



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología

EL DIRECTOR TEATRAL Y LA ORIENTACIÓN DE LO COLECTIVO

Un acercamiento sociológico a la observación y trabajo del director teatral en el proceso constructivo de los elementos teatrales que contribuyen a la emergencia de lo colectivo

Tesis para optar al Título de Sociólogo

Autor: Bran Berna Montiel Diaz
Profesora Guía: Andrea Greibe Köhn

Santiago, 2018

INDICE

I. Resumen.....	1
II. Palabras claves:	1
III. Introducción	2
IV. Antecedentes	4
V. Marco conceptual	10
a. Sociedad, Teatro, Campo y Habitus.	10
b. Dirigiendo lo colectivo.....	14
1. El Observar	16
2. El liderar	18
3. La coordinación	19
4. La especificidad de gestionar las emociones	20
5. Metodología y su plataforma Vinculante.....	21
VI. Objetivos	27
c. Objetivo general.....	27
d. Objetivos específicos.....	27
VII. Marco metodológico	27
a. Enfoque Investigativo.....	28
b. Alcance de la Investigación	29
c. Muestra	29
d. Instrumento y técnica producción de información.....	31
VIII. El director: teatro y sociedad	33
IX. La construcción de la Observación.....	38
X. Liderar y orientar.....	43
XI. La coordinación en lo colectivo.....	47
XII. Gestión de las emociones	49
XIII. Método, Vinculación y Juego	53
XIV. Conclusiones.....	60
XV. Bibliografía	64
XVI. Anexos.....	68

I. Resumen

La presente tesis invita a un viaje al interior del teatro y más específicamente al trabajo que desarrolla el director teatral en los procesos de formación y construcción de un propósito teatral que permite la emergencia de procesos colectivos.

Nos aproximaremos al proceso como se constituyen las orientaciones y escritura de lo escénico desde el trabajo del director; conocer, comprender y examinar la observación en la que basa y orienta los procesos creativos que se presentan en los montajes teatrales en el Chile reciente y, más específicamente en la experiencia de dirigir.

Por otra parte la tesis busca describir los procesos por donde transita un montaje teatral; proceso que involucra la exploración emocional, el encuentro e interacción permanente individuo-entorno, la coordinación de los talentos disponibles en el grupo de actores y metodologías que facilitan la estructuración de espacios de trabajo adecuados que vehiculen la comunicación necesaria para la construcción de actos teatrales o artefactos escénicos que devienen del trabajo individual y repercuten en la emergencia de lo colectivo.

Se da cuenta de una arquitectura socio-emocional que articula los vínculos del grupo de trabajo por medio de la construcción de plataformas vinculadoras para los procesos conjuntos donde se reconoce por un lado: insumos ofrecidos por el entorno o realidad social como oportunidades de trabajo para los propósitos de la realidad teatral que compone una obra. Por otra parte, la importancia de las experiencias individuales de quienes hacen parte del proceso en la composición de escenas, juegos o ensayos. Lo anterior, apoyado desde la acción orientadora de un director que en su trabajo lidera, ordena, regula, propone, tensiona, aprende y nutre desde su experiencia el proceso creativo.

II. Palabras claves:

Observación, orientación, construcción, colectivo, método, emociones.

III. Introducción

Para entrar en el tema que nos interesa, se hace necesario orientar que la presente tesis va entregando en cada uno de sus capítulos distintos fragmentos literarios pertenecientes a destacados dramaturgos de la historia del teatro. Esta propuesta se hace para ir dejando pistas en relación a las temáticas y problematizaciones que van apareciendo posteriormente a ellas.

De “un actor se prepara” Stanislavski (1988), se extrae un momento del proceso de entrenamiento de sus actores; la cual se refiere a la expectativa y emotividad con la que el equipo de actores esperaba todas las mañanas a su director. De acuerdo al director ruso, tal situación generaba un espacio escénico pleno de emociones que después y a través de distintos ejercicios de formación se plasmaban en experiencias individuales y colectivas significativas para la producción de la obra teatral.

Sin duda, crear ese hecho de significaciones, sentidos, emociones y articulación de realidades en el escenario hacen parte del trabajo del director teatral en al proceso de construcción de la obra.

En esta investigación el objetivo e interés principal fue conocer, examinar y comprender los aspectos que mueven al director¹ teatral en su trabajo como director de un grupo de actores. Donde el ejercicio de dirigir, se presenta como una particularidad en la figura de quien orienta procesos colectivos; ésta particularidad se entiende como la praxis propia del director de teatro y su peculiar gestión de lo colectivo en los procesos de orientación y gestión colectiva.

Por tanto siendo el director de teatro el sujeto de estudio, la tesis se centra en los siguientes elementos para su desarrollo: la observación, el liderazgo, la coordinación de las habilidades artísticas con las cuales su equipo de actores cuenta para la producción de la obra, el proceso de construcción de un vínculo o plataforma vinculante mediadora de los procesos de trabajo.

¹ En la presente tesis se utilizará la noción de Director en nivel genérico y amplio para referirse a los dos géneros de la palabra dentro de la presentación y conceptualización. Para expresiones específicas referidas a una directora o director se utilizaran por enero según corresponda.

Trabajo desarrollado por medio de un constructo o plataforma que conlleva a la proximidad y la confianza con los actores; la cual la abordamos como una especificidad de los procesos de vinculación en el trabajo sobre las emociones y las metodologías utilizadas.

La conjunción de dichas habilidades que despliega en el trabajo con otros, puede constituir un método y una particular pedagogía acerca de cómo dirigir lo colectivo en la producción de la obra.

El interés en tales destrezas, constituyó el problematizarlas como determinadas o construidas, en parte, por estructuras sociales que se internalizan en los contextos donde está inserto el director teatral. Es decir, siguiendo a Bourdieu (2007a), el quehacer de un director teatral estaría siempre influenciado por su entorno social y ello sería determinante para la gestión de sus dirigidos y a su vez en la emergencia de lo colectivo en el proceso de construcción de la obra de teatro.

Al referirnos a lo colectivo en la presente tesis, nos referimos al proceso de trabajo, interacción, comunicación y entrega al trabajo mutuo; donde director y actores ponen a disposición del teatro la habilidades, experiencias, saberes o insumos necesarios y disponibles para la producción grupal de artefactos escénicos, que a la vez, demandan una articulación de los distintos imaginarios individuales, emociones, cuerpos y motivaciones que se funden en un propósito común, que separa la individualidad con la cual se participa en lo grupal para dar paso a la emergencia de lo colectivo.²

La investigación radicó por tanto, en indagar sobre el trabajo de dirección en directores de teatro del Chile reciente. Contexto nacional que estructura los

² En conversaciones con directores teatrales y revisiones bibliográficas. BECKER, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. BOAL, A. 2002. Juego para actores y no actores. Alba editorial. Barcelona. DUVIGNAUD, J. (1966). Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. Fondo de Cultura Económica. México. RODRÍGUEZ, P., RODRÍGUEZ, T. (2015). Pensar en equipo. Una mirada al deporte colectivo. Harspantum. Chile.

rumbos de expresión y prácticas del teatro local. Un escenario artístico donde se han realizado cambios en los modos de observar y aplicar los paradigmas clásicos y técnicas tradicionales aplicadas en la producción de espectáculos teatrales; variaciones que podrían estar determinadas por los cambios culturales, políticos y sociales propios del campo del teatro, sin alejarnos de los entornos del campo social en el cual está inmerso (Bourdieu, 2007a).

Los cambios y transformaciones nos presentan una escena teatral heterogénea con innovaciones en los modos de dirección, nuevas técnicas y modos de observación que se han construido en paralelo y según como la sociedad ha avanzado en los tiempos actuales (Pereira, 1997).

IV. Antecedentes

Para llegar a las preguntas principales que orientaron la tesis, se hace un recorrido temporal del teatro chileno contemporáneo, el cual acontece junto con los cambios sociales y realidades propias de la historia chilena.

Este desarrollo temporal, nos permite preliminarmente develar una particular manera de dirección en un director que emerge desde el trabajo escénico o escrito como relator del cotidiano y con ello, entregar de modo muy general la incidencia de ese entorno social en su modo de dirigir, escribir y exhibir las obras teatrales.

En primera línea se encuentra Daniel Barros Grez (1834-1904)³ es considerado uno de los fundadores del teatro chileno. Su actividad se enmarca en lo que, después de la independencia, la corona española llamó Teatro Costumbrista. Su pluma se centró en describir la vida social y costumbres de la sociedad chilena de fines del siglo XIX. Sin embargo, es a comienzos del siglo XX cuando el teatro comienza a perfilar un marcado acento nacional⁴. Abriendo la explosiva aparición de dramaturgos y directores chilenos en el floreciente

³ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3347.html> (visitado el 09 de Septiembre 2018)

⁴ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3360.html> (visitado el 09 de Septiembre 2018)

desarrollo de compañías, salas de teatro, actores, técnicos sellaron esta tendencia. Figuras como Germán Luco Cruchaga y Antonio Acevedo Hernández contribuyeron a cimentar las bases de una nueva institucionalidad teatral en Chile.

Por su parte Antonio Acevedo Hernández (1886-1962)⁵ es considerado precursor de la corriente del Teatro Social Chileno. En su obra reflexiona sobre la realidad social a través de personajes como el obrero, el campesino, el minero, la prostituta y la mujer maltratada. Algunas de sus producciones son Joaquín Murieta, Los payadores, Irredentos, Almas perdidas, La canción rota, Árbol viejo y Chañarcillo.

Sin duda, otro hito fundamental tiene lugar con el nacimiento del movimiento de los Teatros Universitarios de Chile.

La participación de la juventud, la reflexión y la denuncia sobre la realidad social nacional, y la exploración de nuevos lenguajes teatrales son algunas de las características de una renovación del teatro que cala en amplios sectores de lo público (Rodríguez, 2001). Es además un período de profesionalización de la disciplina. Las apariciones del Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1942 son el punto de partida de una nueva generación de actores y directores.

Dentro de la generación del 50, temáticas como la poética, la trascendencia y la búsqueda individual presentan exponentes como Luis Alberto Heiremans y Jorge Díaz. Por otra parte el realismo y la crítica social siempre presentes, alcanzan gran notoriedad en las obras de Sergio Vodanovic e Isidora Aguirre. Una relectura del pasado histórico chileno y reflexiones en torno a la identidad y memoria nacional son algunos de los elementos de gran importancia en la producción de María Asunción Requena y Alejandro Sieveking.

De acuerdo a Rodríguez (2000) el gran mérito de los teatros universitarios fue apostar a una actividad escénica desde las bases de un teatro aficionado y

⁵ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3299.html> (visitado el 09 de Septiembre 2018)

profesional independiente. Bajo ese ímpetu surgen nuevas compañías como el grupo Teatro Libre, Compañía de los Cuatro, ICTUS, Teatro del Callejón, El Aleph, compañía Silvia Piñeiro, aportando a una renovación formal y estilística del teatro.

La reconocida dramaturga Isidora Aguirre (1919-2011)⁶ que destacó por su abordaje en temática sociales y de identidad nacional. Destaca además por su rol como profesora y como impulsora del desarrollo de la actividad teatral en provincias. Su obra más conocida es la icónica Pégola de las Flores, comedia musical estrenada en 1960. Sin embargo, su producción es mucho más extensa y variada en estilos. Algunos de sus textos son Población Esperanza coescrita con el novelista Manuel Rojas, Los Papeleros, Los que van quedando en el camino, Retablo de Yumbel y Lautaro esta última obra dirigida por Abel Carrizo.

