Aunque éste tratado fue escrito originalmente para la vida militar, a través de esta tesis ha quedado demostrado que también puede ser aplicado al campo del Teatro.

Estando las reflexiones de Sun Tzu dirigidas a quien detenta el poder en medio de la controversia, se contribuye al desarrollo de procedimientos efectivos de trabajo, transformando los problemas en oportunidades para incrementar así los valores expresivos y comunicativos, en el caso de este estudio, en una Obra de Arte de carácter teatral.

Sustentado en estos elementos se creó un Modelo Metodológico que ha tenido por propósito ser guía para la labor de liderazgo del Director Teatral a lo largo de un proceso de montaje. Este Modelo ha permitido reconocer elementos estructuradores del trabajo que hacen posible definir o aclarar el camino a seguir durante un proceso creativo. Es una forma de ordenación y organización del cometido del Director, para lo cual se han establecido las siguientes etapas: Proceso de Evaluación y Valoración, Creación de Plan Estratégico, Dar la Batalla (aplicación del plan estratégico) y Victoria Final, lo que ha permitido su aplicación en contextos, situaciones y desafíos específicos en este caso en el espectáculo “Guatón Romo: Un Ángel Caído” proceso de creación del proyecto creativo de esta tesis.

1.- Inicio del proceso:

Este espectáculo tuvo su génesis en:

- Imagen de Osvaldo Romo Mena dentro de su ataúd estando con plena conciencia de su entierro
- Imagen del recorrido entre el Cementerio General y el “Infierno”
- Imagen de Romo se enjuiciándose brutalmente a sí mismo

Estas fueron las imágenes detonantes que permitieron orientar el proceso creativo. A partir de ahí se definió el eje del trabajo que le dio estructura al espectáculo. Se trabajó en la creación de una estructura dramática la cual fue la base para el trabajo de Dirección. Se escribieron los textos preliminares, mientras, paralelamente se realizó un proceso de indagación bibliográfica, entrevistas, revisión de videos y otros. Los primeros textos fueron llevados a escena, recibiendo el aporte de los actores, para luego escribir en forma definitiva el texto dramático.

2.- Proceso de Evaluación y Valorización (Qué cosas, Con quién trabajo, Dónde trabajo y Con qué trabajo).

a.- QUÉ COSAS

Recursos Humanos: Se realizó un proceso de entrevistas personales a los actores: Alejandro Trejo, Álvaro Pacull, Alejandro Desperbasques y Cristián Aros. Se les dio a conocer el proyecto entregándoles un material dramático preliminar para que fuera leído.

Recursos Físicos: Se visitan posibles lugares para realizar las funciones del espectáculo: Villa Grimaldi, Londres 38, Teatro Nacional Chileno y Cementerio General.

Recursos Materiales: Se considera la posibilidad de contar con la creación de un soporte escenográfico el cual fue solicitado a los profesionales Eduardo Jiménez y Guillermo Ganga. Ambos entregan propuestas.

Recursos Económicos: No se cuenta con financiamiento. Todos los gastos incurridos fueron solventados por el Director del Montaje.

b.- CON QUIÉN TRABAJO

Correspondió al proceso de análisis de los elementos con que se trabajaría, considerando: atributos, habilidades y capacidades humanas, aspectos psicológicos, físicos, vocales y otros, en posibles integrantes del elenco y resto del equipo de creadores.

En cuanto a los Recursos Humanos, se produjo un descarte automático de los actores, debido a que algunos de éstos no tuvieron disponibilidad de tiempo, en otros casos se plantearon condiciones económicas que se disponían o que hicieron abandono del proceso. Finalmente se optó por trabajar con Cristián Aros debido a su gran calidad como actor, disposición al trabajo, interés en el proyecto y generosidad. Se incorporó también Marta Oróstegui y la experimentada actriz Rebeca Garrido.

c.- QUÉ COSAS

Recursos Físicos: Si bien en una primera etapa se realizaron algunas presentaciones en una de las bodegas del Teatro Nacional Chileno, en la etapa final se llevó a cabo en el Cementerio General, lugar que le dio una nueva impronta al montaje.

Recursos Materiales: En la etapa preliminar del proceso (Teatro Nacional Chileno) se trabajó con el escenógrafo Eduardo Jiménez. Posteriormente, en la etapa final se trabajó sin escenógrafo debido a la riqueza espacial del Cementerio General.

d.- DONDE TRABAJO

Como se hizo mención anteriormente, se vio la factibilidad de utilizar diversos espacios, sin embargo se resolvió materializar el proyecto en el Cementerio General de Santiago. En dicho lugar se utilizaron locaciones como: la tumba de Salvador Allende, Calle Romero, Galería Igualdad, Pabellón Nueva Limay y tumba de Osvaldo Romo.

e.- CON QUÉ TRABAJO

Se opta por trabajar sin elementos técnicos con el fin de darle mayor relevancia y valor a la “materialidad” del espacio. Se incorpora al proceso al compositor musical Patricio Solovera en calidad de músico en vivo.

3.- Creación del **PLAN ESTRATÉGICO**

El “**CÓMO**”

Se diseña un Plan Estratégico donde se definen las distintas actividades donde intervinieron los Recursos Humanos, Materiales, Técnicos y Financieros.

3.1.- Objetivo del montaje:

Llevar a escena en el Cementerio General de Santiago la obra “**Guatón Romo: un Ángel Caído**” a través de una indagación estética de elementos expresivos: corporales, sonoridades y situaciones de la obra mencionada.

3.2.- Propuesta de Dirección:

¿Qué hubiera pasado si Romo hubiese estado consciente de su entierro? Cuando el cuerpo comienza a morir, la mente viaja hacia cualquier lado. Un conjunto de sensaciones hace correr el pensamiento hasta lugares infinitos.

La propuesta de Dirección del montaje contempló enfatizar las posibles corrientes internas del pensamiento de Romo. En este sentido fueron importantes los quiebres de unidades dramáticas que evocaron diversos espacios mentales marcados por: sueños, pesadillas, culpas y temores del protagonista. Se buscó crear un dispositivo escénico a partir de tiempos dislocados que respondieron al rumbo de una mente fragmentada, algo así como la condena de revivir eternamente un pasado que se niega

a desaparecer. Como una película sin fin, una caída al vacío sin llegar nunca a un suelo que lo recepciones.

La puesta desde el concepto de locación en un espacio pleno de connotaciones vigentes, como el Cementerio General, constituyó una decisión fundamental para que esta propuesta superara la impronta representacional en beneficio de rasgos más ceremoniales y performáticos, que emanaron de un lugar-espacio que se hizo presente y que interactuó con personajes y espectadores-testigos que de algún modo fueron convocados e inducidos a vivir una experiencia dialogante y emocional sin pausa y sin tregua.

3.3.- Planificación de ensayos de acuerdo a las unidades de trabajo

El Plan Estratégico consideró un mes de trabajo (20 ensayos). Se trabajó en un inicio en una sala de ensayos (Balmaceda Arte Joven) y luego en el Cementerio General.

3.4.- Duración del trabajo: 40 minutos.

3.5.- Destinatarios: Todo espectador

4.- DAR LA BATALLA

Aplicación del COMO

Los desafíos más importantes de este montaje tuvieron relación con la labor interpretativa de los actores, que en lo fundamentalmente se centró el trabajo.

En cuanto a los contenidos temáticos, se trabajó en base a la pregunta ¿Qué hace que Osvaldo Romo Mena pertenezca primero a la extrema izquierda y luego pasara al extremo ideológico opuesto? Esta idea obligó al Director junto a los actores a revisar material bibliográfico y descubrir la forma que esto se manifestara en la puesta en escena.

En la medida que se fueron presentando nuevos desafíos y exigencias, el trabajo fue requiriendo considerar elementos técnicos como:

- Relación Actores – Espacio Físico Real
- Dosificación de la energía
- Control sobre las emociones
- Capacidad de respuesta
- Precisión
- Concepto de Lo Lleno y lo Vacío
- Sutileza y Fluidez

Uno de los Conflictos a destacar tuvo relación con el repentino abandono de uno de los actores debido a un viaje a Buenos Aires sin fecha de retorno. Rápidamente se incorporó al proceso al actor Cristián Aros.

Durante el montaje se tuvo el ofrecimiento, por parte del Cementerio General, de un ataúd envejecido por el tiempo, implementación importante para el montaje. Sin embargo, nunca se pudo disponer de él. Por esta razón se solicitó al artista visual Norton Maza la confección de una mortaja que simuló un cadáver envuelto en tela.

5.- La Victoria Final

Los logros del montaje, a vista del Director de la puesta en escena:

- Se logró responder con creatividad ante los diferentes Conflictos, dificultades y desafíos que emergieron durante el proceso de montaje.
- Se logró instaurar un clima de trabajo colectivo comprometido y disciplinado entre todos los integrantes del equipo.
- Se logró estimular y desarrollar todas las potencialidades creativas y expresivas de los actores, actrices y colaboradores.
- Se logró instalar sobre el escenario un discurso estético y expresivo que dio cuenta del máximo de las capacidades y habilidades creativas de todos los profesionales que intervinieron en el montaje.
- Se logró una buena recepción del público en cuanto a la reflexión, disfrute y entretenimiento con el espectáculo.

Desde la perspectiva de quien elaboró esta tesis y aplicó este Modelo Metodológico, se puede afirmar lo siguiente:

- Ayudó a unificar criterios en una sola dirección.

- Hizo posible darle coherencia a las distintas partes del espectáculo.
- Facilitó la fusión de aspectos formales e informales de la puesta en escena.
- Permitted reflexionar sobre aspectos técnicos para que estuvieran al servicio de los actores y de la globalidad del espectáculo.
- Hizo posible que se manifestaran elementos físicos, visuales y atmosféricos.
- Permitted desentrañar, junto a los actores, aspectos ocultos de la obra.
- Ayudó al Director a ejercer el rol de creador total del espectáculo.

Después de haber analizado los conceptos expuestos por Sun Tzu en su tratado, y luego haberlos puesto en práctica en un proceso de montaje, podemos concluir que la labor del DIRECTOR TEATRAL debería estar impulsada por los sueños y en este quehacer, tener coraje para tomar riesgos. Desarrollar al máximo las potencialidades de sus dirigidos. Tener sentido de justicia. Generar entusiasmo en todo el proceso de trabajo. Cultivar la lealtad y el trabajo colaborativo. Resolver todas las crisis y conflictos que se le presenten. Ser siempre transparente con su equipo. Mantener por sobre todas las cosas la unidad grupal. Cultivar la lucidez. Prescindir de lo superfluo. Estar siempre vigilante hasta en los detalles más pequeños. Escuchar las demandas y preocupaciones de su equipo. Estar dispuesto a compartir los créditos de los logros obtenidos con todos sus colaboradores.

Y a propósito de los temas éticos que se han observado en “El Arte de la Guerra” y en la definición de la función del Director Teatral (en relación a la conducta, forma de ser y carácter del líder) no podemos dejar de mencionar al profesor Fidel Sepúlveda quien con su afinada sensibilidad define maravillosamente la función de la Estética del Arte:

“Debe tener afinado el oído más allá del silencio. Para oír lo inaudible.

Debe tener alargada la vista para ver más allá de las sombras. Para ver lo invisible.

Debe tener afinado el gusto para gozar más allá del hedonismo. Para gustar el néctar de la vida.

Debe tener tamizado el olfato para aspirar las esencias y el sentido de las cosas.

Debe tener sensible el tacto para recibir la acupuntura del misterio.

Debe tener concordado el cuerpo y el alma de hombre con el cuerpo y el alma del mundo del más acá y del más allá.

Debe ejercer el derecho de soñar, durante el sueño y durante la vigilia, en un mundo con verdad, con bondad, con belleza.

Debe ejercer el derecho a la crítica de todo lo existente en este mundo y en todo lo posible.

Debe ejercer el derecho a la creación de un mundo mejor, alumbrado por los valores éticos, estéticos y ecológicos.

Debe ejercer el deber de ser feliz y hacer felices a los otros hombres, y a las cosas del infinito mundo que creamos, cada infinito día que vivimos”.¹²⁵

¹²⁵ Sepúlveda, Fidel. Decálogo de la Función Estética. Documento inédito proporcionado por el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Appia, Adolphe, “L'Oeuvre d'Art Vivant”. Ginebra y París, Atar, 1921.
- Barba, Eugenio, “Las Islas Flotantes”, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1983.
- Barrault, Jean Louis. Prólogo del libro “El Teatro”. Editorial Everest. Madrid 1984.
- Barrault, Jean-Louis, “Qué es para mí el Teatro en El teatro y su Crisis Actual”. Monte Ávila Editores 1969, Caracas, Venezuela.
- Benavente, David, Artículo: “Conflicto de Drama”, Revista EAC: Artes de la Comunicación Universidad Católica de Chile, 1972.
- Bogart, Anne, “La preparación del director”, Alba Editorial, Barcelona, 2008.
- Brox, Norbert, “Historia de la Iglesia Primitiva”. Barcelona, Ed Utor S. S. 1996.
- Brook, PETER, “Más allá del Espacio Vacío”, Alba Editorial, Barcelona, 2001.
- Brook, Peter, “La Puerta Abierta”, Alba Editorial, Barcelona, 1997.
- Cánepa Guzmán, Mario, “Historia de los Teatros Universitarios”. 1a. edición. Santiago: Ed. Mauro, 1995.
- Carrizo-Muñoz, Abel, “El director como autor del teatro”, En: Primer Coloquio sobre Teoría y Dirección Teatral en Chile organizado por el Programa de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, Santiago, 2002.
- Ceballos, Edgar, “Principios de Dirección Escénica, Selección y Notas”. Colección Escenología 1999.
- Cohen, Gustave. “Le Théâtre en France au Moyen Age” (Paris: Les Éditions Rieder, 1928), 2 vols. THE THEATRE. A Concise History, Thames & Hudson world of art. 1998. New York.

- Cheng, Anne: “Historia del Pensamiento Chino”. Ediciones Bellaterra. Barcelona, 2002.
- Debord, Guy-ERNEST, “La Sociedad del Espectáculo”. Ediciones Naufragio. Santiago Chile. 1995.
- De Maris, Marco. “El Nuevo Teatro”. Barcelona. Paidós, 1988.
- Duvignaud, Jean y Veinstein, Andre. “Le Théâtre”. Librairie Larousse, París 1976.
- Entelman, Remo F. “Teoría del Conflicto: hacia un nuevo paradigma”. Ed. Gedisa. Barcelona 2009.
- Hartnoll, Phyllis. “The Theatre. A Concise History”. Thames & Hudson world of art. New York .2006.
- Heras, Guillermo. “Huellas: Búsquedas en Artes y Diseño”, N° 1, año 2001.
- Helbo, Andre. “Le Théâtre: Texte ou Spectacle Vivant”. París Klincksieck. 2007.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich. “Introducción a la Estética”. Editorial península, Madrid 2001.
- Iglesias Simón, Pablo. “Dirección Escénica y Principios Estéticos en la Compañía de los Meininger”. ADE- Teatro. N° 100. Abril-Junio 2014.
- Irvin POLLY, “Directores”, Artes Escénicas. Ed. Océano 2003.
- Fisas, Vicenc. “Cultura de Paz y Gestión de Conflictos”. Editorial Icaria. 1998.
- Freud, Sigmund. “Introducción al Psicoanálisis”. Ed. Humanidades y Ciencias Sociales.2002.
- García Yebra, Valentín. “Poética de Aristóteles”. Editorial Gredos, Madrid. 2010.
- Grotowski, Jerzy. “Hacia un Teatro Pobre”. Ed. Siglo XX 2009. Madrid, España.
- Landau, Tina, “Trabajo de Base, Puntos de Vista Escénicos y Composición: ¿Qué son?, En Bogart, Anne, Los Puntos de Vista Escénicos: Movimiento, Espacio Dramático”, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2007.
- Millán, Gonzalo. “La Ciudad”, Poema N° 48.

- Macgowan, Kenneth, “Las Edades de Oro del Teatro”, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Nicoll, Allardyce, “Historia del Teatro Mundial”, Madrid, Editorial Aguilar, 1964.
- Pavis, Patrice, “Diccionario del Teatro”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Pavis, Patrice, “El Análisis de los Espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine”. Paidós, 2000.
- Pavis, Patrice, “L’Analyse des Spectacles”. Nathan Université.París. 1996.
- Uribe, María De La Luz, “La Comedia del Arte”. El Espejo de Papel.
- Stanislanski, Constantin. “Mise en Scène d’Otello de Shakespeare”. Ed.du Seuil. Francia, 1973.
- Stanislavski, Contantin, “El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo”, Editorial Querzal, Buenos aires, 1980.
- Stanislavski, Contantin, “El Trabajo del Actor Sobre su Papel”, Editorial Querzal, Buenos aires, 1980.
- SCHNITMAN, DORA FRIED. “Nuevos paradigmas en la resolución de conflictos”. Buenos Aires: Paidós 2000.
- Kobialka, Michal, “La Mémoire de Tadeusz Kantor : Création dans l’Espace virtuel en Kantor, L’Artiste à la Fin du XX e Siècle. Actes Sud-Papiers”. Francia, 1990.
- Wright, Edward, “Para Comprender el Teatro Actual”. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1997.
- Tzu, Sun. “El Arte de la Guerra”, Editorial EDAF, Madrid 2008.
- Walescka, Pino Ojeda. “Noche y Niebla: Neoliberalismo, Memoria y Trauma en el Chile pos Autoritario”, Ed. Cuarto Propio. Santiago, Chile, 2011.
- Ubersfeld, Anne. “Semiótica Teatral”. Cátedra Universidad de Murcia. Signo e Imagen. España, 1998.

DIARIOS REVISTAS y CUADERNOS

- Diario La Nación. Sesión Política 14 de julio de 2007.
- Revista Conjunto. Teatro Latinoamericano Casa de las Américas, N° 61-62. Julio-Diciembre de 1984. La Habana, Cuba.
- Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada. Universidad de Chile. Editorial Universitaria.
- Mnouchkine, Ariane, “En la Gran Playa del Teatro”, En: Revista Apuntes N° 113, Publicación de la Escuela de Teatro de la P.U.C., Santiago de Chile, 1997.

INTERNET

- <http://iesunivlaboral.juntaextremadura.net/web/departamentos/latinygriego/>
- Instituto de Salud Mental y Derechos Humanos. <http://accionag.cl/ong-asociadas/instituto-latinoamericano-de-salud-mental-y-derechos-humanos-ilas/>
- es.slideshare.net/direccionescenicaseminariopdf
- <http://lema.rae.es/drae/?val=Conflicto>
- <http://www.nodo50.org/garibaldi/contenido/introducc.htm>
- <http://es.slideshare.net/silviabibliotecaria/teoria-del-conflicto-marx>
- <http://www.nodo50.org/garibaldi/contenido/introducc.htm>
- Una conversación con Peter Stein en Hause Peymann, Revista digital Tagesspiegel, 1 de octubre de 2005.
- www.tagesspiegel.de/kultur/;art772,1911233.

ANEXO

Entrevista a Directores teatrales

- Entrevista a Luís Ureta

1.- ¿Cómo definirías la labor de Dirección Teatral?

Desde mi experiencia, la labor del director teatral consiste en ser capaz de producir motivaciones que puedan circular al interior del elenco. Vincular mis motivaciones personales de manera clara y encontrar puntos de encuentros entre ambos tipos de motivaciones para que permitan la génesis de un proyecto artístico.

2.- Esas motivaciones a las que tú te refieres... ¿dónde tienen su punto de partida?

Generalmente son de orden estético literario por un lado, de manera progresiva, con elementos de tipo circunstancial identitario, porque como compañía La Puerta hemos puesto cada vez más los ojos en nuestra realidad chilena. En este sentido, en este último tiempo hemos asumido una mirada más política.

3.- ¿Parten de un texto, generalmente, o tienen otros puntos de partida en la génesis de los proyectos?

Todas las obras han sido inspiradas en textos, principalmente de dramaturgia contemporánea, para después echar a andar distintos dispositivos y mecanismos que sean expresivos y generen dinámicas que den respuestas a esos textos.

4.- Tú como director teatral eres un articulador y no un ordenador...

En parte previa a los ensayos sí... pero después me definiría como una suerte de catalizadores el sentido de ser el ingrediente que genera las reacciones entre el compuesto químico texto, compuesto químico actores, compuesto químico espacio...

5.- ¿De qué forma operas como catalizador?

Agregando un elemento nuevo en la escena, haciendo una pregunta por ejemplo para que permita la articulación entre los actores y los otros elementos escénicos que hacen posible una creación. Soy un catalizador en relación con las circunstancias expresivas.

6.- Por lo visto es un proceso fenomenológico, cada obra ocupa la metodología que se merece.

Así es, por eso nuestra estética es tan variada.

7.- Si hiciéramos una analogía entre el campo de batalla y el campo de acción del director teatral ¿qué elementos destacarías?

Si ocupara la metáfora de la guerra la ocuparía para hablar de la tensión entre mi colectivo teatral y el entorno. El campo de batalla es el contexto de donde desarrollamos las obras. Ya es suficientemente difícil establecer vínculo con nuestra sociedad como pasear que además existe una guerra.

8.- ¿Cuáles son las constantes batallas que has tenido con el entorno?

Por ejemplo ahora que viajamos a Talca para hacer funciones de retribución para FONDART. Cuando llegamos con la compañía en la sala había 200 personas para un

teatro de 1.000 espectadores. Ahí me sentí estar trabajando con un adversario y no con compañero.

9.- Entonces en vez de hablar de campo de batalla podríamos hablar mejor del concepto de crisis.

Eso sí...

10.- Entonces ¿cuáles son las crisis más emblemáticas que has tenido en tus trabajos?

Esas crisis han estado en relación a la búsqueda expresiva. Lo que hemos puesto en crisis ha sido el límite entre la ficción y la realidad, entre lo que es biográfico y lo que es creación estética. Esto nos ha llevado a ligarnos con problemáticas de lo preformativo. Hemos profundizado en este tema al punto que en una de nuestras obras incorporamos a un grupo de personas que no eran actores para subirlas al escenario para ver qué pasaba... Esto era una manera de ponernos en crisis a nosotros también. En “Páramo”, por ejemplo, el problema fue cómo hacernos extranjeros del mismo escenario. Ésa es una pregunta que genera crisis.

11.- En tu discurso no haces una distinción entre el trabajo del actor y el trabajo del director...

Así es, mi intención, y a veces lo logro, es hacer un trabajo horizontal en todo sentido, en participación y todos los aportes posibles. Esto ha sido un proceso de maduración del grupo. Es cierto lo que tú dices en relación a lo fenomenológico, porque trabajamos con las evidencias escénicas.

12.- Se trataría entonces que es el grupo el que busca el dominio sobre las problemáticas...

Si algo puedo dominar yo como director es tener el criterio y haberme ganado la confianza del grupo como para que las decisiones finales sean asumidas como las mejores para proyectar lo que se ha trabajado.

13.- En este sentido, la idea de aplicar algún tipo de fuerza quedaría fuera...

Si...

14.- Sun Tzu habla de la Contemplación como la forma de ejercer la observación y el alerta En este sentido ¿cómo operan estos conceptos en tus trabajos?

Yo diría que soy un “oidor” porque en gran medida los montajes que nosotros desarrollamos todos tienen que ver con la musicalidad, con los ritmos, con la construcción sonora y visual. Aunque lo visual está en el ADN de nuestro inconsciente colectivo. Y soy un observador de cuando algo funciona o podría funcionar. Y soy cada vez más observante de los procesos. Hay determinados procesos de creación que producen roces e incomodidad al actor, uno debe darse cuenta a tiempo para no tensionar las cosas para que no dañe el trabajo.

15.- ¿Cuál es el límite entre lo performático y la teatralidad?

Ésa es nuestra crisis creativa actual como grupo. En algunas obras buscamos que el azar tenga algo que decir también...

16.- Si la soberanía del director teatral fuera su elenco ¿qué elementos permiten la armonía?

Yo no hablaría de soberanía, más bien de las confianzas que se han ganado. Un buen texto ayuda mucho... a armonizar las ideas... El material texto es un soporte suficiente como para presentárselo al equipo en forma transparente. A mí me

conflictúa la idea de un líder de un comando porque lo importante está en lo que no se ve.

17.- ¿Qué rol cumple la ética en el teatro?

La ética está en relación al acto de confianza y al deseo común de buscar algo importante para nuestras vidas.

18.- ¿Qué es la verdad hoy día en el teatro?

La verdad en el teatro no tiene que ver con la verosimilitud ni el realismo. Tiene que ver más bien con ideas que no habías vislumbrado como posible. La verdad es producto de estrategias nuevas que evidencian una lectura distinta de la realidad. Por ejemplo como uno significa un living sin que haya sillones. Esto tiene que ver con lo verosímil.

19.- ¿Qué importancia le da Ud. a las habilidades, al esfuerzo y al rigor técnico de los actores?

Dentro esos tres conceptos me parece más importante el esfuerzo porque el rigor técnico tiene más que ver con la repetición. El esfuerzo es decir: “Esto que me están mostrando es producto de un intento de elaboración y no tanto como un resultado.

20.- ¿Qué otros elementos son necesarios en su trabajo escénico?

Me interesa que el actor sea capaz de exponerse con sus limitaciones y virtudes.

21.- En el trabajo creativo con los actores ¿qué relación establece entre los conceptos de Orden y Caos?

A mí me interesa mucho el Caos y lo provoco. Pienso que lo performático y el azar es producto de la búsqueda del Caos. El Caos es la síntesis de una obra. En algunas

funciones de nuestra última obra hemos tenido espacio para el Caos. El Caos ayuda a no confiar tanto en la palabra como en el convivio. Como el tiempo del actor es el mismo que el del espectador para generar ahí un nuevo espacio.

22.- ¿Y el orden es necesario?

En el ritmo y las secuencias, ahí hay una estructura sonora que ordena.

23.- ¿Cuál es la mayor derrota?

Es no haber logrado las condiciones para tener un teatro propio.

24.- El no tener un espacio propio ¿no los ha hecho más creativos?

La variedad de nuestra estética, en parte tiene que ver con que nos hemos tenido que adaptar a un sinnúmero de situaciones espaciales.

25.- ¿Cuáles son los nuevos desafíos del director teatral en actualidad?

Me gustaría continuar desarrollando el cruce entre la ficción y la realidad, para generar preguntas cautivadoras en el público.

- Entrevista a Abel Carrizo-Muñoz

1.- ¿Cómo definiría la labor Dirección Teatral?

Yo entiendo fundamentalmente la labor del director teatral como la responsabilidad de ser el autor del teatro por excelencia y, como tal, su tarea primordial es responsabilizarse de comienzo a fin del hecho teatral, ni más ni menos.

2.- Si hiciéramos una analogía entre el campo de batalla (como una metáfora) y el campo de acción del director teatral ¿Qué elementos destacaría?

No estoy seguro que esa relación constituya un símil. Yo lo entiendo más metafóricamente en el sentido de que un director va a ocupar un “territorio”, no para vencer o ganarle algo a otros, sino que vencer y ganar espacio para sus propios imaginarios, para su propia poética... en definitiva para alcanzar un logro artístico.

Lo que uno trata de hacer es colocar en un espacio público algo que se supone no existe. Que sólo el director teatral es capaz, con el conjunto de recursos que cuenta la puesta en escena, de hacer una contribución al desarrollo social de los seres humanos. En este sentido se derrota el vacío, se derrota el silencio y se derrota la ausencia. Con la creación uno intenta sumarse a muchos otros intentos de enriquecer y completar la vida.

3.- ¿De qué manera el director teatral busca el dominio sobre su puesta en escena?

Las funciones y tareas de un director teatral son vastísimas, muy complejas y de una gran diversidad. Al respecto no queda otra que tener un grado de competencias y de respuestas a las altas exigencias que demanda esta forma particular de creación. Por lo tanto la formación de un director teatral debería ser muy completa. Estoy pensando

que deberíamos dominar, desde el punto de vista técnico y metodológico todos los lenguajes involucrados en una puesta en escena. Para eso un director tiene que estar muy preparado. Probablemente ninguno de los directores estamos preparados absolutamente en todo lo que requiere el teatro como arte. Por eso convocamos a otros especialistas de otros campos. Y así se van generando equipos de trabajo donde la colaboración y la tolerancia son indispensables.