Una figura insoslayable en la dirección teatral en Chile es Victor Jara (1932-1973). El año 1956 ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile para estudiar interpretación, y posteriormente, dirección. Participó en la renovación del Teatro Nacional a través de la modernización del lenguaje escénico. Como da cuenta de Vicente Hernando (2009), su éxito y reconocimiento como director fue inmediato. Jara participa como director y ayudante de dirección en obras como Parecido a la Felicidad de Alejandro Sieveking, Los Invasores de Egon Wolff, El círculo de tiza caucasio de Bertol Bretch, La casa vieja de Abelardo Estorino entre otros. Se dedicó además a la docencia, actividad que alternó junto a conciertos, giras de obras teatrales y viajes.

Posterior al golpe de Estado de 1973, muchos actores y directores fueron desaparecidos o exiliados fuera del país. El mundo del teatro y el proceso de vitalidad creativa que estaba en curso se vio profundamente afectado ante la intervención y represión que significó la dictadura. Esto condujo a la constitución de un importante movimiento de resistencia nacional.

Con el paso de los primeros años, y en contracorriente a la falta de financiamiento y al innegable retraimiento social, las temáticas se volcaron a la

⁶ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-654.html> (visitado el 09 de Septiembre 2018)

contingencia. Progresivamente se vivió un resurgir de las agrupaciones sociales y centros culturales populares donde circuló la denuncia, el testimonio y variados intentos por interpretar y reflexionar acerca del momento histórico que se estaba viviendo. El conflicto político, la sexualidad, la desposesión, la violencia, y la marginalidad son algunos de los elementos que emergen con fuerza en las obras de Juan Radrigán y Ramón Griffero. Es bajo este nuevo impulso productivo y búsqueda creativa que nos adentramos al período más contemporáneo del teatro nacional.

Juan Radrigán (1937-2016)⁷ fue el primero en otorgar a los marginados en personas en personajes protagonistas dentro de la dramaturgia. Su producción se enmarca dentro de la tradición de teatro social nacional. A través de personajes como sub-proletarios, vagabundos, prostitutas donde reflexiona sobre la condición humana y la cultura popular.

Algunas de las características que definen al teatro chileno de la post-dictadura son la despolitización o el decaimiento del conflicto social en el discurso teatral, la progresiva incorporación de personajes marginales y el realce de temáticas que fueron secundarias como la voz de las mujeres y de los homosexuales, la experimentación teatral, la búsqueda de nuevos lenguajes y la renovación de códigos teatrales (Villegas, 2009). Por enunciar algunos de los nombres que son parte de este movimiento: Andres Pérez, Guillermo Calderón, Mauricio Celedón, Martín Erazo, Manuela Infante y los trabajos colectivos como el de la Troppa.

Andrés Pérez Araya (1951-2002)⁸, personaje que innovó en el lenguaje teatral chileno; incorporando elementos del teatro callejero, la pantomima y la técnica circense. A partir de la adaptación de la biografía en décimas de Roberto Parra, y a la cabeza de la entonces recién fundada compañía El Gran Circo Teatro, dirigió el espectáculo teatral más visto en la historia nacional: La Negra

⁷ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3492.html>, (visitado el 09 de Septiembre 2018)

⁸ Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3291.html>, (visitado el 09 de Septiembre 2018)

Ester, obra estrenada en 1988, cosechando una gran popularidad. Otras de sus producciones fueron El desquite y Nemesio Pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?.

Andrés Pérez nos muestra un director comprometido con el cambio social y la oportunidad de retorno de la sociedad al uso del espacio público. Presenta un cambio y una oportunidad de innovar respecto a la importancia del teatro en la vida social y la comprensión de los conflictos desde la puesta en escena, el uso del cuerpo en la calle y la masificación del arte como medio comunicativo al servicio de la comunidad. La esperanza, el miedo, la felicidad, lo excluido, lo enfermo, lo moral e inmoral de una época, aparecen como oposiciones de relación que permean su dirección.

Es bajo este movimiento temporal de entender los entornos, épocas de la sociedad y entendidos del teatro se configura un interés significativo en comprender como se estructura la observación de quien guía la dirección teatral; cómo y qué elementos estructuran el quehacer del director al realizar una puesta en escena. Siendo la obra de teatro una construcción capaz de entregar elementos concretos del entorno, nutridos de significados comunes para quien lo observa, engendrada a la base del trabajo de una dirección que articula, coordina y potencia las expectativas de los actores al propósito escénico, sin alejarse del cotidiano donde se constituye la figura orientadora de los procesos constructivos del teatro.

A partir de lo anterior se plantearon las siguientes interrogantes

¿Qué aspectos son relevantes para los directores de teatro para lograr un trabajo colectivo? ¿Qué importancia tienen los escenarios societales recientes en la forma en que los directores de teatro gestionan lo colectivo en sus obras? ¿En qué aspectos metodológicos basan su trabajo de dirección? ¿Cómo llegan a constituirse como directores?

Para responder a las preguntas anteriores, la tesis se enmarca bajo una investigación exploratoria que indaga la praxis social de 5 directores y 2 directoras teatrales de la región metropolitana de Santiago.

En síntesis la presente investigación examinó los modos en que se realiza la dirección teatral, el método y la didáctica utilizada en la preparación de los elementos que constituyen la obra teatral y el desarrollo de trabajo grupal que posibilita la emergencia de lo colectivo en el teatro. También, conocer cómo los directores de teatro gestionan lo colectivo y qué factores sociales influyen en actividad teatral. Lo anterior buscando nuevas posibilidades de explicación del trabajo del director teatral para el desarrollo general de lo colectivo en la sociedad.

Al pensar en la siguiente pregunta; ¿Cuál es la novedad de esta investigación? Primero, es una oportunidad de hablar sobre lo colectivo en las ciencias sociales, desde una práctica artística que implica la concatenación de distintos saberes técnicos y profesionales que se desbordan en un propósito común. Segundo, lo colectivo entendido como una emergencia del trabajo grupal que adscribe la individualidad en su propósito constructivo. Tercero, lo colectivo es una disposición amplia y compleja de trabajo colaborativo que concatena todo aquello útil y disponible que permita su aparición.⁹

Por otra parte la investigación constituye un primera aproximación de dialogo sociológico entre el trabajo del director teatral, como sujeto y actor que en su agencia, posibilita la reproductividad del campo artístico, para comprender desde su quehacer, la agencia social de actores que movilizan los recursos necesarios y disponibles para propósitos colectivos. Tomando su función práctica como entrada al trabajo con organizaciones sociales, sin dejar fuera el mismo teatro como producción social y lugar de retorno para la reflexión sociológica.¹⁰

El director en su trabajo recurre a una serie de elementos de observación, trayectorias de vida, análisis, ensayo-error, escritura e integración de todos los elementos posibles para entregar a sus públicos hechos reales y concretos dentro de un acto escénico. Propósito que constituye reescrituras originales e

⁹ Las definiciones son aproximaciones reflexivas de la experiencia investigativa que se advierte en la introducción. (Pág. 2.)

¹⁰ Reflexión sociológica desde las conceptualizaciones teóricas de agencia, actor y campo en Pierre Bourdieu (1995).

innovadoras de lo social para la transformación de las prácticas cotidianas con dispositivos que puedan dialogar en un entorno complejo y a la vez dinámico.

Por tanto, el estudio de esta capacidad de dirigir en el teatro, podría tener un enorme valor en los siguientes aspectos: primero, en el desarrollo de estrategias para el cambio de culturas organizacionales. Segundo, facilitar reorientaciones de procesos cooperativos que requieren un liderazgo concreto. Tercero, la generación de procesos reeducativos que incidan en los modos en que líderes y organizaciones observan y se piensan así mismos. Cuarto, apuntar a nuevas rutas inclusivas de cambio en las organizaciones sociales de cualquier índole, insertas en un entorno social cada vez más complejo. Proporcionando mejores posibilidades reflexivas para mejorar las capacidades de gestión de lo emocional, ayudar a comprender el trabajo de los orientadores grupales o colectivos y con ello aportar a nuevos entendidos del trabajo en los líderes bajo un marco societal de creciente desconfianza hacia quienes pretenden liderar en lo social.

V. Marco conceptual

En el presente marco conceptual se desarrollan las rutas orientadoras que permitieron el acercamiento investigativo al objeto de estudio, investigaciones previas en el campo del teatro y conceptualizaciones teóricas que permiten el abordaje de los distintos elementos que comprenden el trabajo del director teatral en la orientación hacia lo colectivo.

a. Sociedad, Teatro, Campo y Habitus.

Durante un taller de actuación en Alemania, el director francés Jackes Lecoq (2001) utiliza el recuerdo en sus dirigidos, como herramienta de exploración interna para construir desde sus antecedentes personales, la razón por la cual estar en escena. Con esto, el director plantea preguntarse sobre qué observan, sienten o a qué recurren los actores para construir una actuación sincera frente a un hecho concreto que nace desde el imaginario propuesto por el director. Tal

hecho es una situación hipotética de exploración emocional y en relación con un escenario determinado.

El director Lecoq señala que en las primeras actuaciones hay que desarrollar la observación y el mirarse mutuamente, ya que los actores cuando están actuando, ven y se reconocen en el escenario, como una experiencia actualizada, utilizando recuerdos y experiencias del mundo real. Los actores buscan en los antecedentes alojados en su memoria elementos, acciones y experiencias que selecciona para la construcción del objeto por el cual estar en escena.

Natalia Di Sarli y otros (2006) indagan en la práctica teatral bajo una dimensión analítica de los sentidos del teatro; vista a la vez desde una perspectiva interdisciplinaria que lo relacione con la sociedad que lo produce y significa. Ella pone en evidencia la multiplicidad de variables históricas y teóricas cuando se toma al teatro como un objeto de estudio. Propone un escenario complejo para la dinámica que rige al teatro en cuanto a sus componentes estructurales internos en una dimensión estética y dramática. Donde se refiere a los componentes estructurales externos, como contextos y realidades materiales que amplían la complejidad de aprensión del teatro como objeto de estudio por su dinámica y variabilidad que lo constituye como arte.

Duvignaud (1966) establece que existe una relación directa entre el teatro y la sociedad. Relación que se expresa a través de la literatura. Así el autor indica que hay obras literarias que describen hechos sociales y cotidianos incorporados en narrativas propias del texto, por ejemplo autores tales como Sófocles, Esquilo, Shakespeare, Chejov entre otros, han entregado en sus dramaturgias contenidos de lo social según la época en la que vivieron. De esto último, dimos cuenta en la línea temporal de autores chilenos, quienes desde sus posibilidades épocas reflejaron en sus producciones artísticas, un tipo de sociedad en la cual estaban alojados.

El teatro parece ser la recreación de lo social y en ello el director tiene un rol importante. Arrojo (2014) dirá que el director en su rol de dirección, es quien

pone en escena, todos y cada uno de los elementos necesarios para que en la obra emerjan soluciones a los conflictos escénicos de modo colectivo. Dichos elementos y producciones colectivas aparecen en escena y en el texto por la presencia de las experiencias de cada uno de los que participan.

Para acercarnos más a la figura del director teatral y su papel en el proceso de construcción de una obra, nos apoyamos inicialmente en lo que propone Becker (2008). Dicho autor propone que el mundo del arte está conformado “por medio de la cooperación [...] la obra [...] cobra existencia y perdura. La obra siempre da indicios de esa cooperación [...] crea patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte”. Para Becker (2008) el trabajo artístico es esencialmente una producción colectiva. Es en este escenario donde nos encontramos con el director y directora teatral, encargado del montaje, la coordinación y la gestión de todos los recursos necesarios y disponibles para dar vida a la obra teatral en todas sus posibilidades.

Lo anteriormente citado nos orienta a comprender que el teatro radica en la interacción y proyección de elementos propios de la sociedad. Por tanto se aborda en esta tesis la noción de acción, como realización de una interacción, entre el teatro y la sociedad, el director y sus dirigidos, la obra y sus públicos. Condensando en ello la posibilidad de aproximarnos a una acción colectiva encarnada de procesos de interacción (Goffman, 1993).

Para producir lo colectivo el director de teatro, hace uso de sus experiencias para construir los caminos y metodologías que orienta lo colectivo ¿Cómo se desarrollan/producen las experiencias del director o la directora de teatro? ¿Cómo ellas/ellos trasladan sus experiencias para la producción de lo colectivo en el desarrollo de la obra? Para responder a estas preguntas entenderemos al teatro como un campo social.

Siguiendo a Bourdieu (2007a), un campo, está estructurado por agentes, organizaciones sociales o colectivos que ocupan distintas posiciones, con un marco de interés dentro del campo; determinados por estructuras sociales y

estructuras propias –en este caso- del campo del teatro, las que actúan como un sistema de disposiciones incorporadas.

De acuerdo a lo anterior, el teatro se entiende como un espacio conformado por diferentes posiciones y relaciones de dominio desde las cuales se producen los conocimientos teóricos y prácticos que dan cuenta de la obra teatral. El director produce el teatro a través de las propias condiciones de reproducción del campo y por ello mismo, el teatro es un campo de relaciones de fuerza donde el director orienta el trabajo colectivo, expresando en ello, las disposiciones incorporadas, que le permiten agenciar los rumbos y estrategias a seguir en colectivo (Bourdieu, 2007a).

Ya configurada la existencia de un campo del teatro, nos preguntamos por lo siguiente ¿Qué es lo que al interior del campo y en específico, qué determina la producción de lo colectivo en la obra de teatro? Desde Bourdieu (2005), se define que lo real en un campo, es siempre un producto relacional, lo que existe en el mundo social, es real, por las relaciones que se suscitan dentro del campo. Por ello la producción de lo colectivo en la obra, es un factor fundamental en el trabajo del director, ya que se constituye como una emergencia real que dialoga entre lo ficticio del escenario y lo real de la sociedad.

Al acercarnos al campo del teatro y a lo real-social nos preguntaremos lo siguiente; ¿Cómo entendemos la agencia del director de teatro dentro del campo y lo real como algo relacional? Para dar cuenta de esto usamos la noción de habitus, la que se define como un sistema socialmente constituido de disposiciones y estructuras (Bourdieu, 1995). Dado esto, los agentes poseen o expresan disposiciones que actúan como estructuras estructurantes del campo y de quienes participan en él. Tales disposiciones, como por ejemplo practicas teatrales de entrenamiento, estilos escénicos de producción de los espectáculos, temáticas de las obras o figuras en las que se puede concebir al director teatral, son estructuradas por dichas disposiciones y bajo la noción de lo relacional, reproducen la estructuras sociales que las producen (Bourdieu, 2007a).

En tanto, el teatro es un campo constituido por una red de relaciones y posiciones ocupadas por los actores, directores, productores y colectivos que lo estructuran, los cuales tienen un interés por el cual permanecer dentro del campo; determinados por estructuras sociales propias del teatro y por disposiciones incorporadas generadoras de habitus (Bourdieu, 2007a; Bourdieu, 2007b). En el campo del teatro, la figura del director aparece como un agente dinámico en continua estructuración de sus prácticas como director.

La estructuración dinámica de la figura del director se orchestra en la interacción; en la co-presencia frente a sus actores cuando se juega en la articulación de la obra teatral lo que deriva en una acción socio-constructiva (Goffman, 1979). En ésta situación de socio-construcción e interacción, el director trae consigo todo el capital social y cultural acumulado que le permite ser distinguido en tanto agente estructurado en su propio campo (Bourdieu, 1998).

b. Dirigiendo lo colectivo

En el proceso de orientación y construcción de la obra de teatro, el dirigir está determinado por disposiciones adquiridas en las experiencias de vida en lo social, que se desbordan en la experiencia práctica como director. Tal uso lo entenderemos bajo la noción de sentido práctico; lo que nos permite reconocer, cómo se constituye una forma de construir decisiones razonables (Bourdieu, 2007a).

Si nos preguntamos; ¿Dónde el director hace uso de su sentido práctico? La respuesta estaría, que el director hace uso del sentido práctico en la dirección misma, en la gestión y las rutas que propone para la búsqueda de lo colectivo en el desarrollo constructivo de la obra teatral.

El trabajo del director teatral se desarrolla en medio de diversos conflictos como lo pueden ser: la producción escénica, la orientación de emociones, la toma decisiones, reconocimiento de habilidades, potenciar talentos y proponer dinámicas de juego colectivo en pos del trabajo teatral (Grotowski, 1970). La capacidad de moverse en diversos contextos sociales y desarrollar las

capacidades necesarias para solucionar o mover los recursos subjetivos y materiales nos presentan el sentido práctico (Bourdieu, 2007a) que le permite superar dichas situaciones y con ello expresar un conocimiento previo de tácticas y estrategias implementadas para la guía del grupo.

Para poder presentar cómo se abordó este sentido práctico desde la conceptualización, utilizaremos el siguiente ejercicio implementado por Stanislavski (1998). El director pide a uno de los actores más jóvenes, engañar a un actor de mayor edad y con más trayectoria teatral, con la finalidad de envenenar el vaso con agua que estaba en la mesa. En la primera parte del ejercicio, el joven actor no logró engañar, ni mucho menos poner el veneno en el agua del otro actor, ya que su colega no entró en ninguno de sus engaños. Cuando el director invirtió los roles, el actor más viejo logro después de un par de movimientos, distraer al más joven y poner en la bebida el veneno. La escena denota que las experiencias, el ensayo y trayectorias de vida tienen un peso importante en el proceso de formación de un actor. El escenario es un lugar de interacción permanente que demanda poner en juego lo incorporado en las trayectorias de vida y en la realidad del teatro. Por tanto en la construcción de la obra, en los entrenamientos y enseñanza, los directores potencializan habilidades y cualidades individuales y colectivas apoyándose en metodologías didácticas que funcionen para el desarrollo de los entrenamientos.

El ejemplo anterior nos indica que el director de teatro y su trabajo de gestión de lo colectivo a través de un sentido práctico, pone en evidencia ciertas habilidades que se estructuran en el recorrido de la vida social y en la formación como actores. Ellas sirven para gestionar, coordinar y producir lo emocional en lo colectivo. También son usadas para la articulación de la interacción colectiva y la adaptabilidad del quipo a los requerimientos de la obra.

Se entendió por gestión, la posibilidad de administrar habilidades, emociones y saberes basadas en la interacción con los participantes de un colectivo (Fernández, 2005) y de modo más amplio, lo colectivo lo abordamos como una estructuración de procesos y necesidades referidas a la sociedad que

superan los intereses particulares de la experiencia grupal (Baró, 1998), es una estructura que acopla e integra las individualidades para la configuración de lo colectivo. Es decir, lo colectivo se expresa más allá de las necesidades individuales de quienes provocan la construcción de un grupo de base, que se desarrolla para constituirse en un colectivo que beneficie a su totalidad (Baró, 1998).

La dirección de lo colectivo en la producción de la obra de teatro requiere múltiples habilidades y como ya se mencionó, esta investigación consideró la observación, el liderar, la coordinación, la especificidad de los procesos de vinculación, el trabajo de las emociones y las metodologías como el conjunto matriz para el análisis de la observación del director de teatro.

1. El Observar

Eugenio Barba (1998, Pág. 42) en su texto, “carta al actor” nos entrega una pincelada respecto a su modo de observar el quehacer del teatro y el compromiso del actor, “Veo en ti, esa incomodidad a considerar la seriedad de este trabajo [...] es como si quisieras huir de la responsabilidad que sientes [...] tu trabajo es una forma de meditación social [...] en un mundo donde la norma es el engaño [...] debes aceptar que todo lo que creas, liberas y modelas en tu trabajo pertenece a la vida”.

La observación hecha por el director desemboca en un ajuste integrador de múltiples posibilidades de entendidos de la misma realidad (Valles, 1998); es decir, observar es contar con los significados y miradas -de quienes en relación con el director- constituyen una obra teatral. La capacidad de observación de quien orienta el colectivo, es de carácter integrativa o inclusiva y se constituye en la implicación dentro del trabajo teatral.

Considerando que la observación, constituye uno de los elementos más importantes en el liderazgo del director, nos preguntamos: ¿Cómo se puede entender el trabajo de lo colectivo desde el liderazgo, la coordinación, la significación de códigos y procesos por donde transita una producción teatral?

Para ello se plantea que el trabajo del director en lo colectivo se realiza primero, desde el liderazgo socialmente construido y encarnado en el director teatral. Segundo, que la asignación de Líder en lo colectivo, conlleva la posesión de disposiciones de poder (Dreyfus, 2001), que lo facultan en la guía de lo colectivo, la coordinación de talentos, habilidades y emergentes que se presentan durante los encuentros creativos con sus actores se constituyen como oportunidades a liderar. Tercero, que la gestión de lo colectivo apunta a la significación de los procesos y códigos que se producen en los contextos de creación en un nivel grupal e integrativo y es en este escenario donde el observar adquiere relevancia para poder reconocer las oportunidades a dirigir.

Como se ha mencionado, el teatro está estructurado por estructuras sociales que pueden constituir diversas formas de concebir la figura del director, figuras orientadas a la representación de poder y autoridad del director bajo un teatro hegemónico tradicional/clásico (Veinstein, 1962), otras donde el director es un colaborador de procesos colectivos (Barba, 2010) o en la figura de dirección que no hacen nada y espera que del equipo surjan los elementos por los cuales poder dirigir (Arrojo, 2014). Tal construcción de la figura del director podría definir un determinado modo de observar o una peculiar forma de dirigir e integrar los elementos que van en un montaje.

Respecto de lo anterior, Carvajal (2013) expone en su tesis; en un ejercicio de observación de los agentes/directores técnicos en el fútbol, sus prácticas no son independientes al entorno, la praxis social de los agentes, permite reconocer estructuras sociales y culturales internalizadas, por lo que el modo de observación del director es una cualidad distintiva que se construye social y culturalmente.

Por tanto se concibe al director teatral como un jugador que encarna en su actividad de dirección, una dinámica de observación que es desarrollada en la co-presencia e interacción directa con los actores (Goffman, 1979), condición permanente del contexto escénico, lugar donde el director hace uso de sus disposiciones para el desarrollo de la observación en la gestión y orientación de lo colectivo.

2. El liderar

Para ampliar la comprensión del liderazgo en la dirección teatral, nos apoyamos en la noción de trabajo en equipo, la que se presenta como una acción grupal que requiere la coordinación de un director. En la coordinación se promueve la corresponsabilidad y fraternidad colectiva, orienta las acciones de un proceso colectivo para alcanzar los objetivos comunes trazados dentro de un equipo (Rodríguez y Rodríguez, 2015).

El director orienta y coordina los saberes existentes y emergentes del colectivo, primero hacia a un propósito en común desde su praxis social. Por otra parte, su posición de director, le permite desarrollar una función de liderazgo por el carácter social que existe en su relación con los actores y por la asignación que se le entrega en la construcción de su figura de director.

Entendiendo la producción de obras de teatro como una construcción que transita desde lo individual, lo grupal y la emergencia colectiva que engendran la dirección orientadora de un director teatral, Eugenio Barba (2010), dirá que la dirección teatral, es un hecho singular, en cuanto práctica definida en un determinado ambiente teatral.

Es el director quien conoce la realidad del teatro, capaz de vincular los distintos componentes de un espectáculo (Barba, 2010). Por ello, es de suma importancia conocer cómo el director observa las realidades circundantes en el contexto de las obras. Cómo son las relaciones con sus actores y con los textos dramáticos, las habilidades artísticas de sus actores, las emociones, el sentido de los juegos orientados que el director desarrolla y el trabajo que él hace sobre las experiencias individuales que inciden en el proceso colectivo.