Yo pienso que la predisposición para sumar esos dominios o conocimientos complejos y tan amplios, parte del hecho que un director debe disponer de una gran sensibilidad. Cuando digo sensibilidad me refiero a que uno culturalmente está permanentemente siendo prejuiciado en un buen y mal sentido. Por los conocimientos, por los saberes y por las experiencias. Muchas veces esas experiencias y saberes no te dan una real o profunda sabiduría o luces sobre las cosas. También te impiden ver otras dimensiones de los fenómenos. A eso me refiero cuando hablo de sensibilidad. Pienso que el director debe ser capaz de conocer mucho, pero debe ser capaz también de despojarse de sus conocimientos a la hora de mirar el entorno que lo rodea. Muchas veces pasa que los conocimientos no te dejan ver la naturaleza particular de un fenómeno. Uno tiende a generar plantillas perceptiva, que muchas veces no permiten ver los actos cotidianos como actos plenos de información y riqueza.

Para eso hay que tener sensibilidad y una capacidad de “des-aprender”, para que se produzca una sensibilidad nueva, renovada, libre y abierta. Pero esto es muy difícil de promover. Muchas veces me pasa con algunos críticos, que como tienen esquemas mentales muy rígido, no logran aproximarse a las obras desde su propia naturaleza y componentes propios y específicos.

Definitivamente cuando una obra no calza con sus estereotipos teatrales o cuando no entienden una obra o simplemente no les gusta la propuesta, la rechazan y la desvalorizan artísticamente. Cómo van abordar una obra que está más cerca de la poética Artaudiana si están condicionados por modelos sicologista o convencional. Es como decir que Artaud estaba equivocado porque no cumplía con la hegemonía expresiva para contar una historia en cuanto a personajes o manejo del diálogo o creación de situaciones. Tal vez por eso, tiendo a pensar que además de todos los dominios que son necesarios conocer, cultivar y aplicar, yo diría que la condición basal es nunca perder la capacidad de mirar las cosas de modo nuevo con sentido crítico, pero siempre con una mirada de niño.

4.- ¿Qué importancia le atribuye a la observación y al sentido de alerta?

Yo creo que el ser director es una oportunidad privilegiada de estar en el mundo y vivir el mundo... pero también es una oportunidad para estar fuera del mundo: ser capaz de desdoblarse para observar las cosas desde arriba, desde abajo, desde el lado... No solamente de manera frontal como es la forma en que generalmente observas y te presentan la creación teatral.

Entonces el estado de alerta es para recoger los signos que podría ser capaz de observar, de contener, de recoger de la rica realidad que viven todos los seres humanos. Un ejemplo es cuando uno viaja en el metro y ve a la mayor parte de la gente ensimismada, escuchando música encerradas en sus audífonos o leyendo. Muy pocos de ellos están conectados con su entorno.

Yo les digo a mis alumnos de Dirección que hagan el ejercicio de conectarse con la realidad, de computar la experiencia de estar en un vagón de metro muy lleno o con pocas personas. Esa información te va a alertar respecto a cómo vas a manejar

proxemicamente tu dirección de actores o cómo vas componer en el espacio. Alimentarse de cosas tan simples que te va dando la cotidianeidad. En este sentido yo soy un admirador de los descubrimientos que hizo la Gestalt al leer la realidad y pensar sobre ella. Me parece que en este sentido el alerta y el estar conectado con el mundo son condiciones y exigencias para el director muy importantes. Es muy importante también el sentido de introspección, de permitirse espacios, de contemplación para estar consigo mismo.

5.- Si la soberanía del director teatral fuera su elenco ¿qué elementos permitirían la Armonía?

Yo no podría dar una sola respuesta al respecto, porque en 30 años de estar dirigiendo he tenido experiencias de muy diversos tipos. Por poner un ejemplos he tenido experiencias muy gratas, muy afiatados humanamente que no han tenido grandes resultados artísticos. Y, por otro lado, he tenido experiencias a veces dolorosas, pero con grandes resultados artísticos. Entonces yo no creo que sea una operación matemática consecuente en cuanto a que a mayor armonía haya mejores resultados artísticos. Podría haberlos, es deseable, pero no siempre se da.

Yo aspiro que las relaciones humanas en un grupo de teatro sean como principio y como fin enriquecedor, solidarias e integradoras. Yo busco eso, pero muchas veces no lo logro. Pero eso no siempre está determinando la calidad, la excelencia del resultado final de una obra.

Si tuviera que hacer un balance, creo que debería haber una cierta relación entre un buen proceso y un resultado óptimo. Probablemente hay muchos ejemplos de este tipo, pero también me ha llamado la atención al encontrarme con situaciones opuestas. Por ejemplo: una actuación deslumbrante de un actor que tiene una pésima

relación con su director. Haciendo un corte entre sus capacidades psicológicas, afectivas y emocionales ese actor es capaz de hacer cosas maravillosas arriba del escenario. Esto desde el punto de vista expresivo, pero no sé si es el caso desde el punto de vista que requiere una relación humana. Por eso para mí siempre es un deseo y un propósito generar un trabajo que sea armónico e integrador, rico humanamente y grato por sobre todas las cosas. Me frustra mucho cuando no lo logro. Para mí en los últimos años he tenido pocas experiencias de armonía plena. Encontrarme con gente que vea el teatro como yo lo he vivido en mis primeros 20 años de profesión, es muy escaso.

6.- ¿Y a qué se debe?

Es el sistema. Yo creo que nosotros caímos, como por ahí se dice... “en las redes del capitalismo salvaje”. Cuando uno ve a adolescentes metidos en la práctica del bullying, la proliferación del consumismo... Donde la gente cree que tener cosas les va a ayudar a ser mejores o felices. Evidentemente el teatro no está ajeno a estos problemas. Esto se nota principalmente en las nuevas generaciones. Yo le hago clases a, por lo menos, unos 100 jóvenes al año. Yo diría que un escaso porcentaje de ellos están en la escuela de teatro por las razones que a mí me acercan al Teatro, por la nobleza de la actividad, por la generosidad, porque es un ámbito donde el Hombre está en el centro de su preocupación. Ahora mucha gente usa el Teatro como un trampolín para conseguir éxito, figuración, influencia, reconocimiento, valoración, de cualquier tipo. El hecho que hayan proliferado tantas escuelas de teatro no es porque exista un auge o un fervor por la disciplina, sino simplemente porque es un negocio. Felizmente está fracasando como negocio y se está recuperando una cierta normalidad.

7.- Por lo que dices, podría entenderse que los actores y actrices de tu generación están más cercanos a esos valores positivos, sin embargo trabajas, en tus montajes, con gente joven...

Es muy compleja la situación. Yo me siento un paria en este sentido, o porque no puedo trabajar con los de mi generación están en la TV, porque tienen necesidades económicas que el teatro no les cubre. Entonces no puedo trabajar con ellos, porque están en medios como la televisión o el cine. Cuando les sobra un tiempo o cuando están un poco cesantes tú puedes contar con ellos. Esto me ha llevado a pensar que no puedo trabajar con profesionales debido a que yo necesito dedicarle un tiempo importante a la preparación de un proyecto artístico. Las exigencias para alcanzar el grado de excelencia requieren tener mucha dedicación y horas de trabajo. Los profesionales de mi generación tienen muy poco tiempo, entonces por eso trabajo con jóvenes, para lo cual todos los últimos años he tenido que hacer audiciones, donde postulan unos 60 u 80 egresados de las escuelas de actuación. Así y todo me cuesta mucho encontrar las personas adecuadas. Igual se me pasan personas que no están preparadas para las exigencias de mis montajes. No me refiero únicamente que no estén preparadas técnicamente, tampoco están suficientemente preparadas ni humana ni éticamente para enfrentar el teatro.

8.- ¿Qué rol cumple la ética en el teatro?

Me parece que es condición indispensable el consenso de criterios éticos en el trabajo. No sólo en la obra sino en el proceso de trabajo. Ahí yo pienso que está todo, respetando el tiempo de los demás, respetando lo que piensan los demás. Eso es una condición esencial a mi juicio.

Yo me he quedado en el Teatro sabiendo que es un pésimo negocio porque se gastan recursos que no rinden económicamente, pero no existe un espacio privilegiado para

tratar el sentido de lo humano, para descubrir cómo somos y qué queremos. Es una escuela de humanidad. Y para defender esa escuela debemos tener un alto sentido ético. Por ejemplo si el teatro se basa en la simulación, en el fingir y en el mentir, eso yo no lo puedo practicar en mi relación cotidiana. La ética tiene que ver con las relaciones al interior de un colectivo humano. La ética no es un acto teórico. ¿Qué le puedo creer a un actor sobre el escenario, cuando en la televisión promueve el consumo? Esas cosas no me cuadran. La ética fundamental es la que uno vive en su entorno familiar con los hijos, con tu pareja, con tus cercanos. Cómo voy a condenar en el Teatro el machismo, si en tu relación con tu pareja o con tus hijos practicas la violencia intrafamiliar. En este sentido yo creo que la ética es un bien y un valor irrenunciable.

9.- ¿Qué es la verdad hoy día en el teatro?

Yo pienso que el acceso a la noción de verdad es verdaderamente una utopía. Yo trabajo más con la idea de que todo hecho o acto tiene un componente esencial. Por ejemplo, si hablamos de empanadas yo diría que hay un concepto de empanada por sobre todas las variedades que existan. Están las empanadas orientales que son abiertas, están las empanadas chilenas que son cerradas, ahora... ¿cuál es el concepto de empanada? Es una masa que tiene componentes distintos en su interior.

La gente tiende a pensar que todo es relativo y por lo tanto hay muchas verdades. No para mí, que pienso que hay elementos esenciales, elementos propios específicos, fundadores de algo. Son elementos que si dejan de existir hacen que se pierda la percepción de ese elemento. Yo trabajo más bien con eso. Por eso pienso que no hay “verdades” en el teatro, sino muchos teatros posibles.

Es un pecado juvenil pensar que “mi Teatro” es el verdadero y que todos los demás están equivocados. Por eso cuando van a ver una obra nada les gusta debido a que no es igual a la obra que ellos imaginaron. El Festival Santiago a Mil plantea como una verdad la asistencia de un millón de personas al evento, porque en las calles se vio pasar a la Muñeca Gigante, pero yo no he visto ningún artículo escrito por algún intelectual chileno que haya reflexionado de por qué se considera Teatro a ese fenómeno.

La idea de verdad como algo unívoco, absoluto o definitivo está rodeado de múltiples realidades, de múltiples tipos de experiencias y de enfoques... ¿Cómo veo un accidente en la calle si estoy en este punto?, ¿y cómo lo veo si estoy en este otro punto? En este sentido debe haber muchas verdades, sin embargo en ese accidente hay elementos esenciales que son los elementos que tienen que ver con la fisicidad de las cosas.

La física a mi juicio es una sonda a la esencia de las cosas. La lectura que se hace de lo físico, de la materia, de la química... Algunas ciencias duras podrían estar más cerca de la noción de verdad, cuando hacen abstracciones. Cuando tú me hablas del componente químico del Cadmio, CaD, eso es una abstracción, que se refiere a una sustancia que se extrae de un mineral. Yo me estoy refiriendo a esa verdad. En la verdad que está en esa sustancia, lo demás son muchas entelequias, muchas formas de “existir”, cosas que están en el plano del lenguaje o sea en nuestras elucubraciones en nuestras representaciones culturales. ¿Qué de verdad tienen nuestros sueños y nuestras especulaciones mentales?

En resumen, el concepto de verdad como algo unívoco yo no creo que exista. Y por lo tanto ¿para qué buscarlo? Creo que sólo existen dimensiones de realidad que a

veces uno las capta y en muchos otros momentos no se contacta con ellas. Ésta es mi idea hoy, hace diez años no pensaba igual. Yo creo que este es un desafío de toda una vida.

10.- ¿Qué importancia le dá tú a las habilidades, al esfuerzo y al rigor técnico de los actores?

Yo creo que la generosidad y la ética en el teatro son imprescindibles, como también es imprescindible el rigor, la disciplina, la dedicación y la entrega de todos los que participan de una creación escénica. Bajo estas exigencias yo llegué a pensar que debía trabajar más bien con gente que provenía de la danza. Yo pienso que en la actividad teatral actual, el rigor es algo bien escaso. No es poca la gente de Teatro que es poco rigurosa técnica o intelectualmente.

La música por su naturaleza requiere de mucha precisión. Nosotros estamos lejos de ese ideal. El teatro si tú lo haces así o asá, puede ser. Hoy día si en el ensayo surgió esto, puede ser y si mañana surge otra cosa también. En música no es así, en música la nota es la nota. Nosotros en el teatro no somos precisos. La precisión es algo que yo echo mucho de menos en el teatro. Me abruma la falta de precisión de los actores, por eso en un momento comencé a trabajar con gente de danza, con buenos resultados artísticos pero con pésimos resultados humanos.

Hacer Post-Teatro es una disciplina que la mayoría de los actores no son capaces de hacer porque nosotros no hacemos personajes. No se puede hacer cualquier cosa. En el teatro convencional el actor puede hacer un personaje de esta manera o de esta otra, al final puede dar igual. Por eso no se alcanzan los rigores requeridos.

Si la gente de teatro no asume que el Teatro es una disciplina extremadamente compleja y exigente, jamás este arte va a salir del estado de postración en que hoy se encuentra. En este sentido daría lo mismo que existiera o que no. Eso me duele porque el Teatro es muy noble y necesario. Es de todas las artes la más accesible para la gente. Es una disciplina que requiere solamente seres humanos. Y seres humanos hay en todos lados. El Teatro todavía está esperando ser realizado. Para llegar al Teatro que quiero hacer requiero de mucho rigor y de gente entrenada para grandes exigencias. En Chile es laxa la actividad y yo me incluyo. Te voy a poner el ejemplo: el proyecto de “4 Puntos Cardinales” en que se llevaron a escena cuatro textos de autores españoles con cuatro directores distintos, se debió haber considerado, por lo menos, un mes de trabajo entre los cuatro directores. Pero no se hizo porque no nos exigimos suficientemente. Es la primera vez en la historia del Teatro Chileno que se hace una experiencia de ese tipo. Los directores deberíamos haber tenido claro que, en el trabajo interno, debió haber habido un “rigor”, muy especialmente en el ensamblaje de las cuatro obras. Pero no se contempló que la integración era un valor importantísimo. Yo me doy cuenta que en ese trabajo no lo hicimos, en ese sentido soy crítico.

Yo quiero, en algún momento, convocar a cuatro o cinco directores para dirigir una sola obra, porque creo que eso merece explorarse. Esto en la dirección es una tarea pendiente. Yo estoy luchando para que eso y otros experimentos ocurran.

11.- En tu trabajo ¿qué relación estableces con los conceptos de Orden y Caos?

Cuando yo estudié filosofía, me interesó la teoría marxista y en particular el concepto de dialéctica. La dialéctica se basa en la idea mítica de las dualidades, por eso me gusta cuando hablas de Orden y Caos como una dualidad inseparable. Para mí ambas

ideas son fundamentales para el teatro: el Yin y el Yang, la luz y la oscuridad, el día y la noche, lo femenino y lo masculino... Para mí es fundamental trabajar en dualidad. El Caos es tremendamente necesario. Cuando yo estoy en crisis, cuando no puedo dormir, cuando ando irritable es porque algo no está funcionando. Yo tengo la idea que cuando uno “logra” una obra es porque ha llegado a la única forma que tendría que ser montada. Yo lo noto en la satisfacción que me da recordar lo que yo he hecho. Me pasa con “Lautaro”, “Esperando a Godot”, “Manu Militari”, “La Muerte y la Doncella”, “Magari”, “Hamlet” En perspectiva creo que esos espectáculos fueron “logrados”, no habría que moverles ni una coma. Esa idea viene de Rodin, quien decía algo así como que cuando se realiza una escultura, lo que se hace, es sacarle al mármol todo lo que le sobra. En el Teatro eso es mucho más difícil porque no es estático, todo se te mueve. A mí esa condición del fenómeno escénico me seduce y me desafía mucho.

Como director, ansío la idea de perfección, o de Orden, como tú dices. Aunque el concepto de Orden esté tan manoseado por las doctrinas conservadoras y militares. Cuando yo pienso en el Orden, pienso en nociones estéticas: equilibrio, proporción, contrastes. Ese Orden yo lo busco constantemente, pero no siempre lo logro. Y me doy cuenta por eso que el Teatro me frustra mucho. Estoy preparando proyectos en cine, porque en Teatro nunca llego a fijar algo. Cuando digo “eso es”, viene otra función y difícilmente el milagro de lo logrado, de lo perfecto, vuelve a deslumbrar... Creo que en el Teatro se debería aspirar a los más altos niveles de perfección posible. La gente apuesta en general por otras cosas, no busca este rigor formal, de precisión, de equilibrio, de matices. Anda más bien preocupada de lo que dice el personaje, del mensaje. Se queda en el significado y deja de lado el significante.

En el Post-Teatro una de las cosas que ya está definida en el Manifiesto es el trabajo sobre el significante, nunca sobre el significado. El significado es una atribución del espectador. El espectador le va a dar el significado que sea capaz de atribuirle según sus competencias culturales o su sensibilidad o según su legítimo gusto o libertad. Es su derecho irrenunciable.

12.- ¿Y cuál es la Victoria?

Es haberme dedicado toda mi vida a esto. Uno se va alimentando de esos logros. Y tiene la idea de volver a repetirlo... indefinidamente... infinitamente. Esos logros tienen que ver con mis satisfacciones personales. Que mis obras dejen a la gente indiferente o que no se entretenga o que se aburra, me da lo mismo. La Victoria tiene que ver con las obras, con las respuestas que yo me doy a mí mismo. Mi Victoria tiene que ver con el Teatro que sueño para que se convierta en una ofrenda para mi gente, para mis amigos, para los que se interesen por ver una obra mía... Yo quisiera que ellos salieran con algo como yo lo he vivido en el Teatro que hacen mis pares, mis colegas. Yo he sentido que otros como yo, lo han hecho por mí. Y eso yo espero devolverlo.

13.- ¿Cuáles son los nuevos desafíos?

Yo tengo clara conciencia que jamás voy a hacer todo el Teatro que quisiera. Que los tiempos se le van acortando a uno. Ahí hay varias obras de Shakespeare... Tengo una infinidad de proyectos. El otro día saqué la cuenta que son como 17 ideas, ente textos fascinantes y otros proyectos de autoría personal.

Quiero seguir trabajando con el Post-Teatro, porque quiero enseñarlo. Es algo que quiero que conozca la gente, es un tipo de propuesta que merece ser difundida. Yo estoy dispuesto a entregar mis estudios, mis hallazgos. Pero necesito ayuda para

publicar el libro que estoy escribiendo al respecto con el sicólogo y epistemólogo Pablo Cabrera. Tengo el proyecto de publicación de un libro sobre Estética Escénica. También estoy escribiendo uno sobre Estética del Fútbol. Otro, cómo veo la dirección, después de más de 30 años viviéndola Estoy tratando de recuperar veinticuatro ensayos a los que he llamado “Los Ensayos Malditos”, aunque no creo que se pueda todavía publicarlos. Yo estoy consciente que muchas cosas que yo he hecho en mi vida me han pasado la cuenta. Me han hecho pagar caro varios gustos que yo me he dado. En mis proyectos importantes está comenzar a hacer cine. Tengo varios guiones en proceso... porque el Teatro se va y no queda nada. He pensado en dejarle algo a lo hijos de mis hijos, algunas “obritas” para que recuerden a su abuelo.

- Entrevista a Raúl Osorio

1.- ¿Cómo definiría Ud. la labor de Dirección Teatral?

La labor del director teatral es un oficio que ha ido evolucionando a través del tiempo. Como cualquier oficio en la historia del hombre, la práctica del hacer fue desarrollando técnicas, metodologías y estrategias de aplicación que en sus inicios no existieron. En este proceso se ha ido acumulando información que ha complejizado y enriquecido la labor del director, haciendo crecer la importancia y responsabilidad de su función en el trabajo de la puesta en escena y también en el tema de la educación teatral. La evolución de la práctica del director permite, hoy en día, identificar la naturaleza que particulariza y que le es propia al oficio. Tuvo su inicio hace no más de un siglo. Por lo tanto es un oficio muy joven. Dentro del arte teatral es el más joven. El actor y el dramaturgo tienen miles de años. El director sólo tiene cien años. Por tanto su definición se ha ido construyendo a partir de la práctica de sus fundadores.

Se dice que es un organizador, un guía, un líder. En el concepto moderno se dice que es también un pedagogo. Éste último es el concepto mejor acuñado.

El director teatral es un espectador de alto nivel de profesionalismo, exigente, atento y respetuoso con todos los colaboradores comprometidos en un proyecto. De hecho, un espectador educado en la cultura del teatro posee algunas o varias de estas cualidades. Además tiene la habilidad para desarrollar miradas diversas sobre los diferentes aspectos que conforman el fenómeno teatral: es un conocedor de todo lo que habita en un Espacio Escénico: iluminación, objetos, leyes espaciales, dramaturgia, diseño, composición, musicalidad y por sobre todo es un conocedor a fondo del cuerpo escénico, lo que le permite trabajar con el cuerpo físico, mental y

emocional de actores y actrices. El director es un observador de profesión que debe desarrollar una mirada sobre cada uno de los aspectos que transcurren y que finalmente constituyen el tejido dramático sobre la escena, agregando una profunda capacidad de reflexión y análisis.

2.- Si hiciéramos una analogía entre el campo de batalla y el campo de acción del director teatral ¿qué elementos destacaría?

Puede haber una coincidencia en cuanto al concepto de liderazgo y al de enfrentarse a la problemática de tener que crear estrategias con el fin de resolver dificultades y también desarrollar la cualidad de observar de cómo funcionan las cosas. Desde ese punto de vista es un estratega en una categoría de conciencia más amplia en relación al resto de los trabajadores del teatro. Una conciencia que abarca múltiples espacios que pueden ser relacionados de alguna forma de cómo se produce una “guerra”, por ejemplo creando vasos comunicantes entre un espacio y otro o para trasladar información. Desde ese punto de vista es un estratega con una conciencia dilatada. Eso podría asemejarse a un general guerrero que tiene una visión total del campo de batalla, que es capaz de dividir las sesiones que tiene a su cargo, para darles las tareas que corresponden y con las armas adecuadas.

3.- ¿Desde tu experiencia, en qué momento el director aplica la fuerza para el logro de sus objetivos?

Tendríamos que definir a qué tipo de fuerza nos estamos refiriendo. Si hablamos de un director teatral debemos hablar de una fuerza de carácter, de una fuerza espiritual o de una fuerza anímica. En ninguna circunstancia hablaríamos de una fuerza física o de una fuerza coercitiva. Al contrario, yo hablaría de una energía o cualidad energética que es capaz de trasladarse a los otros trabajadores del teatro para insuflarles confianza, sentimiento de libertad, coraje y energía creadora.

4.- ¿Puede la “fuerza” transformarse en una acción creativa?

La “fuerza” de la cual estamos hablando es el soporte de la acción creativa. Cualquier pensamiento, cualquiera indicación que abre caminos, que ilumina al actor, cualquier trazo que se instale sobre el escenario contiene en su esencia un soporte de fuerza creativa. Hay que asociar la fuerza creativa a la necesidad de investigación, de exploración y búsqueda con el fin de descubrir algo que no es visible a nuestros ojos a la simple mirada. Se diría que es un proceso de hacer visible lo invisible.

5.- ¿Qué importancia tienen la observación y el sentido de Alerta?

Yo hablaría de la Metodología de la Observación que he desarrollado en mis clases y en la mayoría de las puestas en escena que he realizado por muchos años, en la cual se establece que la capacidad creativa es directamente proporcional a la capacidad de percepción. Ahora bien, el desarrollo de la capacidad de percepción se funda sobre la base del progresivo desarrollo de la Capacidad de Observación y del Sentido de Alerta, por lo tanto estas habilidades que son con-naturales y que habitan y se organizan en nuestro cuerpo, deben ser recuperadas cuando se han perdido, cuando han sido olvidadas por el tema de la cultura y de la educación.

6.- ¿Qué elementos permiten la Armonía?

La Armonía se produce cuando no se hace sentir el peso del poder. Una sociedad armónica, es una sociedad donde los unos no son más que otros. Es cuando se tienen diferentes funciones o diferentes roles dentro de un objetivo común. Pero hay que eliminar todo lo que se asocie a la palabra Poder. Todos pueden tener poderes particulares y personales insustituibles, con el fin de construir el diálogo que crea el encuentro de las personas en una comunidad de trabajo.

7.- ¿Qué rol cumple la Ética en el teatro?

La ética son los valores sobre los cuales se funda una propuesta de acción. A través de la historia del teatro podemos observar como los reformadores del teatro, especialmente los creadores del teatro del siglo XX y XXI, fundaron una ética que les daba un sentido político, social, cultural y humano a las reformas técnicas y estéticas que proponían. Podemos afirmar que La Ética es fundamental en cualquiera acción que quiera emprender el hombre y por consiguiente en el teatro. Forma parte de las fundaciones de la actividad humana. Un trabajo donde no hay ética se va a corromper rápidamente. Es como un barco con una falla que finalmente terminará hundiéndose.

Sí. La Ética es funcional a la actividad teatral. Es algo que –suponemos- está implícito en cada acción que emprenden los creadores del teatro.

8.- ¿Qué es la Verdad hoy día en el teatro?

El concepto de Verdad no es un concepto de forma. No es un “ismo”. No es más Verdad el realismo por sobre el expresionismo o el dadaísmo. El concepto de Verdad tiene que ver con que un creador teatral trabaja con los materiales que su propia naturaleza le está dictando. Esa verdad se puede tomar de diferentes formas.

“Es una idea pre-expresiva” como diría Eugenio Barba. No estamos hablando de la verdad stanislavskiana. Cuando se le pide Verdad a un actor, se le pide que sea orgánico, esencial y congruente con lo que él es sobre el escenario. Cuando digo orgánico, no hablo sólo de una cosa técnica o de una cosa estratégica para lograr un efecto sobre la actuación. Tiene que ver con la conexión con la propia naturaleza creativa para no traicionarse a sí mismo. Cuando uno se traiciona a sí mismo se miente y se crean formas vacías.

9.- ¿Qué importancia le das a las Habilidades, al Esfuerzo y al Rigor Técnico de los actores?

Las Habilidades se relacionan directamente con el hacer, con la capacidad de diseñar y componer de un actor sobre el escenario. El Esfuerzo está conectado con la voluntad, la capacidad de estar dispuesto, podríamos relacionarlo con la calidad tónica que posee el cuerpo de un actor. La rigurosidad está emparentada con la disciplina, la capacidad de aplicación, es decir con la dedicación que le entrega al trabajo, no sólo en términos de cantidad de horas sino en calidad y densidad.

El Rigor Técnico también es fundacional, es inherente al trabajo del actor, es parte del camino creativo, preciso y altamente científico. Los artistas deben buscar la maestría justamente en el rigor científico.

10.- En tu trabajo creativo ¿qué relación estableces con los conceptos de Orden y Caos?

Habría que decir que la creación surge desde un Caos. Es un universo que está desestructurado o des-organizado. La labor de la creación es organizar las partes de ese Caos que están desvinculadas, que no se reproducen sobre sí mismas. Todos los factores creativos se basan sobre la oscuridad en la cual transita un creador buscando la forma más perfecta para iluminar su propia oscuridad.

11.- ¿Y el Orden?

El Orden llega al final. Nosotros miramos un cuadro de Picasso, por ejemplo. Sabemos que detrás de ese cuadro hay cinco o seis cuadros más. Por lo tanto la travesía que ha realizado el pintor, es una travesía por la cual ha debido cruzar zonas muy oscuras. Y justamente la acción del hacer lo va iluminando.

12.- ¿Si hubiera una derrota para el director teatral cual sería?

Que los actores no encontraran su propia libertad y naturaleza para darle vida a aquello que se pretende crear sobre el escenario.

Eso para mí es el peor fracaso.

13.- ¿Y cuál sería la Victoria?

Al revés... Ver sobre la escena a un grupo de personas que han encontrado la libertad del hacer y que han viajado hasta su propia naturaleza y que por lo tanto han logrado crear la vida allí donde antes existía nada

14.- ¿Cuáles son los nuevos desafíos del director teatral en actualidad?