El orientar, liderar, guiar o dirigir constituye también un modo peculiar de operar funcionalmente al interior del teatro. Por ello el liderazgo constituye un elemento de conversación para entender la figura del director teatral.

3. La coordinación

Como se mencionó antes, las estructuras sociales son incorporadas por el individuo/director y lo constituyen como figura de dirección, lo que posibilita el despliegue de orientaciones por medio de la relación escénica en ensayos y búsqueda de los elementos que componen una determinada obra. La labor es posibilitada al estar en situación – en presencia- con sus actores, en interacción, en presencia física con ellos (Goffman, 1979).

El director en tal presencia con su equipo de trabajo, actúa y se presenta como un individuo coordinador de emergentes, sujeto articulador de los múltiples elementos, códigos o signos que se construyen en las interacciones con su colectivo, apoyándose en la observación para orientar lo colectivo, entregando más énfasis en los elementos que él selecciona para los propósitos por los que la obra será realizada.

Ese desarrollo de dirigir, orientar y poner en escena acciones cooperativas e integradoras de los diferentes antecedentes de vida, entrenamientos y experiencias de cada uno de los actores, es construido desde las experiencias del director. Experiencias que orientan su trabajo en el desarrollar de la coordinación y orientación de lo colectivo.

Las experiencias le permiten decidir qué actividades, juegos, dinámicas y trabajos en equipo le facilitan su labor. Por lo tanto, la orientación y coordinación de lo colectivo es producto de un aprendizaje que el director adquiere en su trayectoria, es una habilidad sabida e incorporada por él.

El director se orienta a gestionar los procesos y atmosferas de interacción desde su praxis social, buscando que el equipo de actores construya códigos, emociones y actividades cooperativas a las que se les entreguen significados comunes (Mercado, 2009).

En esta tesis se entiende que la articulación de las relaciones de juego, imaginación, creación se desarrollan en un contexto donde el director entra en situación presente con sus actores (Goffman, 1979), contexto donde él hace uso

de las emergencias de lo colectivo para el hecho creativo de la obra teatral. En este encuentro se enfrenta a una complejidad emergente que se produce en un marco de reacciones, contactos entre la gente, frustraciones, opiniones o silencios donde hay revelaciones para el proceso de montaje que se presentan como partes separadas para ser armadas en una sola apuesta (Grotowski 1970).

En este contexto se despliegan formas de relación que el director lidera, coordina y gestiona para la orientación de su equipo. Este despliegue de relaciones condice con las relaciones sociales que existen fuera del teatro en las organizaciones sociales y culturales donde los individuos se constituyen como tal.

4. La especificidad de gestionar las emociones

Desde lo mencionado en la dirección de lo colectivo y en los tres aspectos que se asumen constituyentes de la acción de dirigir; el director teatral realiza un trabajo que constituye una arquitectura socio-emocional que articule experiencias y permita la proyección emocional con sus orientados. Se tomará la arquitectura como un proceso constructivo para el diseño de los modos de gestión de las emociones individuales y colectivas para la articulación individual en función del trabajo escénico.

Esta arquitectura de lo emocional en lo colectivo se define a partir de dos conceptos. Primero, siguiendo a Bourdieu (1999), donde éste concibe el aprendizaje como una experiencia social, la cual se realiza en la interacción. Es decir que toda comprensión de lo emocional radica en una experiencia social y el cuerpo colectivo hace posible el desenvolvimiento práctico de los actores en el espacio y lugar donde se adhieren. Segundo, la experiencia de internalización de las proyecciones de lo emocional es objetivada. Es decir, se basa en sucesos objetivos con significaciones subjetivas de ello, lo que conllevan a emocionalidades colectivas (Berger y Luckmann, 1967).

Los componentes de la emocionalidad colectiva son explorados, reconocidos, orientados y aprendidos por el director por medio de la creación de una plataforma que los vincula.

Siguiendo a Stanislavski (1988), el director proyecta las emociones que hay en las experiencias de los actores y actrices para el desarrollo de un aprendizaje colectivo. Lo que nos permite considerar que la arquitectura de lo emocional es un proceso de aprendizaje grupalmente cognitivo que entrega significado y reconocimiento de normas, signos y lugares de participación que les permita comprender el sentido por el cual lo colectivo se moviliza (Houde, Oliver, Dir. 2003)

Por tanto, el director en su trabajo, construye atmosferas que le facilitan su labor de liderar, coordinar y orientar lo colectivo. Desarrolla una proyección de las emociones individuales y grupales que se traducen en una arquitectura por la cual, el director potencia las emocionalidades que contribuyen razonablemente a dos aspectos: primero que lo colectivo como emergencia se articule emotivamente y signifique positivamente el proceso articulador de la arquitectura emocional. Segundo, que el aprendizaje dialógico director-colectivo derive cada vez a nuevas posibilidades de acciones colectivas emergentes que aporten en la producción escénica.

Esa experiencia sobre lo emergente le permite codificar los procedimientos que orientan los fines hacia donde coordinar lo emocional. La codificación es una manera de construcción de su libro de método, donde materializa los elementos y significados que él utiliza en el proceso de trabajo colectivo (Carvajal, 2013). Es decir, que sus experiencias y significaciones en lo social podrían devenir en su método y encarnadas en la obra por la transferencia que hace en lo colectivo. Transferencia que se gestiona en la práctica relacional donde emerge lo real (Bourdieu, 2007b).

5. Metodología y su plataforma Vinculante

El director en trabajo con su actores y vinculados en conjunto por los textos dramáticos, componen una atmosfera creativa emergente. Los actores y equipo técnico despliegan relacionalmente sus posibilidades técnicas y experiencias de vida para que en conjunto y apoyados en la orientación del director, componer las escenas incorporadas y sugeridas en los textos. Tal articulación es permitida por

las disposiciones incorporadas que orientan el apropiarse del juego para producir por medio del trabajo colectivo una obra teatral (Bourdieu, 2007a).

En esa metáfora creativa, emerge el director teatral que deriva como orientador, gestor, coordinador y líder de procesos colectivos. Como se ha dicho, el director a través de su gestión de lo colectivo, actúa en escenarios con altos grados de complejidad. Es un actor que se constituye como agente y en su agencia posibilita la existencia, gestión u organización del campo desde el lugar donde actúa. Tal función es apoyada por la construcción de un método que guie su dirección.

En su metodología el director gestiona lo colectivo generando plataformas para la interacción y su vínculo con el equipo. Concretamente, el director actúa en escenarios materiales (lugares de ensayo o entrenamiento); en escenarios subjetivos (emocionalidades subjetivas) que entregan significado a las relaciones y acciones objetivas que se internalizan; incluso desde las socializaciones primarias; las que adquieren significado en cuanto son experimentadas como hechos vívidos en el escenario (Berger y Luckmann, 1967).

Tal actuación requiere guías que le sirvan de apoyo para orientar el colectivo, bases metodológicas que pueda ir incorporando y explorando en su viaje como director.

Un ejemplo de ello se puede encontrar en otra de las clases de Stanislavski (1988), donde utiliza la analogía entre la actuación y los viajes. Plantea que los viajes tienen cambios sucesivos, al igual que los movimientos que realizan los actores en sus entrenamientos.

El director ruso, plantea que los actores se encuentran así mismos dentro del teatro, se enfrentan a situaciones emergentes, estados de ánimo, contornos imaginarios y reales, circunstancias internas y externas al igual que los viajeros. Estos viajeros buscan maneras de hacer el recorrido más placido, usan rutas diversas, construyendo estrategias que les permitan vivir la emergencia y lo súbito de cada recorrido hasta llegar a su fin.

Se planteó que las estrategias desarrolladas por el director para su orientación de lo colectivo, consideran la puesta en marcha de los siguientes aspectos. Una apelación a la experiencia previa de su equipo de trabajo en lo social y en el campo del teatro. Situación que fortalece la capacidad de comunicación al estar todos en conocimiento de los mismos códigos y entendidos de la dinámica de su campo (Bourdieu, 2005). Y la utilización e implementación de juegos dinamizadores orientados, que le permiten articular la ruta hacia lo colectivo dentro del proceso creativo. Lo que orienta al equipo a la implementación de objetos de interacción, como es el caso del texto dramático en el teatro.

En esta tesis el objeto de interacción se fundamenta bajo la noción del concepto de “pase” utilizado en el fútbol, hecha por los hermanos Rodríguez (2015, pág. 47-53), donde plantean que “el pase” en el fútbol, es el fundamento de vínculo para emprender una propuesta en colectivo; cada pase los vincula, hasta llegar a la construcción de puentes que los orienta a propósitos colectivos más amplios. El pase se entiende como fuente de interacción en analogía al papel que cumple el texto dramático como objeto de interacción en el teatro.

Finalmente, la experiencia del trabajo en equipo, corresponde a una lógica del campo del teatro y a un habitus colectivo que opera en el ejercicio creativo de la obra teatral (Bourdieu, 2005). Tal creación es un constructo gestionado por el director y producido de modo grupal que permite la teorización en el uso del juego y la lúdica como componentes vinculantes para el trabajo del director en la coordinación y orientación de lo colectivo.

El trabajo del director se construye y se basa en las interacciones grupales, actividad relacional que se origina en la dramaturgia orgánica del equipo. Actividad que requiere de un elemento vinculante que posibilite la puesta en marcha de un pensamiento colectivo. La dramaturgia orgánica constituye la fuerza que mantiene juntos los componentes de un espectáculo y está constituida por la orientación de todas las acciones de los actores, consideradas estas acciones como señales

dinámicas y cenestésicas¹¹ que dan sentido a la creación de una plataforma que vincule (Barba. 2010).

Por lo tanto, la plataforma vinculante es un dispositivo que puede incorporar todos los elementos estéticos, subjetividades y manifiestos/objetivos en un trabajo constructivo que pretenda acoplarse de modo colectivo. La plataforma se genera por medio de actividades dinamizadoras que el director propone desde su experiencia y son aplicadas metodológicamente según sean las necesidades a trabajar. Nos referimos entonces al método que rige la implementación de dinámicas guiadas que provocan la aparición del juego relacional, que a su vez, posibilita el ejercicio de observación de elementos emergentes que componen la plataforma vinculante y la emergencia de lo colectivo. La plataforma representa en última instancia, el escenario estructurado de actuación para el desarrollo de la praxis social del director que se hace observable bajo un tiempo presente del juego y del trabajo escénico (Bourdieu, 2007a).

Es importante definir la noción de juego; para ello y siguiendo a Huizinga (1972, pág. 54) dónde define el juego como una palabra que sirve para significar una limitada libertad de movimientos sentidos; movimientos que los actores realizan de modo individual y colectivo. Actividad que puede adquirir significado para el director, permitiendo observar por ejemplo: el nerviosismo, la ansiedad, la tensión/distensión y las emociones vividas por sus actores. Son acciones que no se presentan como resultado de una actuación por parte del grupo o equipo, sino más bien, como una serie de acciones limitadas dentro de un determinado tiempo de juego que el director orienta. También entendemos el juego como una acción libre, sentida y situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador (Huizinga, 1972, pág. 25-27). Esta última definición nos propone un juego que en su realización, corresponde a una

¹¹ La cenestesia a la que se hace referencia, comprende el conjunto de sensaciones internas, en el propio cuerpo de actores –individual y grupalmente- , movimientos y tensiones propias o ajenas (Barba, 2010), permitiendo al espectador reconocer frente a qué reír o no reír en un espectáculo y, al director saber de qué emociones se compone lo que orienta.

oportunidad de observación y aprovechamiento para el director y su labor orientadora.