Construir grupos, comunidades teatrales, creando, enseñando, compartiendo y descubriendo en conjunto el sentido y el significado de una profesión que individualmente no tendría razón de ser. Sólo en comunidad el teatro adquiere la verdadera presencia en la sociedad. De lo contrario podríamos estar frente a un arte obsoleto, amorfo y sin vida.

15.- ¿Y tus desafíos personales...?

Me siento en los inicios de un largo viaje ante el cual siempre estoy partiendo. Me sitúo en la búsqueda de mi propia diferencia, en una casa que está sobre un río, que no tiene techo y desde donde puedo ver el cielo. Es el desafío de encontrar mi propio destino y mi propio sentido en el oficio en el cual vivo, que me ha guiado al encuentro y enseñado a compartir con algunos abuelos, padres y hermanos, mayores y menores, que he ido encontrando en el camino.

TEXTO COMPLETO ‘EL ARTE DE LA GUERRA’

Traducido por el grupo DENNA

Equipo de especialistas dirigidos por Kiddler Smith, Director del Programa de Estudios Asiáticos del Browdoin College y especialista en textos militares de la antigua China.

Publicado por la Editorial EDAF en 2004.

Índice

1. Valoración
2. Dar la Batalla
3. Estrategia de ataque
4. Forma
5. Shih
6. Lo lleno y lo vacío
7. El ejército contendiente
8. Las nueve transformaciones
9. Movilizando el ejército
10. Tipos de terrenos
11. Nueve clases de terreno
12. Ataques con fuego
13. Utilización de los espías

1**Valoraciones**

SUN TZU DIJO:

La milicia es de gran importancia para el estado.

Es la base de la vida y la muerte,

el tao de la supervivencia o de la extinción.

Es indispensable examinarlo.

Se basa en cinco elementos.

Se compara mediante valoraciones.

Y de este modo se trata de inquirir su naturaleza.

El primero de los elementos es el Tao, el segundo es el

cielo, el tercero es la tierra, el cuarto

es el general y el quinto es el método.

El Tao hace que los soldados tengan el mismo

propósito que su superior.

De este modo llegarán a morir con él, a vivir con el

y a no engañarlo.

El cielo es el yin y el yang, lo frío y lo caliente,

el orden en el que suceden las estaciones.

El ir a su favor o en su contra,

De ello depende la victoria militar.

La tierra puede ser alta o baja, ancha o estrecha, lejana

o cercana, desnivelada o plana propicia para la muerte

o para la vida.

El general el conocimiento, la fidelidad,
el valor la disciplina.

El método es la forma de ordenar las divisiones, el Tao
del rango y de los suministros importantes.

Por lo que se refiere a estos cinco puntos:

No hay general que no haya oído hablar de ellos.

Conociéndolos, se vence.

Desconociéndolos, se pierde.

Y así comparándolos mediante valoraciones:

Se trata de buscar su naturaleza.

Hazte estas preguntas:

¿Qué gobernante tiene el Tao?

¿Qué general posee capacidad?

¿Quién consigue el cielo y la tierra?

¿Quién cumple el método y sus órdenes?

¿Qué ejército y sus tropas son fuertes?

¿Qué oficiales y soldados están capacitados?

¿Qué recompensas y castigos deben producirse?

A través de todo ello puedo conocer la victoria y la derrota.

Si empleas al general que atiende mis valoraciones,

conseguirás con certeza la victoria. Consérvalo

Si empleas al general que no atiende mis valoraciones,

con certeza será derrotado. Destitúyelo.

Al haber valorado las ventajas, atiéndelas.

Después dótalas del “Shih” para que ayuden a las fuerzas

exteriores.

El “Shih” gobierna el equilibrio de acuerdo con las ventajas.

La milicia es un Tao de engaños:

De modo que cuando seas capaz, muestra incapacidad.

Cuando seas activo, muestra inactividad.

Cuando estés cerca, haz creer que estás lejos.

Cuando estés lejos, haz creer que estás cerca.

De modo que cuando el enemigo busque ventajas,
lo atraerás.

Cuando se halle confundido, lo conquistarás.

Cuando tenga consistencia, prepárate a enfrentarte a él.

Cuando sea fuerte, evítalo.

Cuando este airado, acósalo.

Atácalo cuando no esté preparado.

Surge allí donde no te espere.

Ésas son las victorias del linaje militar.

No pueden transmitirse por anticipado.

Ahora bien, haz tus cálculos antes de la batalla,
por qué vencerá quien los haga más completos.

El que no haga sus cálculos antes de la batalla,
no logrará la victoria.

Los cálculos abundantes vencen a los escasos.

¡Cuánto mejor será hacer cálculos!

Éstos son los medios que tengo para observarlos.

La victoria y la derrota son sólo aparentes.

2

Dar la batalla

SUN TZU DIJO:

En suma, he aquí el método para el empleo de la milicia.
Se necesitarán más de mil *li* para aprovisionar a un militar
de carros rápidos, un millar
de carros cubiertos de cuero y cien soldados
armados.

Después vienen los gastos externos e internos, el estipendio
de los consejeros extranjeros, los materiales necesarios
Para colas y lacas y las aportaciones para los carros y
armaduras, todo lo cual suman otras mil piezas de oro
al día.

Tan solo después de ver contado con todo esto
se pueden reclutar cien mil soldados.

Cuando uno se lanza a la batalla:

el que la victoria se retrase, embota a la milicia
y quebranta su agudeza.

El atacar ciudades fortificadas, disminuye la propia fuerza.

Si los soldados permanecen mucho tiempo en el campo,
los recursos del Estado resultan insuficientes.

Ahora bien, si uno embota la milicia quebranta su agudeza,
disminuye su fuerza y agota sus bienes.

Entonces los señores feudales se aprovecharan de tu infortunio

Y se alzarán en armas contra a ti.

¡Por muy sabio que seas no podrás hacer buenos los resultados!

De modo que la milicia ha oído hablar de rápidas y necias campañas, pero nada se sabe de inteligentes prolongaciones.

Y nunca ha habido una campaña militar prolongada que haya reportado ventajas al Estado.

Y así el que no conoce enteramente el daño ocasionado por la milicia no puede conocer enteramente las ventajas de la milicia.

Quién sea hábil en el empleo de la milicia no tendrá que hacer dos levadas de reclutados ni registrar tres veces las provisiones.

Se toma el equipamiento de Estado y se aprovisiona uno del enemigo.

De modo que el alimento del ejército resultará suficiente.

Causas del empobrecimiento del Estado por los soldados:

Cuando se hallan distantes, es necesario distante transporte, se empobrecen los cien clanes.

Cuando los soldados se hallan cerca, las cosas se venden más caras.

Cuando las cosas se venden más caras, se agota la riqueza.

Cuando se agota la riqueza, el pueblo se ve gravado con impuestos.

La fuerza de la patria disminuye,
el vacío se establece en los hogares.

De los recursos de los cien clanes, se han perdido seis
décimos.

De los recursos de las familias de gobernantes:

carros rotos, caballos destrozados,
armaduras, cascos, flechas, arcos,
alabardas, escudos, lanzas, paveses,
carros pesados tirados por bueyes.

Siete décimos se han perdido.

Por tanto, el sabio general busca alimento en el enemigo.

Un barril de comida del enemigo equivale a veinte barriles
de los propios.

Un fardo de forraje equivale a veinte fardos del propio.

Así pues, el matar al enemigo es cosas de ira.

El tomar los bienes del enemigo es cosa de beneficio.

Y así sucede en las batallas de carros:

Cuando se capturan más de diez carros,
premia a aquél que sea el primero en capturar uno.

Después, cambia sus banderas y colgantes.

Cuando los carros estén mezclados, hazlos correr.

Toma a los cautivos y ocúpate de ellos.

Esto es lo que se entiende por «vencedor del enemigo
incrementando la propia fuerza».

Y así es como la milicia valora la victoria.

Sin que tenga valor el prolongar la guerra.

Por eso el general que conoce la milicia es
la estrella del destino de su pueblo,
el que rige la seguridad y evita el peligro del Estado.

3

Estrategia del ataque

SUN TZU DIJO:

Resumen del método del empleo de la milicia.

Es mejor conquistar todo un Estado
que destruirlo.

Es mejor tomar todo un ejército
que destruirlo.

Es mejor un batallón
que destruirlo.

Es mejor tomar toda una compañía
que destruirla.

Es mejor tomar todo un pelotón
que destruirlo.

Por tanto, un centenar de victorias en un centenar
de batallas no es más hábil.

Lo más hábil es someter al ejército contrario sin batalla.

Y así lo mejor en el ejército es acabar con la estrategia
del enemigo.

Después acabar con sus alianzas.

Después acabar con su ejército.

Lo peor de todo es atacar las ciudades fortificadas.

Método de atacar las ciudades fortificadas:

en disponer las torres de asedio y los vehículos

armados se tardará tres meses.

En construir los terraplenes

también se tardarán otros tres meses.

Si el general no logra vencer su ira

morirá un tercio de los soldados y de los oficiales,

pero no lograra tomar la ciudad.

Será un ataque desgraciado.

Y así, el que sea hábil en el empleo de la milicia

subyugará al ejército contrario, pero no librará batalla.

Tomará las ciudades fortificadas del adversario, pero sin
ataque.

Destruirá la nación contraria, pero sin dilatarse.

Cuando se contiende por cuanto hay bajo el cielo,
se ha de tomar en su totalidad.

De este modo, el ejército no se ve embotado y la
ventaja puede ser completa.

Éste es el método de la estrategia del ataque.

Y éste es el método para utilizar el ejército:

Cuando sean diez a uno, rodéalos.

Cuando sean cinco a uno, atácalos.

Cuando sean dos a uno, lucha con ellos.

Cuando sean equivalentes, entonces divídelos.

Cuando sean menos, defiéndete contra ellos.

Cuando no estés preparado, evítalos.

De modo que un pequeño tesón del enemigo
será una gran presa del enemigo.

Ahora bien, el general es la salvaguardia del Estado.

Si la salvaguardia es completa, el Estado
seguramente será fuerte.

Si la salvaguardia se agrieta, el Estado
seguramente será débil.

Y así es cómo de tres maneras el soberano acarrea la
adversidad al ejército:

No saber que el ejército es incapaz de avanzar y, sin
embargo, ordenar el avance.

No saber que el ejército es incapaz de retirarse y,
sin embargo,
ordenar la retirada.

Esto es lo que se entiende por «poner trabas al ejército».

No conocer los asuntos internos de los tres ejércitos y,
sin embargo, controlar el gobierno de los tres ejércitos.

De este modo los oficiales del ejército se sienten
confundidos.

No conocer el equilibrio de los tres ejércitos y, sin embargo,
controlar las designaciones en los tres ejércitos.

De este modo los oficiales se sienten recelosos.

En cuanto los tres ejércitos se encuentran confundidos y
recelosos,

se intensifican los problemas de los señores feudales.

Esto es lo que se entiende por «un ejército en el caos lleva a la victoria».

Y así, el conocimiento de la victoria es quíntuple:

Saber cuándo se puede y no se puede luchar, conduce a la victoria.

Saber cómo utilizar un ejército grande o un ejército pequeño, conduce a la victoria.

Si tanto el superior como el inferior desean lo mismo, se vencerá.

Si está preparado y espera lo inesperado, se vencerá.

Si el general está dispuesto y el gobernante no se interfiere en su mando, se vencerá

Estos cinco puntos son del Tao del conocimiento de la victoria.

Y así es en la milicia:

El conocer al otro y conocerse uno mismo, significa que no haya pérdidas en cien batallas.

No conocer al otro y conocerse uno mismo, significa victoria por derrota.

No conocer al otro y no conocerse uno mismo, significa que cada batalla será una derrota segura.

Forma

SUN TZU DIJO:

Antaño, los hábiles se habían en primer lugar invencibles,
y después aguardaban la fragilidad del enemigo.

La invencibilidad radica en uno mismo.

La fragilidad radica en el enemigo.

Así pues, los soldados hábiles pueden hacerse invencibles.

Pero no pueden provocar la fragilidad del enemigo.

Por eso se ha dicho: «la victoria puede conocerse. No puede hacerse».

La invencibilidad es defensa.

La fragilidad es ataque.

Defiéndete y tendrás superávit.

Ataca y tendrás deficiencias.

Antaño, aquéllos que eran hábiles en la defensa se
escondían bajo nueve tierras y se movían
por encima de los nueve cielos.

De este modo podían preservarse y
resultar siempre victoriosos.

Para ver la victoria, el no ir más allá de lo que es sabido
por todos no es hábil.

Lo que todos llaman victoria en la batalla

No es hábil.

Por eso, para alzar un cabello canoso

no se requiere de gran fuerza.

Ver el sol y la luna no significa una visión clara.

Oír el trueno no significa oído agudo.

La así llamada habilidad es salir victorioso sobre lo fácilmente derrotado.

De este modo, las batallas de los hábiles carecen de grandes victorias, sin reputación para la sabiduría y sin mérito para el valor.

Y así tus victorias no tienen errores.

Al no tener errores, lo que preparas te llevará necesariamente a la victoria, puesto que uno sale victorioso sobre lo ya vencido.

El lugar que es hábil en la batalla se asienta en el lugar de la no derrota.

Y así no se pierde la derrota del enemigo.

Por eso, el ejército victorioso vence antes y después de que tenga lugar la batalla.

El ejército derrotado primero lucha y después busca la victoria.

Y por eso el que es hábil cuida el Tao y preserva el método.

De ese modo, uno puede ser la medida de la victoria y de la derrota.

En lo tocante al método:

Primero, mide la longitud.

Segundo, mide el volumen.

Tercero, haz los cálculos

Cuarto, pesa.

El quinto es la victoria.

La tierra hace nacer la longitud.

La longitud hace nacer el volumen.

Los cálculos hacer nacer el peso.

El peso hace nacer la victoria.

Un ejército victorioso es como pesar

un peso de cien contra un grano.

Un ejército derrotado es como pesar un grano

Contra un peso de cien.

Aquel que pesa la victoria coloca a la gente para la batalla

como si dejase correr el agua contenida en una garganta

de mil yen de profundidad.

Esta es la forma.

5
Shih

Mandar a muchos es como mandar a pocos.

Es cuestión de división y cálculo.

Luchar contra muchos es como luchar contra pocos.

Es cuestión de forma y de nombre.

Puede hacerse que las tropas de los
tres ejércitos se enfrenten a todos los enemigos
sin experimentar la derrota.