Con las definiciones hechas sobre el juego, se pone en contraste y como línea de observación teórica lo siguiente; primero, que al estar el equipo de actores imbuido en una situación de juego, le permite al equipo realizar cierta cantidad de acciones libres. Acciones observables por el director, el cual seleccionará las necesarias para implementarlas dentro de las estrategias de coordinación y orientación de lo colectivo. Segundo, que la orientación de lo colectivo implica un entrelazamiento de procesos de aprendizaje mutuo, es decir, tanto director como actores en su interacción diaria se enfrentan a oportunidades de aprendizaje que se funden en lo colectivo (Rogoff, 1993). Tercero, las oportunidades de aprendizaje subyacen por medio de los dispositivos de interacción que el director gatilla dentro de las dinámicas/lúdicas, actividades grupales y dirigidas que facilitan la observación del director (Mercado, 2009).

Para facilitar la entrada en tal noción se recurre al siguiente ejercicio de actuación: el director, solicita a una de las actrices novatas que suba al escenario. Mientras ella se ubicaba en el proscenio, el director hizo levantar el telón. Sin más orientaciones ni explicaciones sobre lo que debía hacer o a que se iba a jugar. El director dejó a la actriz parada allí, durante varios minutos, ella intento jugar a solucionar la situación de soledad, dejó notar que internamente buscaba el cómo actuar frente a tal ejercicio. Externamente su cuerpo relató nerviosismo, miedo e inseguridad. Por otra parte, mientras el ejercicio transcurría, sus compañeros de actuación, reían de las reacciones y emociones que la actriz entregaba en el escenario.

Lo que buscaba el director, era que la actriz encontrara un propósito por el cual estar en el escenario, que pudiera jugar a estar en el escenario sin tener que estar atada a reglas externas que dirigieran su actuación. Segundo, conocer de qué emociones estaba constituida la propuesta que quiso jugar la actriz y tercero, que el grupo de compañeros, se vincularan al ejercicio de tal modo que supieran cuando reír y por qué hacerlo (Stanislavski, 1988).

En concreto el trabajo de observar, gestionar, producir, orientar y dirigir en el teatro, está determinado por estructuras sociales internalizadas (Bourdieu, 2007b) Como observador, entrenador y director él ve elementos y habilidades en su cuerpo de actores las que luego gestiona y coordina. Esta apuesta nos orientó a reconocer en el director teatral, habilidades coordinadoras de los elementos emergentes en la gestión de lo colectivo. Dicha habilidad coordinadora está enraizada en la posibilidad de observar en el colectivo elementos que otros no ven y ponerlos en función de la construcción de la obra de teatro.

Su actividad como articulador de las habilidades emocionales, psicológicas y físicas dentro de los ensayos y en los entrenamientos; el director genera plataformas para desarrollar los vínculos necesarios entre los actores, situaciones textos, contextos y emociones para así producir la obra.

La plataforma vinculante entonces es construida por las experiencias grupales gatilladas y coordinadas por el director, estructurando con ello la cenestesia colectiva que fomenta a la vez los propósitos encarnados que hablan de lo colectivo. Por otra parte la emergencia que acontece en la interacción mediada por la plataforma, nos acerca a una articulación de lo colectivo que se expresa en la construcción de relaciones, siendo esa construcción de relaciones de interacción agenciadas por el director. (Goffman1979; Bourdieu, 2007).

VI. Objetivos

A continuación se definen los objetivos que orientaron la investigación y nos permiten ponernos un límite inicial para abordar relacionalmente los planteamientos teóricos y la realidad social que puedan presentar los directores teatrales.

c. Objetivo general

- Conocer los elementos que estructuran la observación de los directores teatrales en su proceso de dirección, componentes, métodos y procesos que desarrolla en su trabajo de dirección.

d. Objetivos específicos

- Examinar el modo de observación de lo social y la relación con la producción de la obra.
- Indagar el proceso de liderazgo y coordinación de las habilidades de sus dirigidos.
- Reconocer como incide la sociedad en el modo de observación del director.
- Conocer los métodos y didácticas que desarrolla en el entrenamiento colectivo.

VII. Marco metodológico

A continuación se presenta el corpus metodológico que guió y demarco el proceso investigativo y los instrumentos aplicados en el proceso.

La investigación se basó en el trabajo de siete directores que constituyen el total de casos del estudio. También se implementó la aplicación de observación participante (OP) y entrevistas en profundidad con pauta semi-estructurada.

Con dichos instrumentos y técnicas buscamos indagar en la praxis social de los directores teatrales dentro de su trabajo de orientación con sus actores; se enfatizó en los siguientes aspectos: la observación, el liderazgo, la coordinación, vínculos o plataforma vinculante, y el trabajo sobre las emociones y metodologías utilizadas en los procesos.

Por tales inquietudes de investigación, se expone a continuación el tipo de enfoque y diseño metodológico que se adelantó en la investigación: primero, el tipo de alcance del estudio. Segundo, el proceso de construcción de la muestra y las características que orientaron el proceso de vínculo, selección y agrupación de los hablantes que aportaron desde su experiencia los insumos para ser analizados. Y tercero, los instrumentos a utilizados para el levantamiento de información para la estrategia de análisis y la producción de información.

a. Enfoque Investigativo

El diseño metodológico en la presente investigación es de carácter cualitativo. Enfoque que permite el acercamiento e indagación sobre las experiencias de observación del director teatral en la realidad social y, las posibilidades de cambio que emerjan en la realidad social durante el proceso investigativo (Valles, 1998).

Bajo este enfoque se pretende conocer sobre la estructuración de discursos, las metodologías aplicadas en los procesos de entrenamiento, formación artística de actores, construcción de textos dramáticos, modos de codificación que el director hace de la realidad observada y la aplicación de dichos códigos en su labor como director teatral.

La pertinencia del enfoque se acentúa, desde la noción del conocer sobre lo que cada individuo puede decir, significar y realizar dentro del mundo (Taylor y Bogdan, 1987). La incursión en el enfoque cualitativo nos acerca prominentemente a dos dimensiones relevantes para éste estudio. Una dimensión subjetiva donde el director teatral, significa el mundo desde sus experiencias y trayectorias de vida. Y

una segunda dimensión relacionada con el mundo material donde estos sujetos construyen modos de comprensión y de relación con otros (Taylor y Bogdan, 1987).

Por tanto el enfoque cualitativo nos permite incorporar cambios en procedimientos, instrumentos y facilita la toma de decisiones en situaciones emergentes no controladas, para fortalecer el alcance del objetivo de la investigación. Por tanto, éste enfoque, fue la ruta viable para conocer y comprender los componentes estructurales que han definido las practicas del director teatral en la región metropolitana.

b. Alcance de la Investigación

La investigación tiene un alcance de tipo exploratorio que permite acercarse a investigar, conocer y analizar lo que ocurre dentro de nuestro objeto de estudio. Es importante destacar que no existen investigaciones sociológicas similares que se enfoquen en el director teatral o que lo estudien de tal modo. Esto nos llevó directamente a un estudio exploratorio, permitiendo la familiarización y adopción de instrumentos adecuados para su aprehensión, comprensión y conocimiento (Hernández, R y otros 1991).

Desde lo anterior, se propuso hacer un acercamiento exploratorio a las prácticas artísticas de directoras y directores teatrales. Conocer lo que ellos observan en la realidad social, cómo crean su dramaturgia, su didáctica de enseñanza, la estructuración del método para el entrenamiento de actores, la gestión de talentos y la construcción de códigos encarnados en la obra que sintetizan aspectos sociales.

c. Muestra

El tipo de muestreo para esta investigación fue de orden teórico. Esto facilito sumar y acumular sucesivamente acontecimientos e informaciones relevantes para el estudio (Strauss y Corbin, 2002).

Se consideró la construcción de una muestra o casos de estudio múltiple, de modo que inductivamente se logró encontrar generalizaciones entre los casos lo que permitió explicar cómo se gestiona lo colectivo desde el quehacer del

director (a) de teatro; buscando variedad y equilibrio entre los casos seleccionados, se hizo contacto por medio de redes sociales, contactos a conocidos y bola de nieve (Rodríguez, Jarder, & García, 1999: 98-99)..

Una vez se estableció el contacto con los directores; se decidió que el número de participantes –casos- no debía ser menor a 5 casos en la región metropolitana de Santiago para la construcción de la muestra. Se entendió que el ejercicio de contactar a distintos directores o directoras para la elegibilidad, sería según las características que se definirán con posterioridad en el presente capítulo; pensando cómo posibilidad de mejorar la decisión y la elegibilidad de los participantes (Becker, 2009).

Siguiendo lo mencionado; se consideraron siete casos para la realización del estudio. Casos que se presentan como acercamiento más real al objeto de estudio y con ello la posibilidad de sumar acontecimientos o elementos que aporten en el estudio exploratorio sobre el ejercicio del y la directora teatral en la orientación de lo colectivo (Rodríguez, Jarder, & García, 1999).

También, se implementó la observación participante (OP), la que implica al investigador desde la generación de notas de campo (Valles, 1998:143-). El desarrollo de la (OP) consistió en tomar notas en las visitas a los espacios de entrenamiento, ensayo, montaje de las obras teatrales u oficinas donde los participantes se encontraban.

En la sección de hallazgos se hará cita de estas notas con letra cursiva y dentro de paréntesis la abreviación de la Observación Participante (OP).

Los atributos que se consideraron son: primero que los y las directoras teatrales tengan una preparación profesional en el teatro y tengan una trayectoria en dirección, entrenamiento y preparación de actores y actrices. Segundo, que escriban y/o adapten obras de teatro para el desarrollo de sus propios montajes.

En la siguiente tabla construida para esta tesis, se muestra como quedó construida la muestra del estudio. A cada uno de los nombres de los participantes se les asignó un código en letras, el tipo de institución o grupo al que pertenece se le designó si era carácter público, grupo independiente o si trabajaba dentro de un

espacio teatral o sala concertada. Esta asignación se construyó de acuerdo a la naturaleza de los lugares donde se desenvolvían como directores o directoras.

A. Conformación de la Muestra		
Directores y Directoras Teatrales		
Nombre Asignado	Institución o grupo adscrito	Actividad¹²
A-l	Universidad pública	Director/a y Académico/a
A-a	Universidad pública	Director/a y Académico/a
Á-o	Grupo teatral Independiente	Director/a
A-r	Universidad pública	Directora/o y Académica/o
F-o	Grupo teatral Independiente	Director/a y Actor/Actriz
R-n	Sala de Teatro	Director/a
R-é	Universidad pública	Director/a

d. Instrumento y técnica producción de información

El instrumento que se implementó para la producción de información fue la entrevista en profundidad. Dicho instrumento fue pertinente para la presente investigación. Nos orientó a la posibilidad de aplicación y cumplimiento del siguiente supuesto; dialogo cara a cara y de igual a igual (Taylor & Bodgan, 1994).

La entrevista sin pauta estructurada se consideró como estrategia de recolección de información, para favorecer el proceso investigativo exploratorio. Proceso que desde un inicio busco conocer sobre las significaciones subjetivas de la praxis social de los y las directoras teatrales de la región metropolitana, sin que el investigador incidiera en las opiniones de los y las participantes (Taylor & Bodgan, 1994).

Para dicho propósito de la entrevista en profundidad se enfatizó en los siguientes aspectos:

¹² La categoría Actividad si es director/a de teatro y/o académico o actor actriz.

- a) La observación como habilidad para distinguir y describir la "realidad social" y la "realidad de la producción teatral".
- b) La coordinación y uso de los elementos empíricos y simbólicos que sustentan la dirección de la obra teatral.
- c) El liderazgo que el director de la obra ejerce en la producción de la obra teatral.
- d) La gestión específica de lo emocional, el uso de la didáctica y pedagogía teatral para el desarrollo de la misma.
- e) El uso del juego y la lúdica como plataforma vinculadora de las interacciones del director en lo colectivo.

Como apoyo metodológico se trabajó con cuaderno/bitácora de campo en la Observación Participante (OP), instrumento guía para las entrevistas e insumo en la producción de información. El cuaderno de bitácora o registro son observaciones y apuntes que portaron significativamente en el proceso de análisis de las entrevistas (Valles, 1998).

El análisis del material obtenido en las entrevistas, se desarrolló bajo la técnica de análisis de contenido. Procedimiento que nos permitió conocer las estructuras comunicativas y contenidos semánticos de los discursos en los hablantes. Elementos emergentes y regulares e internos en el discurso que ha sido grabado y transcrito para su análisis (Pérez, 1994).

Finalmente se realizó el ordenamiento sistemático de la información recabada para producción del informe final. Dicho procesamiento estará orientado por la codificación abierta (Valles, 1998) que simplifica y posibilita la focalización de temas fuerza que se encuentren en el material de análisis desde la construcción de unidades analíticas. La codificación nos facilitó, la construcción de categorías estructurales significativas dentro de los discursos de los hablantes y en la realización al procedimiento interpretativo de la información recabada a partir de las relaciones existentes en el material producido (Pérez, 1994).

VIII. El director: teatro y sociedad

Venidos de diferentes países, los alumnos son aceptados en primer año por un trimestre de ensayo. Tienen en promedio veinticuatro o veinticinco años y poseen ya experiencia teatral. Los extranjeros ha seguido frecuentemente una escuela de teatro en sus propios países, los otros han seguido diferentes seminarios o talleres. Entonces hay que comenzar por eliminar las formas parasitarias que no les pertenecen, retirar todo lo que puede molestarles para volver a encontrar la vida lo más cerca posible de lo que ella es. Nosotros debemos despojar un poco a los alumnos de sus conocimientos, no para eliminar lo que ellos saben, sino para lograr una página blanca, disponible a recibir los acontecimientos del exterior. Despertar en ellos la gran curiosidad, indispensable para la calidad del juego; tal es el objetivo del primer año. Jacques Lecoq (2001)

Preparados y con la disposición plena en llenar con acontecimientos las paginas siguientes, el presente capítulo representa la entrada al escenario de los hallazgos en este trabajo investigativo.

Como se constató en un principio él y la directora teatral se encuentra inmersa en un medio social complejo y es en esa complejidad donde encuentran un lugar para ser directores, orientadores y líderes de procesos colectivos que derivan en la construcción de una obra teatral; la cual sea capaz de comunicar reflexiones, sugestionar, emocionar o proponer ideas transformadoras para las sociedades donde se encuentran si ese fuese el propósito.

Siguiendo lo anterior, Arrojo (2014), director argentino nos presenta una propuesta didáctica que orienta la preparación de directores de teatro. Dicho trabajo plantea que la dirección teatral es un trabajo humano que está regido por la actividad humana y contempla la preparación técnica, la cual se aprende en los contextos que definen el quehacer del director contemporáneo y su búsqueda de objetivos que se basan en la capacidad de mirar los elementos que le sirven de apoyo para su dirección.

Por tanto, los posibles significados que los directores teatrales tienen del teatro, podrían aproximarnos al sentido que este campo de las artes adquiere

como práctica que media entre la sociedad y otras realidades construidas como obras teatrales y que constituyen las rutas por donde transita el trabajo del orientador y director del grupo y la obra.

“La fiesta del teatro; lo lúdico del teatro, la capacidad de recrear y transformar la realidad” es de algún modo un cometido profundo que permea la labor de quien es guía del proceso” (A-I)¹³.

Desde el escenario teatral, hacer real sucesos hipotéticos o denunciar hechos concretos o invisibilizados en las mismas sociedades donde se encuentran alojados; y donde han construido los artefactos teatrales como ejercicios comunicativos adquieren interés dentro del mismo trabajo escénico.

“...si es importante para uno es probable que sea importante para otros” (A-I). “igual es como que uno viene a la vida, con tu mundo yo con el mío, entonces como que necesitamos un espacio de, de unificar un poco pa´ poder empezar de nuevo a encontrar nos en el escenario” (Á-o)

El y los directores teatrales se constituyen en sí mismos como actores relevantes dentro del teatro con diversas formas de observación y conceptualizaciones respecto de su trabajo y su posicionamiento en el mundo social. Son observadores de la realidad circundante, una realidad experimentada y en ese hecho consolidada como real. Una manera de dirigir y una orientación que coinciden con las estructuras que han ido formando su modo de observar.

“nosotros hablamos, digamos, a través de la historia, de lo que nos pasaba, esa es la verdad” “cuando la vida política no te deja ni dormir tranquilo, ni amar tranquilo, ni hacer nada sin que no esté presente esa sociedad horrorosa que son los totalitarismos, o las dictaduras” (A-I)

¹³ La nomenclatura de cita para los entrevistados será posteriormente solo con las dos letras iniciales asignadas en la tabla de la muestra que se entregó en el capítulo de metodología.

Por otra parte la realidad que se nos presenta podría ser redefinida bajo la idea de ficción. Una ficción nutrida de múltiples acontecimientos/acciones que constituyen oportunidades para llenar la hoja en blanco donde inicia el trabajo:

“La realidad es una ficción, es otra ficción imaginaria” (R-o).

Teatro y sociedad se encuentran en una frontera mediada por el trabajo del director y su equipo; por su parte la sociedad es un escenario nutrido de múltiples oportunidades, contingencias, emergencias o sucesos propios de sí misma. Es pues una realidad social que se presenta como el escenario societal chileno donde se constituye la figura del director en su trayectoria de vida, formación y experiencia como orientador de lo colectivo.

“a veces no nos respetaban, a veces nosotros teníamos que salir arrancando y a veces a la comisaría, detenidos” “...esfuerzos cotidianos, tienen que estar en el teatro, junto con las maravillosas posibilidades creativas que tiene el arte...” (A-r)

La realidad para el teatro puede ser una posibilidad engañosa, es una complejidad a reducir en el trabajo de dirección, por ello no todo pasa a escena; se hacen filtros, de modo que lo que se observe sean elementos concretos que sugestionen, y tengan sentido dentro del lugar donde se construyen ilusiones o ficciones escénicas como lo es el teatro:

“dejándote sorprender, un poco como los niños no, como cuando juegan y te dejan llevar de un lado a otro y pa ver pa donde te va llevando y permitirte... porque yo creo que somos una cultura muy racional” (Á-o)

Es precisamente en este escenario donde el trabajo y los modos de articulación de las experiencias en la vida en sociedad y de los procesos de construcción de un modo de dirigir; constituyen al director como el orientador de los procesos de acercamiento de la sociedad y el teatro en una síntesis dialógica entre lo que consideramos real de la sociedad y la realidad del trabajo escénico en el teatro.

A lo largo de la investigación se pudo ir construyendo una idea del entendido del director como agente histórico, que deviene en procesos constructivos y como un observador del entorno. Reconocer y aprovechar instancias para la continuación del ejercicio teatral también constituye un importante puente de trabajo del director o la directora de lo colectivo.

Pensar en los motivos del teatro dentro de la sociedad no escapa de la acción liberadora o amplia de la observación teatral:

“...Hoy en día no hay artistas del PPD, de los conservadores, de los liberales, lo que sean, nadie. No. No hay peronistas, eso pasó. Entonces el arte político se transforma en la política del arte, que es una independencia del lenguaje artístico de lo ideológico político, y es el arte con su lenguaje el que crea las imágenes políticas y no es los políticos que nos entregan a nosotros la ideología...” (R-o).

Constituirse como orientador teatral y más precisamente en la figura teatral que dirige, implica altos niveles de complejidad en la realización de su trabajo; las experiencias y saberes profesionales que se ponen de manifiesto en la acción misma donde creadores¹⁴, equipo técnico, auxiliares y director componen en común una obra teatral.

En una investigación realizada en Francia con la compañía de teatro Jolie Môme, se da cuenta de los procesos organizacionales de la división social del trabajo, métodos de articulación de las relaciones, vínculos y mensajes políticos con sus públicos (Facuse, 2013), evidenciando el proceso constructivo y colaborativo en la producción de nuevas formas de relación social dentro del teatro, innovaciones en la distribución roles tradicionales y más precisamente en las relaciones de poder que se presentan dentro de la organización teatral. Si bien se ha tomado la investigación en su revisión de la orgánica funcional interna, nos entrega los grados de complejidad que nutren el espacio donde el director teatral

¹⁴ Definición común encontrada en todas las voces de los participantes, donde la construcción de la obra o del juego escénico constituye una reunión de creadores. Reunión de diversas experiencias que pone en el escenario sus recorridos y saberes en torno a la obra y su propósito por el cual realizarla.

se desarrolla como tal, y donde no es ajeno a una revisión –en este caso- a la división social del trabajo y los procesos de asignación de los roles dentro de la compañía.

Lo anterior nos permite fortalecer la noción sobre la apreciación compleja que desarrolla la observación del orientador teatral respecto a lo real-Social y lo real-teatral; donde el asunto de lo real-social, está directamente basado en la comprensión de las ficciones que componen la realidad cotidiana y sus oportunidades para el teatro. Por su parte lo real-teatral lo entendemos como la ficción –realidad- en la cual funciona la construcción de la escena teatral en la que se basa el texto de la obra.

El trabajo de dirigir es una continua búsqueda y una situación dinámica que cambia y se adapta a los momentos, tiempo o embates que el entorno ofrece y constituye en el ejercicio de orientar y elaborar con otro un propósito escénico;

“...es una indagación en un terreno en el que nada de lo que tú sabes te sirve...” (A-I)

Por tanto y en síntesis la vida social o cotidiana se puede expresar en términos de complejidad en la toma de decisiones, cotidianidad que estructura y compone la figura del director teatral dentro del espacio escénico. Un espacio escénico trazado por estructuras sociales definidas y dinámicas que demandan una gestión para su ordenamiento y servicio en el propósito de un grupo de teatro. Gestión que puede hacerse desde la preparación de una acción amplia, inclusiva y coordinadora de los múltiples elementos que pueden componer un solo hecho a realizar escénicamente.

“...Lo bonito del teatro es... caen los tartamudos, los ciegos, los flacos, los negros, los amarillos... todos tienen algo... todos tienen una fascinación para mí, todos tienen su fascinación...” (A-I y Á-o).

Dejando entendido que el teatro es un espacio lleno por un mar de posibilidades constantes y emergentes; la observación en el proceso de dirección nos podría develar los elementos en los que se basa y constituye su quehacer.

IX. La construcción de la Observación

“Durante más de diez años trabajé intensamente con grupos de barrios pobres, sindicatos e iglesias que utilizaban el teatro no para entender a los personajes, sino para analizar sus problemas e intentar encontrar sus propias soluciones. Así pues, tras un largo período alejado del teatro profesional, Stratford-on-Avon fue para mí todo un acontecimiento. Dirigir una obra es como montar en bicicleta o a caballo: nunca se olvida. Desde el primer día me sentí como en casa hablando con profesionales que, al igual que Cicely y yo mismo, se mostraban totalmente abiertos a una nueva experiencia” Boal (2002).

Para aproximarnos al hecho constructivo de la observación del director teatral, es importante mencionar que la comunicación, el origen formativo de los profesionales y las experiencias de vida de los actores permea constantemente el ejercicio de orientación del director, llevando con ello la constante adhesión de posibilidades en su capacidad de observación; esta diversidad es una oportunidad de gestión de habilidades o talentos que emergen en la interacción con quien trabaja.

“la disposición del escenario es una coordinación no solo espacial; es una distribución estratégica para las entradas y salidas de los actores, es un escenario amigable, integrador, controlado y sobre todo construido desde las orientaciones del director y las experiencias acumuladas en los ensayos con sus actores” (OP)¹⁵.