Eso es cuestión de lo extraordinario y de lo ortodoxo

El que una milicia llegue a vencer, es como
arrojar una piedra a afilar contra un huevo.

Es lo vacío y lo sólido.

En resumen, cuando estés en la batalla,
usa lo ortodoxo para enfrentarte al enemigo.

Usa lo extraordinario para conseguir la victoria.

Y así el que es hábil origina

lo extraordinario:

Tan infinito como el cielo y la tierra,
tan inagotable como el Rio Amarillo y el océano.

Terminar y empezar de nuevo,
es como el brillo del sol y la luna.

Morir y después nacer,
es como sucederse de las cuatro estaciones.

Las notas musicales no son más que cinco;
sin embargo, no se logra oír todas sus variaciones.

Los colores no son más que cinco;
sin embargo, no se logra ver todas sus variaciones.

Los sabores no son más que cinco;
sin embargo, no se logra degustar todas sus variaciones.

El “Shih” de la batalla no es más que lo extraordinario
y lo ortodoxo.
Sin embargo, no se pueden agotar todas sus variaciones.

Lo extraordinario y lo ortodoxo.
Sin embargo, no se pueden agotar todas sus variaciones.
Lo extraordinario y lo ortodoxo se rodean y se dan
mutuamente de nacimiento,
puesto que un círculo no tiene principio.
¿Quién es capaz de agotarlo?

El empuje del agua que zarandea las rocas.
Eso es “Shih”.

El golpe del halcón que mata la serpiente.

Eso es el nudo.

El “Shih” es como tensar el arco.

El nudo es como disparar la flecha.

Pwun-puwn.Hwun-hwun.

La lucha es caótica, sin embargo no estás sujeto al caos.

Hwun-hwun. Dwun-dwun.

Tu forma es redonda y no puedes ser vencido.

El caos nace del orden.

La cobardía nace del valor.

La debilidad nace de la fuerza.

El orden y el caos son cuestión de cálculo.

El valor y la cobardía son cuestión del “Shih”.

Fuerza y debilidad son cuestión de forma.

El que es hábil en manejar al enemigo
traza la forma , y el enemigo debe seguirla,
ofrece, y el enemigo debe aceptar.

Los maneja hábilmente y los espera con tropas.

Por tanto, quien es hábil en la batalla
busca la fuerza en el “Shih” y no la pide a los demás.
De este modo, puede pasarlos por alto

y emplear el “Shih”.

Aquel que utiliza el “Shih”, lleva a la gente a la batalla como si hiciera rodar los árboles y rocas.

Pues, al igual que la naturaleza de los árboles y rocas:

Cuando están quietos, descansan.

Cuando se los agita, se mueven.

Cuando son cuadrados, se detienen

Cuando son redondos, ruedan.

De modo que el “Shih” del que es hábil de llevar a la gente a la batalla es como hacer rodar a las rocas desde una montaña de mil yen de alta.

Eso es el “Shih”.

6

Lo lleno y lo vacío

Aquél que es el primero en tomar posición en el campo de batalla y espera al enemigo , se siente cómodo.

Aquél que es el último en tomar posición en el campo de batalla y se apresura a pelear, se agota.

Así pues, el que es hábil en la batalla emplaza al otro, y no emplazarlo por él.

Cómo se puede hacer que el enemigo llegue a un acuerdo: ofrécele ventajas.

Cómo se puede impedir que el enemigo llegue a un acuerdo: perjudícalo.

Así pues, cómo se puede hacer que el enemigo se esfuerce cuando está cómodo y perezca cuando esté repleto: surge allí donde él tenga que apresurarse.

Para marchar durante mil *li* sin temor, ve a través de terreno despoblado.

Para atacar y vencer con seguridad, ataca cuando ellos no pueden defenderse.

Para defenderse y resistir firme, defiéndete en donde ellos puedan atacar.

De este modo, con el que es hábil en el ataque, el enemigo no sabe dónde ha de defenderse.

Con aquel que es hábil en defenderse, el enemigo

no sabe dónde atacar.

¡Sutil! ¡Sutil!

Hasta llegar a carecer de forma.

¡Etéreo! ¡Etéreo!

Hasta llegar a carecer de sonido.

De este modo uno puede convertirse en la estrella del destino del enemigo.

Para avanzar de modo que uno no pueda ser resistido,
carga contra lo vacío.

Para retirarse de modo que uno no pueda ser detenido,
ve tan lejos que no puedas ser alcanzado.

Y así, si deseo luchar, el enemigo tendrá que
luchar conmigo.

Pues yo ataco lo que él debe salvar.

Si no deseo luchar, trazo una línea en la tierra para defenderla,
y el enemigo no podrá luchar contra a mí.

Porque lo dirigiré erróneamente.

Y así es como el general hábil da forma a otros,
Aunque esté sin forma.

De este modo, yo estoy concentrado y el enemigo está
dividido.

Yo estoy concentrado y, por tanto, soy uno.

El enemigo está dividido y, por tanto, está uno a diez.

De este modo, no hay que usar más que un décimo de fuerza para derrotarlo.

Cuando yo tengo pocos hombres y el enemigo muchos, puedo utilizar los pocos para batir a los muchos, porque mis hombres son limitados.

El terreno en el que combato con el enemigo no puede ser conocido.

El enemigo hará muchos preparativos.

Cuando sus preparativos son muchos. ¡Yo combato a sus pocos hombres!

Preparo el frente, y en la retaguardia tengo pocos soldados.

Preparo la izquierda, y en la derecha tengo pocos.

En todas partes tengo pocos soldados.

Pocos son los hombres que preparo contra el enemigo.

Pero le obligo a que prepare muchos contra ellos.

Conociendo el día y conociendo el campo de batalla, puedes recorrer mil *li* y luchar.

No conociendo el día ni el campo de batalla,

la vanguardia no podrá ayudar a la retaguardia,

ni la retaguardia podrá ayudar a la vanguardia.

La izquierda no podrá ayudar a la derecha, la derecha no podrá ayudar a la izquierda.

¡Cuánto más será esto así si las tropas lejanas están a varias

decenas de *li* y las cercanas se halla a varios *li*!

Según mis cálculos, el ejército de Yueh es muy grande.

¿Cómo se podrá conseguir la victoria?

Por eso se ha dicho: «la victoria puede usurparse».

Aunque el enemigo sea numeroso, se

Puede evitar que luche.

Así pues, incítalos y sabrás como

se mueven y descansan.

Fórmalos, y conocerás el terreno de la vida y de la muerte.

Valóralos, y conocerás los planes para ganar y perder.

Ponlos a prueba, y conocerás los lugares ventajosos

y los insuficientes.

Lo último en dar forma al ejército es conseguir

la carencia de forma.

Cuando no se tiene forma, los espías más inteligentes no

logran descubrir nada, y los especialistas no pueden

trazar estrategias.

Confía en la forma para lograr la victoria sobre

la tropa,

aunque la tropa no logre entenderlo.

Los oficiales conocen la forma mediante la cual

conseguí la victoria,

Pero nadie sabe cómo establecí la forma

de la victoria.

No repitas los medios para conseguir la victoria,
más bien responde a la forma desde lo inagotable.

Ahora bien, la forma del ejército es como el agua.

El agua al moverse, evita lo alto y se apresura
hacia lo bajo.

El ejército, en su victoria, evita lo que está lleno
y ataca lo vacío.

Del mismo modo que el agua establece su movimiento
de acuerdo con la tierra.

El ejército establece la victoria de acuerdo
con el enemigo.

El ejército no tiene un “Shih” establecido
ni forma duradera.

Ser capaz de transformarse con el enemigo es lo que
Quiere decir «etéreo».

De las cinco fases, ninguna es la auténtica vencedora.

De las cuatro estaciones, ninguna tiene constante primicia.

El sol brilla de cerca y de lejos.

La luna muere y vive.

Étéreos esenciales

7

El ejército contendiente

SUN TZU DIJO:

En resumen, éste es el método de emplear el ejército.

El general recibe su mando
del soberano.

Se une al ejército, acuartela las tropas,
las organiza y acampa.

Nada es más fácil que un ejército contendiente.

La dificultad de un ejército contendiente
Consiste en hacer directo lo tortuoso
y hacer ventajoso lo adverso.

Así pues, haz su camino tortuoso
y atráelos ofreciéndoles ventajas.
Dispersarse más tarde que el enemigo, y llegar antes,
eso de conocer las valoraciones de lo tortuoso y de lo directo.

Un ejército contendiente proporciona beneficios.

Un ejército contendiente ocasiona peligros.

Para contender con ventaja con un ejército entero,
uno debe precaverse.

Para contender con ventaja con un ejército reducido,

el equipamiento propio también debe ser más escaso.

Por ello, si se acumulan los pertrechos,

si se apresuran las ventajas

no acampando ni de día ni de noche,

si se marcha sin descanso , recorriendo doscientos *li*,

y se contiende después para conseguir ventaja:

El general de los tres ejércitos será capturado.

El fuerte, más pronto; el débil más tarde,

llegando tan solo uno de cada diez soldados.

Si se recorren cincuenta *li* para luchar ventajosamente,

caerán los generales de rango.

Con este sistema llegaran a la mitad.

Si se recorren treinta *li* para luchar ventajosamente,

llegaran dos tercios.

Por eso:

Un ejército sin pertrechos está perdido.

Sin vituallas está perdido,

sin suministros está perdido.

Por eso:

Al no saber las estrategias de los señores feudales,

uno no puede aliarse con ellos.

Al no conocer la forma de las montañas y los bosques, de

los desfiladeros y las gargantas, de las marismas y

pantanos, uno no puede movilizar el ejército.

Al no emplear guías locales,

uno no puede conseguir las ventajas del terreno.

Así pues, el ejército se basa en la astucia.
Actúa gracias a la ventaja.
Se transforma dividiéndose y reagrupándose.

Por eso:

Rápido como el viento,
lento como el bosque,
raudo y devastador como el fuego,
inmóvil como una montaña,
difícil de conocer como el yin,
móvil como el trueno.

Cuando devastes el país, divide a la multitud.
Cuando extiendas el territorio, divide las ventajas.
Sopésalo y actúa.

Aquel que conoce por anticipado el Tao.
De lo tortuoso y de lo recto es un vencedor.
Éste es el método del ejército contendiente.

Por eso, dice el gobierno del ejército:
«Debido a que no podía oírse unos a otros,
hicieron sonar tambores y campanas.
Debido a que no podían verse uno a otros,
hicieron ondear banderas y estandartes».

Por eso:

En la batallas de día utiliza más banderas y estandartes.

En la batalla nocturna utiliza más tambores y campanas.

Tambores y campanas, banderas y estandartes son los medios mediante los cuales uno logra unificar los oídos y los ojos de la tropa.

En cuanto la tropa se halle fuertemente unida,

el valiente no tiene ocasión de avanzar solo,

el cobarde no tiene ocasión de retroceder solo.

Este es el método para emplear a muchos hombres.

Así es como el “Shih” de los tres ejércitos puede ser aprehendido.

El corazón-mente del general puede ser aprehendido.

Así pues, el “Shih” de la mañana es agudo, el “Shih” de medio día es perezoso, el de la tarde está desgastado.

Por ello, el que es hábil en el empleo de la milicia y el que está desgastado.

Esto es ordenar del “Shih”.

Emplea el orden para aguardar el caos.

Emplea la quietud para aguardar el clamor.

Esto es ordenar el corazón-mente.

Utiliza lo cercano para aguardar lo lejano.

Utiliza lo cómodo para aguardar lo laborioso.

Utiliza la saciedad para aguardar el hambre.

Esto es ordenar la fuerza.

No te enfrentes a estandartes bien ordenados.

No ataques formaciones impresionantes.

Esto es ordenar la transformación.

Así el método para el mando del ejército:

No te enfrentes a ellos cuando estén en una alta colina.

No te vallas en contra ellos cuando den la espalda a un terraplén.

No los persigas cuando finjan estar derrotados.

Deja una salida para que los soldados se rindan.

No impidas que los soldados regresen a sus casas.

Éste es el método para mandar grandes ejércitos.

Cuatrocientos sesenta y cinco.

8

Las nueve transformaciones

SUN TZU DIJO:

En suma, el método para utilizar al ejército:

El general recibe el mando del

Soberano.

Se une al ejército y reúne la tropa.

No acampes en terreno abierto.

En terreno de confluencias únete a los aliados.

En terreno de encrucijadas no te entretengas.

En terrenos cerrados utiliza la estrategia.

En terreno muerto combate.

Hay caminos que uno debe seguir.

Hay ejércitos con los que uno no debe combatir.

Hay ciudades que uno no debe atacar.

Hay terrenos en los que uno no debe enfrentarse.

Hay órdenes del soberano que uno no debe aceptar.

Y de este modo, el general que comprende

las ventajas de las nueve transformaciones.

Sabe cómo ha de utilizar su ejército.

El general que no comprende

las ventajas de las nueve transformaciones,

aunque conozca la forma del terreno, será incapaz de obtener ventajas del terreno.

Cuando uno manda un ejército, pero no conoce las enseñanzas de las nueve transformaciones, aunque conozca las cinco ventajas, será incapaz de utilizar bien a la gente.

Por eso:

Los planes de los sabios incluyen necesariamente ventajas y daño.

Incluyen ventajas. Por eso puede confiarse

En el servicio.

Incluyen daño. Por eso se puede deshacer la adversidad.

Por eso:

Somete a los señores feudales con daño.

Ocupa a los señores feudales con trabajos.

Apremia a los señores feudales con ventajas.

Y así es el método de emplear la milicia:

No confíes en el enemigo no venga.

Confía en lo que esperas.

No confíes en que no ataque.

Confía en cómo puedes ser inatacable.

Y por eso existen cinco peligros para el general:

Resuelto a matar, puedes morir.

Resuelto a vivir, puedes ser capturado.

Proclive a la ira, puedes ser avergonzado.

Amable con los demás, puedes ser agraviado.

Estos cinco son los excesos del general.

Una desgracia para el empleo de la milicia.

Para alterar un ejército y matar al general,

Uno debe utilizar los cinco peligros.

Uno tiene que examinarlos.

9

Movilizando al ejército

SUN TZU DIJO:

En suma, posicionar el ejército y escrutar al enemigo.

Al cruzar las montañas,

sostén los valles.