La observación en la figura de director, es una construcción socialmente estructurada primero por el hecho fundamental de estar en un contexto social concreto (Bourdieu, 1995), y segundo por la interacción directa con sus actores que operan como una complejidad que se va definiendo en la medida que la trayectoria nutre la especificidad con la que él observa la realidad, el entorno y sus

¹⁵ Experiencia de observación realizada en uno de los ensayos realizados a inicios del 2017 por parte de uno de los directores teatrales de la investigación. La dirección compartida con sus actores, fue un elemento llamativo e integrador en la experiencia investigativa. Dirigir y ser dirigido para la incorporación de múltiples elementos, mostraban que las prácticas de la mirada que estructura la observación del director nace en las experiencias conjuntas.

actores. Llevando consigo, una operación lógica de reducción de la complejidad por medio de la toma de decisiones.

“...Hay una cosa que tal vez ayuda que es desde, que es un término medio complicado, pero que es bonito... a propósito de los talentos... a veces son las ayudas adecuadas en cada lugar y que a veces no son perfectos, porque yo no soy el director perfecto para estas personas ciertamente, lo tengo súper claro, pero nos hacemos bien y nos llevamos lejos... vale la pena uno busca las personas donde... la gente que te contradice, esos son los mejores; te dicen: ¿sabes qué? por ahí no... y dale por ahí, explora... o no, no te metas por ahí por ningún motivo; y eso me hace valorar mucho, la gente que es capaz de decir eso...” (R-0).

Como se ha mencionado, la sociedad en el teatro aparece como una oportunidad compleja a trabajar. Es en ese escenario donde la observación se constituye como un posible filtro de elementos relevantes que desde su observación, pueden o no constituir el punto de partida y llegada de la acción creativa en el teatro. Este carácter peculiar que formaliza su propio filtro, genera en sus intervenciones o direcciones una definición y posicionamiento político/educativa que orienta sus intereses particulares por las cuales dirige un grupo de actores:

“Lo que hace diferente que cada director y cada creador o cada profesor tiene una mirada diferente sobre eso... es un alfabeto, hay gente que enseña la obra ya escrita, que es un poco colonialista. Es decir, te enseño... como la pintura, te enseñó la abstracción, te enseñó el arte abstracto y te digo como se hace el arte abstracto, pero no te cuento el alfabeto del arte abstracto, te muestro el resultado” (R-0).

Se hace importante dar cuenta y reiterar que las posibles decisiones que anteceden la mirada¹⁶ con la que se articula la observación del director, son un conjunto de experiencias construidas socialmente y colectivamente desde la

¹⁶ Se tomara la noción de mirada como una acción primaria que antecede y hace parte de la estructuración de la Observación del director teatral.

interacción con otros (Goffman, 1979). Es decir, la observación es la conjunción de distintos aspectos de la experiencia social, que nutren su capacidad de actuación dentro del trabajo como orientador de un grupo de actores, sin dejar fuera que se trata de una incorporación ampliada de procesos que incluye relacionamente lo que pasa con su alteridad desde una posible mirada conjunta:

“...lo que yo hago como direc/cuando me toca dirigir... lo hago mucho desde el actor probablemente” (F-o). “soy el primer representante del público” (A-l)

Por tanto, observar implica comprender, saber y elegir lo que en definitiva, se necesita para aportar en la construcción creativa de los intereses grupales que guían el texto dramático de una obra; articular, dividir, juntar y ordenar son dispositivos asociativos y disociativos en la particular forma de observar;

“...por eso nos interesa el teatro, porque hay conductas humanas, conflictos; intereses de personajes que nos son bien conocidas, que nos identificamos con ellas, si no hay eso, no hay interés”. (F-o)

La observación: es una mirada amplia y compleja que se desarrolla en las acciones teatrales, y a su vez expresa los modos de dirigir y la figura del director que encarna una particular mirada constituida por estructuras sociales de venidas históricamente, orquestando el quehacer de una figura orientadora de procesos colectivos;

“...lo cotidiano lo podemos transformar en algo que tenga un significado, como cuando éramos niños que de repente la caja de cartón era un juguete, un avión, un barco” “...implicando al espectador a través de la observación, a través de la complicidad” (Á-o).

A continuación se entregan algunos aspectos rastreados en la investigación que dan cuenta de las características generales que rigen la dirección teatral, develando con ello el carácter orientador que estructura la práctica de dirigir:

Primero existe una declaración abierta al aprovechamiento de los sucesos súbitos en la emergencia creativa durante los ensayos y el montaje de una obra. Esto posibilita la entrega emocional, física y cognitiva dentro de las actividades

exploratorias para la construcción de escenas. Aquí el director trabaja en una horizontalidad próxima, permitiendo que su forma de dirigir siga explorando posibilidades de aprendizaje que inciden en su modo de observación.

“No es que tu vay y te ponís al medio de los actores, sino que tu ¡le paras con el cuerpo!, ¡no vay a pasar!, y uno sabe porque ha visto en la vida diaria, cómo es hacer eso...” (F-o) *“la gran tarea que tiene es como no solamente trabajar con gente que estamos de acuerdo, sino que aprender a trabajar y a valorizar que no somos todos iguales, ni que no pensamos todos iguales y esa es una pega gigante, no es nada fácil de hacer y uno se equivoca yo creo, como el camino de buscar cómo hacer eso”* (A-a)

Segundo, hay un entendido de observación que puede estar en contradicción con la experiencia horizontal de dirección; pero nos orienta a una practica estructuradamente rígida que demanda poner lo imaginado sobre un texto, que formaliza y entregue una dimensión material al propósito de la obra. Si bien esta condición de texto aparece en todas las experiencias investigadas; la orientación colectiva puede tener diversos caminos de llegada a la materialidad de ideas o propósitos artísticos mediados por la estética teatral que transmiten los intereses que los creadores buscan decir:

“escribes una partitura, sigues esa partitura...” (F-o)

Tercero, existe una disponibilidad de orden holística de trabajo mutuo, donde el director se distancia para el análisis y después de ello, retorna con propuestas de trabajo que se desarrollan colectivamente, sin obviar el fenómeno del cambio, el interés por el cual estar en la producción de la obra, las complicaciones u oportunidades de las emergencias, los cambios súbitos entre el punto inicial y, el punto de llegada que se marca en una pequeña estructura dinámica y sujeta a los emergentes de cada obra.

Si bien existe una preparación de los elementos tomados de la realidad-social para la composición de escenas, lo que va quedando en la realidad del teatro es una serie de conflictos a solucionar y problemáticas a estudiar en conjunto según los tres aspectos antes mencionados.

Si bien la trayectoria de una experiencia grupal y colectiva dirigida por un orientador, sigue algunas rutas concretas, existe un sinfín de emergencias que van poniendo a prueba la capacidad integradora, discriminante, de juego y lectura del orientador colectivo desde su capacidad de observación socialmente estructurada.

Desde lo anterior, llamaremos al recorrido por donde transita la obra como la columna vertebral articuladora de múltiples elementos escénicos o escenas, que se traduce en una línea dramática. Línea sintetizadora de la historia a narrar desde el cuerpo, la voz, la música o desde el lenguaje complejo del teatro utilizado para comunicar los propósitos de la obra. Esta columna en últimas instancia, constituye la composición que ha dejado el trabajo del director en sus orientaciones colectivas y más específicamente en la derivada de lo observado por él.

La articulación de las escenas en la columna vertebral contiene altos niveles de complejidad en el recorrido del montaje o realización la obra. Está complejidad deviene en la heterogeneidad de miradas, experiencias, trayectorias y prácticas con las cuales cuenta un equipo de trabajo dentro del escenario teatral. Por tanto, el desenvolvimiento dentro en esta red compleja, es la que permite al modo de observar, ser vista como una praxis propia que caracteriza la particular forma en la que dirige, toma decisiones y lidera su elenco en su acción como director teatral.

El entorno, las experiencias, las múltiples complejidades, la toma decisiones y la conjunción del saber profesional y práctico constituye los factores en los cuales el director orienta lo colectivo y nos lleva a conocer sobre la experiencia de liderar equipos desde su habilidad para dirigir.

“lo que pasa en las parejas, lo que pasa en las familias, me interesa, pero es una visión más, espejo de la realidad, microscopio de la realidad” (R-e) “...me interesa mucho la persona, me interesa mucho que piensa, que mira, que dice, que no dice que se ve... también eso es interesante. (R-o).

La construcción de la observación recae en el ejercicio mismo de la práctica teatral y en la posibilidad de revisar hechos, historias y elementos sociales que le

son conocidos y significados para su interés dentro del trabajo con el equipo de personas. Este planteamiento nos pone frente al hecho concreto de orientar y liderar los procesos que acompañan la formalización de una obra o pretexto por el cual reunirse a trabajar.

X. Liderar y orientar

La gestión del trabajo del director: la operación práctica de dirigir se nutre por la capacidad de administrar o gestionar los talentos, destrezas, cuerpos y visiones con las que vienen cargados los actores al momento de realizar un trabajo conjunto (Fernández, 2005). Dichas habilidades para la gestión, podría representar potencialidades, puntos en común o conflictos por los intereses individuales que pueden resistirse a las necesidades colectivas que busca el montaje de una determinada obra teatral.

“todos llegan con expectativas, con ganas de conocer y saber que se va hacer... pero se olvidan que todo está frente a nosotros” (R-n). “Llevo tanto tiempo trabajando en el teatro que puedo, tengo herramientas para desarrollar cosas. Que esté bien o esté mal ese es otro cuento” (R-o)

Por ello, se hace importante en el ejercicio de orientación y liderazgo para la gestión de talentos socio-anímicos, corporales y estéticos que demanda un trabajo teatral; accionar el conjunto de herramientas de observación y experiencias que ha tenido en el mundo social, para generar las necesidades, vínculos, temas y conflictos necesarios para el acople de cada uno de los participantes dentro de la realidad-teatral.

“...así un poco lo he sentido yo, el director, o sea, una persona que tiene una misión de hacer algo por los demás...” (A-l) “...entonces, bueno, y si no la piensa mejor que yo, para eso está uno, para decir: ‘mira, mejor hazlo acá’ o ‘prueba tal cosa...’ (A-r).

El tipo de observación que constituyen las prácticas del director están socialmente incorporadas en el plano de la vida social y del conjunto de

dispositivos metodológicos, técnicos y creativos que guían los modos de dirigir los procesos colectivos.

“yo siempre estoy pensando que en lo que yo voy a hacer por supuesto que tiene que interesarme a mí pero no basta eso, tiene que interesarles a otros también”. “En su momento, el director ya no puede hacer nada, ya está, ya está la obra, está la producción y hay que entregarse a la inteligencia de los actores...”
(A-o)

El trabajo de gestión de lo grupal y la emergencia de lo colectivo atiende a la comprobación y reflexión de los distintos modos en que los actores y actrices entienden la realidad común frente al director, los imaginarios con los que llegan a los encuentros creativo-constructivos de un trabajo cooperativo que asocia distintas habilidades.

El modo de ver, conocer, integrarse y actuar que cada uno de los posibles actores trae consigo, representa para el director una tarea en su liderazgo que incluye el ajuste y selección de los elementos atingentes al propósito que se busca en el cometido dramático.

“...son varios aspectos, varios aspectos que yo creo que están funcionando simultáneamente, pero que de alguna manera terminan encajando todos, cuando resulta algo”

En la variedad de experiencias y propósitos de quienes participan de la experiencia colectiva, el director ordena y prepara lo disperso para lo común dentro del objetivo colectivo; una mirada un gesto, una palabra, un silencio, una emoción o una discusión representa para él:

1. Distintos estados de actuación frente al grupo que permiten reconocer estados emocionales, propósitos e intereses que el conjunto trae desde su individualidad.
2. Condiciones de relación en la cuales se articulan los talentos y experiencias pertinentes para el trabajo de una obra
3. Metodologías de agrupamiento e integración de saberes que resultan como condiciones de trabajo que posibilitan el entendimiento grupal y

con ello una emergencia de lo colectivo, que encarna los propósitos contruidos para la obra.