Mira un terreno seguro y toma una posición elevada.

La batalla, colina abajo. No asciendas.

En esto consiste el posicionar el ejército en las montañas.

En zonas acuosas:

Aléjate del agua.

Cuando el invasor se acerca cruzándola,

no te enfrentes a él.

Ordena el ataque cuando se encuentra

a medio camino, es ventajoso.

Cuando desees dar la batalla,

no te acerques al agua para enfrentarte al invasor.

Busca un terreno a salvo y toma una posición alta.

No vayas contra la corriente.

Esto es posicionar al ejército en el agua.

Al cruzar marismas saladas,

asegúrate de abandonarlas rápidamente. No te entretengas.

Si te encuentras con un ejército en medio de una

marisma salada,

permanece cerca de las plantas acuáticas y protege tus espaldas con los árboles.

Esto es posicionar el ejército en marismas saladas.

En llanura:

Toma posiciones en terreno llano.

Mantén el terreno alto a tu derecha y a tu espalda.

Al frente, estará la muerte. Detrás, se hallará la vida.

Esto es posicionar el ejército en la llanura.

Estas cuatro son las ventajas del ejército; así fue cómo el Emperador Amarillo venció a los cuatro Emperadores.

En suma: al ejército le gusta lo alto y detesta lo bajo.

Valora el Yang y desdeña el Yin.

Sostiene la vida y toma posiciones en lo sólido.

Esto es lo que quiere decir «seguramente victorioso».

El ejército se encuentra de este modo sin muchas aflicciones.

En colinas y diques, toma posiciones en Yang.

Manténlas a la derecha y a la espalda.

Ésta es la ventaja del ejército, el apoyo que le ofrece la tierra.

Cuando haya llovido río arriba, el flujo de la corriente será intenso.

No vadees. Espera a que se calme.

Cuando se crucen barrancos profundos,
caudalosos manantiales, amplios embalses,
grandes cerramientos, sumideros profundos
y severas fisuras,
uno debe abandonarlas rápidamente. No te acerques.
Cuando me alejo de ellas, el enemigo las tiene cerca.
Cuando yo las tengo de frente, el enemigo les da la espalda.
Cuando a lo largo del ejército hay desfiladeros, marismas,
cañaverales,
pequeños bosques y una densa vegetación que puede
impedir el paso,
estudia el terreno cuidadosamente, una y otra vez.
Porque aquí será donde habrás de desviarte.

Cuando el enemigo se encuentra cerca y tranquilo,
descansará en su buena posición.
Cuando se halla lejos y provoca la batalla, es que quiere
que avances.
Él se halla ocupando el buen terreno y goza de ventajas.

Si hay mucho movimiento de árboles,
el enemigo está acercándose.

Si hay muchos obstáculos entre la hierba,
el enemigo nos está confundiendo.

Si los pájaros alzan el vuelo,

el enemigo se está escondiendo.

Si los animales corren despavoridos,
él está preparando un gran asalto.

Si se elevan columnas de polvo,
Los carros se están acercando.

Si el polvo se halla bajo y extendido,
La infantería se acerca.

Si la polvareda es dispersa e inconstante,
es que se acercan los recolectores de leña.

Si el polvo va de aquí para allá,
es que el enemigo está acampando.

Si las palabras de sus mensajeros son humildes,
pero incrementa sus preparativos,
es que pretende avanzar.

Si sus palabras son duras, pero su avance se ve forzado,
es que se está retirando.

Si los carros ligeros avanzan los primeros y toman posiciones
en los flancos,
el enemigo se está desplegando.

Si solicita la paz, aunque no se halle en dificultades,
Esta urdiendo algún plan.

Si despliega sus tropas con urgencia,
ha llegado el momento de su ataque.

Si solo hace avanzar la mitad de sus hombres,
está intentando engañarte.

Si se apoyan sobre sus propias armas,
están hambrientos.

Si los aguadores son los primeros en beber,
es que están sedientos.

Si se ven posibilidades de ventaja pero no avanzan,
se encuentran cansados.

Si los pájaros se reúnen nuevamente,
el sitio este vacío.

Si se llaman a voces por la noche,
es que tienen miedo.

Si el campamento esta en desorden,
es que el general carece de autoridad.

Si se hacen ondear sin concierto banderas y estandartes,
reina el caos.

Si los oficiales se muestran airados,
es que están cansados.

Si alimentan con grano a sus caballos y comen carne;
Si la tropa no cuelga sus marmitas, y no regresan a sus
acuartelamientos,
es que se hallan agotados.

Si el general se dirige a sus hombres de forma repetida y
suave, en tono mesurado,
es que ha perdido el respeto de su tropa.

Si se otorgan muchas recompensas,
es que necesita ayuda.

Si hay muchos castigos,
es que se encuentra en dificultades.

Si en un principio es duro, y más tarde teme a la tropa,
es profundamente incapaz.

Si el enemigo se te acerca con regalos y cumplidos,
es que desea tregua.

Si el ejército enemigo se muestra airado y se enfrenta a ti durante mucho tiempo, sin llegar al ataque o procede a la retirada, deberás examinar cuidadosamente la situación.

En el ejército la cantidad no implica calidad.

No avances con aire marcial.

Basta con que seas fuerte, te enfrentes al enemigo y lo derrotes; eso es todo.

No obstante, si uno no planifica y no presta consideración al enemigo, con seguridad será vencido por él.

Si las tropas no se sienten fielmente unidas a ti.

y, sin embargo las castigas, no te obedecerán.

Si no te obedecen, difícilmente podrás manejarlas.

Si, por el contrario, las tropas ya se sienten unidas a ti, y, sin embargo no se lleva a cabo ningún castigo, tampoco podrás manejarlas.

De modo que debes unir las mediante la camaradería,

Mantenerlas firmes mediante la disciplina.

Esto es lo que se entiende por «conquista segura».

Si actúas de forma consecuente para entrenar a tus hombres, ellos te obedecerán.

Si actúas de forma inconsecuente para entrenarlos, no te obedecerán.

Aquel que actúa de forma consecuente se halla en sintonía con la tropa.

10**Tipos de terreno**

SUN TZU DIJO:

Estos son los tipos de terreno:

abiertos, colgados, atascados, estrechos, pendientes y lejanos.

Cuando me es fácil ir, y al enemigo le es fácil venir,

el terreno se denomina «abierto»

En lo que concierne al terreno abierto:

Sé el primero en ocupar la parte alta y Yang

Asegura tus rutas de abastecimiento.

En el momento de la batalla, eso te resultara ventajoso.

Cuando me es fácil ir. Pero resulta difícil regresar,

el terreno se denomina «colgado».

En lo que concierne al terreno colgado:

Si el enemigo no se encuentra preparado,

lo sorprendo y lo venzo.

Si el enemigo se halla preparado y yo lo sorprendo

pero no lo venzo,

resulta difícil regresar,

lo que no será una ventaja.

Sorprendo al enemigo pero no obtengo ventajas,

el surge pero tampoco las obtiene. A este tipo de terreno

se le denomina «atascado».

En lo que concierne a terreno atascado:

Aunque el enemigo me ofrezca ventajas, no me enfrentare a él , sino que alejare mis tropas.

Obtendré ventajas si me enfrento al enemigo cuando El haya atacado tan solo con la mitad de sus hombres.

En lo que concierne al terreno estrecho:

Si soy yo quien lo ocupa primero, debo desplegarme por él y aguardar al enemigo.

Si es el enemigo el que primero lo ocupa y se despliega, no lo ataques.

Pero si no se ha desplegado, atácalo.

En lo que concierne al terreno pendiente:

Si soy el primero en ocuparlo, tomare la parte alta y yang y esperare al enemigo.

Si el enemigo lo ocupa primero, alejare mis tropas.

No lo atacaré.

En cuanto al terreno distante:

Desde el momento en que el shih es igual en ambos bandos, resultará difícil lanzarse a la batalla.

Por eso, el entablarla no resultara ventajoso.

Estos seis tipos constituyen el tao del terreno, y son de la máxima responsabilidad del general.

Por ello es necesario que los examines.

Así pues, entre las tropas están las que huyen,
las que ni siquiera tensan los arcos, las que se arrastran,
las que se desploman, las que resultan caóticas y las
derrotadas.

Todo eso no se debe imputar a un castigo del cielo,
sino a las torpezas del general.

Ahora el “Shih” es igual en ambos bandos, y la lucha es de
uno contra diez.

A esto le llama «huida».

La tropa es fuerte, pero los oficiales son débiles.

Esto recibe el nombre de «arcos no tensados».

Los oficiales son fuertes y la tropa es débil.

A esto se le llama tropas «arrastradas».

Un gran oficial está lleno de ira y no obedece.

Cuando se enfrenta al enemigo,
se siente lleno de rencor y no lucha debidamente.

Por ello, el general no llega a conocer su capacidad.

Esto recibe el nombre de fuerza «desplomada».

Cuando el general es débil y no se muestra estricto,
su preparación y liderazgo no son evidentes.

Debido a ello los oficiales y la tropa se muestran inconstantes.

Y las formaciones militares se sienten confundidas.

A esto se llama «caos».

Cuando el general no sabe evaluar las fuerzas enemigas,
y se enfrenta con escasas tropas a las abundantes del enemigo,
lucha con su débil tropa al potente adversario,
careciendo de fuerzas de elite.

Esto recibe el nombre de «derrota».

Esto constituye el Tao de las seis derrotas,
Y es de la máxima responsabilidad del general.
Es imprescindible que la examines.

Ahora bien, las particularidades del terreno son
de ayuda para el ejército.

Sirven para valorar al adversario y determinan la victoria.

Ten en cuenta los niveles y desniveles,

lo que está próximo y lejano.

Esto es el Tao del general eficiente.

Aquel que lo conoce y lo utiliza en la batalla
tiene garantizada la victoria.

El que lo desconoce y no lo utiliza,
con seguridad que esta derrotado.

De este modo, cuando de acuerdo con el Tao de la batalla
la victoria se da por cierta, aunque el gobernante
no de la batalla, no has de dudar en hacerla.

Cuando, de acuerdo con el Tao de la batalla,
no hay posibilidad de victoria, aunque el gobernante
ordene la batalla, has de evitar hacerla.

De este modo, se avanza sin pretender la fama.
Se retrocede, sin preocuparse por la crítica.
Solo se busca el beneficio de los hombres,
y conseguir unas ventajas acordes con las del gobernante.
Porque se pretende enriquecer al Estado.

El buen general cuida de sus hombres como si fueran
sus hijos.
Por ello, sus soldados lo seguirán hasta donde sea.
Cuida de sus tropas como si fueran sus criaturas amadas
y ellos no durara en morir por él.

Pero si el general, aunque generoso, es incapaz de dirigirlos.
Aunque amable, es incapaz de dar órdenes.
Resultará caótico e incapaz del mando.
Los soldados se mostrarán como chiquillos maleducados
y no serán útiles para la milicia.

Saber que mis hombres pueden atacar, pero ignorar
que el enemigo no debe ser atacado.
Eso constituye solo media Victoria.

Saber que el enemigo puede ser atacado, saber que mis

Hombres pueden atacar, pero ignorar que las
Características del terreno no son las adecuadas para
Establecer combate.
Eso constituye solo media Victoria.

De modo que si conoces el ejército
actuaras sin sentirte confundido.
Iniciaras el combate y no te sentirás agotado.

Por eso se ha dicho:
El que conoce al otro y se conoce a sí mismo,
no pondrá la Victoria en peligro.
El que conoce la tierra y conoce el cielo,
tendrá la Victoria completa.

11

Las nueve clases de terreno

SUN TZU DIJO:

He aquí el método para utilizar al ejército:

Existe el terreno disperso, terreno ligero, terreno de enfrentamiento, terreno de conexión, terreno de intersección, terreno difícil, terreno inconveniente, terreno cercado y terreno mortal.

Cuando los señores feudales luchan por un terreno determinado, se llama «disperso».

Cuando penetro a un terreno ajeno, pero no lo hago en profundidad,
Se denomina terreno« ligero».

Si cuando conquisto un terreno me resulta ventajoso,
pero si la conquista el adversario resulta ventajoso para él ,
recibe el nombre de terreno «de enfrentamiento».

El terreno al que puedo llegar fácilmente, pero el enemigo también recibe el nombre de terreno «de conexión».

El terreno en el que confluyen tres territorios feudales, y en el que el primero que lo conquiste conseguirá todo

cuando hay bajo el cielo,
Es el terreno «de intersección»

Si penetro profundamente en territorio enemigo, y dejo
tras de mi multitud de villas y ciudades amuralladas,
Ese terreno es «difícil».

Si me muevo a través de montañas, bosques y pantanos;
es decir, por un camino difícil de transitar,
a esto se le llama terreno «inconveniente».

Si el camino por el que entro y salgo es angosto;
si el camino por el que persigo al enemigo y por el que
retrocedo es tortuoso;
Si en ese terreno unos pocos de sus hombres
pueden vencer a mis numerosas tropas,
recibe el nombre de terreno «cercado».

Si en ese terreno he de ser rápido para sobrevivir,
y si no lo soy, estaré perdido,
es un terreno «mortal».

Por eso:

No entables batalla en terreno disperso.

No te detengas en terreno ligero.

No ataques en terreno de enfrentamiento.

No cruces terreno de conexión.

Únete a tus aliados en terreno de intersección.

En terreno difícil, devasta.

En terreno inconveniente, sigue marchando.

En terreno cercado, planifica estrategias.

En terreno mortal, presenta batalla.

En la Antigüedad, los generales a los que se consideraban

Hábiles eran capaces de impedir:

Que la vanguardia y la retaguardia del enemigo
mantuvieran contacto,

Que las pequeñas y las grandes unidades confiaran unas
en otras.

Que mandos y tropa se ayudasen mutuamente.

Que hubiese coordinación entre los distintos estamentos.

Que pudieran reagruparse las tropas dispersas.

Que pudieran adecuarse a los diferentes ejércitos.

Si tales disposiciones les parecían ventajosas, procedían
a actuar.

Si no existían dichas ventajas, no lo hacían.

Se podría preguntar:

« ¿Cómo habré de enfrentarme a un enemigo
que se acerca con una fuerza notable y bien organizada? »

Yo te diría:

«Arrebátale lo que más aprecia, y entonces te prestara
atención»

Para la propia disposición militar es fundamental la rapidez de acción.

El beneficiarse de los fallos del enemigo.

El avanzar por caminos que no esperan.

Y el atacarles allí en donde se encuentran menos precavidos.

En suma, he aquí el Tao del invasor:

Penetra profundamente y con fuerza en su territorio de modo que los defensores no puedan ofrecerte resistencia.

Devasta las fértiles comarcas a fin de que los tres ejércitos tengan provisiones suficientes.

Trata a tus hombres con cuidado y no los agotes.
Haz que consoliden su Chi y que recuperen sus fuerzas.
Mueve tus tropas y establece planes estratégicos.
Pero muéstrate impenetrable.

Llévalos a un lugar que no puedan abandonar.
Al tener que enfrentarse a la muerte, no se dejen vencer.

Pues cuando tanto los oficiales como la tropa se encaran a la muerte,
¿Cómo no habrán de sacar el máximo de sus fuerzas?

Cuando los oficiales se encuentran ante un grave peligro,
se olvidan del miedo.

Al no tener sitio alguno a donde ir, permanecen firmes.

Cuando penetran en territorio enemigo, lo mantienen con
fuerza.

Dado que no pueden abandonarlo, luchan.

Por tanto, los soldados son:

Disciplinados, aunque no sintonicen.

Accesibles, aunque no estén a la vista.

Muestran camaradería, aunque no existan beneficios.

Dignos de confianza, aunque carezcan de órdenes.

Prohíbe los augurios, quítales las dudas, y hasta dejaran de
considerar la muerte como una gran desgracia.

El que mis oficiales no tengan mayores riquezas,
no es porque detesten los bienes.

El que no le teman a la muerte,
no es porque detesten una larga vida.

El día en que se da la orden de partida,
las lágrimas de unos humedecen sus ropas,
las de otros corren por sus mejillas.

Llévalos a un lugar que no puedan abandonar.

En esto consistía la astucia del chuan chu y de Ts'ao kwei.

Por tanto, se compara la habilidad en el empleo de la milicia

con la conducta de la shuai-jan.

La shuai-jan es una serpiente que mora en el monte Heng.

Si golpeas su cabeza, ella te atacara con la cola.

Si golpeas su cola, te atacara con la cabeza.

Si golpeas sus anillos, te atacara con cabeza y cola.

Asi pues, si preguntaras:

« ¿Se puede convertir al ejército en una serpiente Shuai-jan?»

Yo te respondería:

«Se puede. La gente Yueh y la gente de Wu se odian entre sí.

Pero cuando se encuentran en el mismo barco, atravesando el río, se ayudan mutuamente, cómo lo haría la mano derecha con la izquierda».

Por ello, el atar los caballos y el enterrar las ruedas no otorga suficiente confianza.

Mantener un ejército unido y valiente es el Tao del que gobierna.

Conquistar tanto lo duro como lo suave depende del tipo de terreno.

Así pues, si eres hábil en el manejo del ejército,

lleva a tus hombres de la mano,
como si se tratara de una sola persona.
De este modo no retrocederán.

Dentro de su actividad

El jefe debe ser tranquilo para, de este modo, resultar
inexcrutable.

Ha de ser ortodoxo para, de este modo, mantener el orden.

Es capaz de sorprender los ojos y los oídos de sus oficiales
y soldados,
impidiéndoles que conozcan su pensamiento.

Cambia su actuación,
modifica su estrategia,
impidiendo a los demás que puedan adivinarla.

Cambia de campamento,
complica su ruta,
impidiendo que los demás conozcan sus planes.

El general establece el momento de la batalla con ellos,
como si les hiciera subir a lo alto,
y después les retira la escalera.

El general avanza con ellos, penetrando territorios
de los señores feudales.

Luchando a su lado.

Como si se tratara de un rebaño,
Los conduce por allí y por aquí.
Nadie sabe adónde se dirigen.

Reúne a las tropas de los tres ejércitos
y los conduce hacia el desfiladero.

Esto es lo que se entiende por
«la actividad del general».

Tienes que examinar atentamente
las variaciones de los nueve tipos de terreno,
las ventajas que aporta el replegarse y el desplegar, y
los comportamientos de la naturaleza humana.

En suma, a la hora de invadir:
Si te internas, es necesario concentrarse;
si te quedas en las fronteras, es necesario desplegar.

El abandonar la nación y marchar hacia la frontera con
la tropa, se llama terreno de cruce.

La existencia de cuatro caminos es el terreno de intersección.

La penetración profunda constituye el terreno difícil.

La penetración ligera se denomina terreno suave.

Tierras infranqueables a la espalda y estrechas al frente

Constituyen el terreno cercado.

Tierras infranqueables a la espalda y al frente el enemigo.

Ese es terreno mortal.

La tierra sin posibilidad de escape es el terreno del exterminio.

Por ello:

En un terreno disperso, yo unificaría la mente de mis tropas.

En terreno suave, haría que se juntasen.

En terreno de enfrentamiento, les obligaría a no detenerse.

En terreno de conexión, establecería firmes alianzas.

En un terreno de intersección,

me preocuparía de saber en quien confiar.

En terreno difícil, me apresuraría a recuperar mi
retaguardia.

En terreno disperso, avanzaría por todos los caminos.

En terreno cercado, bloquearía las grietas.

En terreno mortal, les advertiría que no hay posibilidad
de supervivencia.

Y estas son las características de los señores feudales:

Cuando se ven cercados, resisten.

Cuando no tienen apoyos, luchan.

Cuando superan las dificultades, siguen.

Así pues:

Al no desconocer los planes de los señores feudales,

No puedes aliarte con ellos.

Al desconocer las características de montañas y bosques,

de los desfiladeros y gargantas, de las marismas y

pantanos,

no puedes beneficiarte de las peculiaridades del terreno.

Al desconocer alguno de estos punto,

no podrás aspirar a ser militar de reyes y de grandes señores.

Los ejércitos de estos reyes y grandes señores:

Cuando atacan a una gran nación, tienen tantas tropas que les resulta imposible agruparlas.

Cuando su poder sobrepasa al enemigo,

Es imposible hacer alianzas.

Por ello:

No establezcas alianzas con cuanto hay bajo el cielo.

No busques equilibrio en cuanto hay bajo el cielo.

Cuanto en tus propios recursos.

Haz que le enemigo conozca tu fuerza imponente.

De este modo su territorio podrá ser conquistado y se podrán someter sus ciudades amuralladas.

Sin necesidad de recompensas estipuladas.

sin necesidad de órdenes adecuadas,

congrega a las tropas de los tres ejércitos

como si tuvieras que dirigir a una sola persona.

Compromételos con actos. No los mandes con simples palabras.

Compromételos con sufrimientos. No los mandes con promesa de beneficios.

Húndelos en el terreno de la extinción y sobrevivirán.

Entiérralos en el terreno de la muerte y todavía vivirán.

A pesar de que la tropa está hundida en su sufrimiento, le será posible transformar la derrota en Victoria.

De este modo se llevan los asuntos de la milicia.

Trata de discernir cuidadosamente el propósito de tu enemigo.

Concentra la fuerza en una sola dirección.

Y te será posible recorrer mil li y eliminar a su general.

Esto es lo que se conoce como «hábiles actos».

Por tanto:

El día que se inician las hostilidades se cierran las fronteras y se rompen los tratados.

No permitas el paso de sus mensajeros.

Y lleva el asunto a la corte suprema a fin de dejarlo bien aclarado.

Cuando el enemigo te abra las puertas exteriores,

Habrás de entrar rápidamente.

Entérate de cuál es su objetivo preferido.

Evita los riesgos y enfréntate al enemigo a fin de establecer la buena marcha de la contienda.

Por eso:

Al principio muéstrate como una virgen
para que el enemigo te abra sus puertas.

Después, compórtate como una rápida liebre
para que el enemigo no pueda resistírsete.

12

Ataque con fuego

SUN TZU DIJO:

En resumen, cinco son los ataques con fuego:

Al primero se le denomina «prender fuego a la gente».

Al segundo, «prender fuego a los almacenes».

Al tercero, «prender fuego a los carros de abastecimiento».

Al cuarto, «prender fuego a las armaduras».

Al quinto, «prender fuego a las galerías»

La utilización del fuego tiene sus peculiaridades,
que deben tenerse en cuenta.

Hay estaciones propicias para la utilización del fuego,
y hay días adecuados para llevar a cabo estos ataques.

La estación propicia es la seca.

Los días adecuados son aquéllos en que la casa de la luna
se encuentra en el canasto del labrador, en la muralla,
en la alas y en la base del carro.

Estas cuatro casas son los días en que sopla el viento.

Si el fuego se produce en el interior del campamento,
ataca inmediatamente desde el exterior.

Si cuando se produce el fuego los soldados se mantienen
Tranquilos, no ataques.

Acude allí donde el fuego sea más intenso.

Si entonces puedes perseguir al enemigo, persíguelo.

Si no te es posible, déjalo.

Si se puede atacar con fuego en el exterior, no esperes a hacerlo desde adentro.

Haz el ataque con fuego, de acuerdo con la estación.

Si el fuego está a favor del viento, no ataques en su contra.

Si el viento ha soplado durante todo el día, por la noche se calmará.

Has de conocer las particularidades de los cinco tipos de fuego.

Calcula cuando es el momento oportuno para hacerlos.

De este modo, tendrás dominio si utilizas el fuego en sus ataques.

Si utilizas el agua, tendrás fuerza.

El agua puede emplearse para cortar las comunicaciones.

Pero no es útil para conquistar territorios.

Ahora bien, lucha por conseguir la victoria; ataca y alcánzala.

Pero no sería de buen augurio que no tuvieras en consideración tus logros.

Pues, de ese modo, tu destino sería el de «la riqueza que se escapa».

Por eso se ha dicho:

El gobernante iluminado la contempla.

El buen general la persigue.

Si no es ventajoso, no actúes.

Si no es asequible, no utilices tus tropas.

Si no hay peligro, no presentes batallas.

El gobernante no puede reclutar un ejército llevado por
la cólera.

Ni el general puede presentar batalla llevado por el rencor.

Si te ha de producir beneficios, utiliza tus tropas.

De lo contrario, no lo hagas.

La ira puede convertirse en alegría,

y el rencor puede convertirse en gozo.

Pero una nación destruida no puede recuperarse,

Ni los muertos pueden volver a la vida.

Por eso, aquel soberano que sea lucido tendrá en cuenta esto.

Y el buen general le prestara atención.

Todo esto constituye el Tao para salvaguardar el Estado
y para mantener unido al ejército.

13

Utilización de espías

SUN TZU DIJO:

En suma:

Cuando se recluta un ejército de cien mil hombres, para llevar a cabo una campaña de mil li, las cien grandes familias y el resto del pueblo tendrán que soportar un gasto diario de mil monedas de oro.

Todos los negocios quedarán alterados.

Se verá gente exhausta por los caminos.

Setecientas mil familias no podrán salir adelante.

Durante años se ha estado luchando contra el enemigo, a la espera de conseguir una sola victoria; no obstante, por escatimar una recompensa de cien monedas de oro, no se llega a saber cuál es la disposición del enemigo.

Aquel que así proceda se mostrara profundamente inhumano.

No podrá ser el general de su pueblo.

No podrá ser el ayudante del monarca.

No será el que aportara la Victoria.

Por ello, sin un soberano lucido y un sabio general desean vencer al enemigo y adquirir méritos ante su pueblo,

necesitaran disponer de un conocimiento previo de las cosas.

Este es el conocimiento previo.

El conocimiento previo no lo dan los espíritus ni los aparecidos.

Tampoco se puede deducir de los acontecimientos, ni se puede saber mediante cálculos.

Ha de lograrse mediante el conocimiento humano.

Existen cinco tipos de espías utilizables.

Esta el espía nativo, el espía interno, el espía doble, el espía muerto y el espía vivo.

Cuando trabajan conjuntamente esto cinco tipos de espías y nadie conoce su Tao,

La organización recibe el nombre de «espíritu de red », y constituye uno de los bienes del soberano.

El espía vivo es el que trae información.

Contrata al espía nativo entre la gente local.

Contrata al espía interno entre los oficiales enemigos, y al espía doble entre los espías enemigos.

El espía muerto propala información falsa entre el enemigo.

Yo le digo a mi espía lo que deseo, y él lo transmite al espía del enemigo.

Y por eso en los tres ejércitos:

No existe mayor familiaridad que la tenía con un espía.
Ni existe mayor recompensa que la otorgada a un espía.
Ni hay asunto más secreto que el del espionaje
No se pueden emplear espías que no sean hábiles.
Ni se puede enviar espías que no sean humanos.
Para mejor servirse de ellos es necesario que sean
sutiles y cautos.

¡El secreto! ¡El secreto!

No hay motivo alguno por el que no puedas emplear espías.
Cuando se divulgan las actividades de un espía, antes de que
se hayan podido utilizar.
tanto el como los que hayan intervenido en el asunto deben
morir.

En suma:

Si quieres derrotar a un ejército, atacar a una ciudad fortificada,
o matar a una determinada persona...

Has de conocer, ante todo, la identidad del general que
la defiende, la de sus allegados, la de su mayordomo,
asistentes y centinelas.

En esos casos yo le ordeno a mis espías que lo busquen
y me informen.

Cuando descubro agentes enemigos que han venido a
espíarme, trato de sobornarlos, de ponerlos a mi
servicio y enviarlos al enemigo.

Este es el modo en que se pueden emplear los espías dobles.

Mediante la información obtenida, será posible contratar espías nativos y espías internos.

Gracias a la información que proporcionen estos podrás utilizar a los espías muertos, para que propaguen informaciones falsas entre el enemigo.

Gracias a la información obtenida por aquellos, podrás utilizar a los espías vivos, cuando llegue el momento.

Has de conocer a fondo a las cinco clases de espía.

Para ese conocimiento resultan indispensables los espías dobles.

Por tanto, has de ser generoso con clase de espías.

Cuando se alzó Yin, I Chi se encontraba en Hsia.

Cuando se alzó Chou, Lü Ya se encontraba en Yin.

Para que tanto el gobernante lucido como el sabio general puedan alcanzar su gran Victoria, es necesario que utilicen como espías a personas de conocimiento superior.

Los espías resultan esenciales en la milicia.

Solo si tienen su ayuda podrán actuar eficazmente los tres ejércitos. //.