4. Analizar los posibles elementos de juego teatral (conflictos, temas sociales o elementos que constituyen una dramática escénica) que están en directa relación con los diversos talentos con los que cuenta para la realización de acciones en el escenario.

Siguiendo lo anterior; gestionar estas dimensiones corresponde a una habilidad que se entrena y se constituye colectivamente. Por tanto, los anteriores aspectos constituyen la práctica de dirigir, liderar y orientar desde la experiencia de la observación. El y la directora teatral navegan en un mar de posibilidades a liderar y con elementos a seleccionar para generar interés colectivo, agudizando sus habilidades desde la experiencia, aprendizaje y el aprovechamiento de las oportunidades emergentes que constituyen sus decisiones en la gestión sobre lo colectivo.

“...sentíamos que como nosotros lo queríamos ver, no lo veíamos, y no, yo pensaba que era muy absurdo pedirle a otro que hiciera el teatro que uno quería ver, como que sentía que eso lo tiene que hacer uno...” (A-a)

Orientar a un grupo de actores en conjunción con sus experiencias y trayectorias se va convirtiendo en un proceso de liderazgo que adelanta el director. Mientras que el desarrollo co-constructivo va entregando las acciones concretas y conjuntas que constituyen la obra final.

La obra, la formación, el ensayo o el ejercicio escénico son procesos constructivos gatillados por un impulso expresado en las primeras orientaciones que el director hace; donde las orientaciones son acuñadas a posibles necesidades comunes que él propone como necesarias para la instalación de un proceso que supera la individualidad y que requiere de un trabajo amplio, complejo y colaborativo.

En dicho escenario construido desde un impulso inicial o necesidad de trabajo conjunto para una obra, se requiere de un liderazgo que incluya todo aquello útil y necesario para mantener un grupo motivado, creyente de lo que se

hace y sobre todo en disposición al acto creativo, que nace desde lo conocido y desde allí proponer soluciones a los conflictos que emerjan desde la actuación del director o desde las situaciones que los juegos escénicos traigan consigo en su realización.

“yo he tenido de todo tipo de experiencias, experiencias muy felices, en términos de la integración grupal, y las dinámicas de compromiso, de gente que se ve que está muy feliz, muy realizada con lo que está haciendo desde el punto de vista individual o con el teatro de sus propios compañeros, con el resultado de la obra... cuando tú tienes un buen retorno”

Reconocer el talento, las oportunidades y generar inquietudes para el proceso teatral, constituye una doble entrada de aproximación a la figura del director; primero, éste orienta la realización de acciones teatrales de ejercicios, para la exploración de problemáticas y posibles soluciones a los conflictos necesarios para materializar un elemento que haga parte de la obra. Segundo, la acción de liderar un grupo diverso y preparado, propone al director un carácter dinamizador de la diversidad con la que cuenta un grupo de trabajo.

Apoyase en su experiencia, conocer y saber de qué se trata una visión, un trabajo específico que realiza uno de sus actores dentro de una generalidad, la música que acompaña las escenas, el color, la espacialidad y todos los elementos escenográficos que contiene una obra teatral; caracterizan una figura de director bastante compleja, que requiere la incorporación de herramientas que le permitan tomar de la vida cotidiana elementos pertinentes para el teatro, mirar y observar todo aquello que de interés para él y para el colectivo; orientar, ser orientado y ser parte del proceso, ponen en escena un liderazgo dinámico y capaz de acoplar todo aquello y necesario para los fines por los cuales trabaja un grupo y con ello permitir una experiencia de trabajo colectivo.

XI. La coordinación en lo colectivo

Dentro del trabajo que realiza el director, se encuentran múltiples problemáticas que deben ser solucionadas y puestas en un orden propio dentro de la columna vertebral que va articulando las distintas escenas que componen la obra. Ordenar, gestionar, orientar, liderar y coordinar las distintas habilidades, talentos y saberes con las que cuenta el espacio teatral donde se desarrolla la acción de dirigir, nos pone frente a la acción de coordinación en lo colectivo.

“Los músicos, los pintores, técnicos y actores les genera ocupaciones específicas, pero dejando espacios donde puedan desarrollar posibles alternativas de solución a la necesidad que se requiere suplir” (OP)

Al estar frente a múltiples elementos, miradas, experiencias y modos de trabajo; propone una tarea ampliamente comprensiva y reflexiva respecto a cómo su equipo enfrenta la misión de construir una obra. Observar y ordenar las repuestas requiere de una habilidad coordinadora que entregue no solo una orientación o tareas, sino que potencie el trabajo cooperativo desde de lo especializado, diverso o inclusivo.

“Yo nunca niego al otro” “...A mí por lo menos lo que me ocurre, es decir, creo que el tema del director es tener un punto de vista muy... requiere cierto universo, mas... no más amplio en el sentido de decir que el otro sea más estrecho, pero requiere una mirada más amplia del director” (F-o).

Por otra parte y entendiendo que la obra se basa en hechos y construcciones concretas desde la interacción (Goffman, 1979), que deriva en una formalización de realidad construida y reconocida en las experiencias vividas con otros, se puede hablar de realidad experimentada y no sólo observada.

La realidad conocida, es entonces aquella donde el director se encuentra instalado, implicado, impregnado, sumado y con ello posibilitado para comprender desde su óptica, las rutas que guíen su trabajo y el ejercicio de articulación-coordinación de intereses comunes.

“Yo siempre sentí que los actores, éramos creadores también, y que teníamos ideas, y que teníamos estéticas y modos de hacer y etc, entonces yo tenía que trabajar de un modo en donde esa creatividad como actor pudiera salir en todas sus dimensiones y no estar supeditado a como, ideas de otros textos que estén prefijados” (A-a)

La coordinación de talentos para un trabajo conjunto, está dentro de un espacio lleno de complejidades que requiere la concatenación de mundos, miradas disímiles, experiencias diversas en lo social y con intereses particulares sobre un determinado tema que sustenta una obra. Lo anterior enmarca una parte de la especificidad del trabajo de orientación colectiva hecha por el director. Donde aparece como un coordinador de los múltiples elementos subjetivos y materiales con los que se relaciona dentro de un escenario de lo común.

“...a donde poni tu mirada en el fondo, cachai, como, claro, siempre eri mi amigo, siempre están los errores de las personas, esa persona más allá de tu amigo, ¿quién es?, ¿qué tipo de relación podi tener? o se puede ampliar a otra cosa o profundizar cachai, no sé, o sorprenderte, como estar atento a eso también...” (Á-o)

En el trabajo cotidiano del teatro; la rutina, el juego, ejercicio de calentamiento corporal o el ensayo permiten la emergencia de las condiciones necesarias para la coordinación; una fuerza mayor o menor en determinado momento, un silencio, un guiño, una danza o un grito puede constituir una partitura que estructura o cimenta la vértebra que acopla las fuerzas, saberes y roles en la obra teatral.

“...trabaja desde su propia experiencia, orienta los ejercicios haciéndolos el mismo y haciendo preguntas de la vida cotidiana a sus alumnos... ¿cómo comen, cómo se duchan, cómo arman un pan en la mañana o el café? ¿Cómo llegaron a este curso?” (OP)

La coordinación en lo colectivo se basa en el ejercicio ordenador y oportuno de todos los elementos técnicos, saberes y experiencias con los cuales cuenta para dirigir.

“...me gusta que me contradigan, que realicen desde su experiencias, así yo puedo coordinarlos y ponerlos justo donde se necesitan” (A-r) “uno va ecualizando” (A-l)

Observar, implica ordenar, gestionar y acoplar todos los insumos necesarios para la obra; el director de teatro asume un lugar de decisión preponderante en la forma en que los componentes humanos, materiales y técnicos serán presentados ante su público.

XII. Gestión de las emociones

Ese hombre o mujer, está embarazado de mucha gente. La gente se le sale por los poros. Así lo muestran en figuras de barro, los indio de nuevo México; el narrador, el que cuenta la memoria colectiva, está todo brotado de personitas
(Galeano, 2012. Pág 6)

Para poder contar sobre un lugar escénico lleno de personas e historias sin perder el sutil detalle de lo emocional; representa un trabajo de guía y coordinación, donde la exploración permita reconocer los elementos necesarios que en su ubicación o presencia dentro del escenario, contribuyan a la construcción de un ambiente que comunique lo que se desea en un determinado momento. Podríamos entender que desde un trabajo exploratorio y guiado hecho por el director, pueden brotar de los actores otras personas en la realidad del teatro, sin que parezcan simples imitaciones someras de la realidad social.

“¡No podí no contar esta historia, y te ponís a contársela con música!, más encima con juegos... y la gente dice: "Oh al hueón le gusta lo que está haciendo", y eso es muy, el goce... el goce compadre.” (F-o).

Dentro del trabajo de dirección se cuenta con un equipo de personas entregadas al trabajo cooperativo y al saber con el cual el director, guía el proceso. Las emociones y su gestión aparecen como una construcción social desde la interacción y presencia con sus dirigidos (Goffman, 1979), materializando con definiciones corporales de goce y en realizaciones escénica el proceso de

exploración, que a su vez entregan una presencia amplia y comunicativa que permite al público observar y comprender la emocionalidad que propone el actor mientras realiza su trabajo.

“debe estar totalmente concentrado, si no está así se cae todo, no hay emoción que perdure” (A-r) “el área metafísica que digo yo, como de los sueños las sensaciones la percepción, que obviamente no tiene ninguna regla, hace que cosas sucedan, porque si no sería todo muy fome, sería todo predecible” (R-o)

Permitir que el público pueda reconocer lo que se quiere decir y presentarle la posibilidad de decidir frente a llorar o no, con lo propuesto emocionalmente, condice con la noción de cenestesia, la cual expresa esa posibilidad comunicativa de sinceridad propia del teatro.

Las emociones y su intrincado proceso de encuentro con el trabajo corporal para el teatro, se hacen visibles en el proceso de construcción de una arquitectura que agrupe, oriente, contenga y potencie las expectativas, talentos y destrezas para conducir emociones internas individuales al proceso colectivo.

“hay que exigirles, pedirles ser sinceros en el escenario, que se limpien de lo que no les sirve y dejen su ser, lo bello, lo humano en el escenario” “...lo que se necesita está en la vida cotidiana, en las experiencias po” (A-l)

Es decir y siguiendo lo anterior, las emociones corresponden a procesos de aprendizaje individual que permean las acciones colectivas. Por tanto generar una atmósfera o lugar lleno de emociones, implica que los actores y actrices apelan a los aprendizajes previos y en relación con otros, para reconocer los elementos necesarios e históricos que les generen significado, significación y sentido para la emoción buscada en la escena. Aprender a emocionarse demuestra que la construcción social de las emociones, corresponde a una arquitectura que incide en el aprendizaje cognitivo de modo individual y colectivo (Houde, Oliver, Dir. 2003).

“...estoy haciendo como que estoy hablando por teléfono, no estoy hablando por teléfono. Sí estás hablando por teléfono, habla por teléfono por la puta madre, hazlo, hazlo!” (A-l). “la inspiración o que se te ocurra una idea no tiene

que ver con lugares, tiene que ver con estados, es decir si tu estas deprimido, aunque te pongas en un palacio en la India seguí igual de deprimido, porque no, el problema no es, el problema es interno, no es externo. Y la creación también es una cuestión interna (R-o).

Sin dejar fuera la presencia del cuerpo, su historia y lo que expresa desde sus múltiples posibilidades comunicativas; las emociones encuentran gracias al cuerpo y al proceso de exploración, un lugar relevante en el proceso, ya que entregan sentido a los textos y a los entendidos dramáticos que se buscan expresar dentro de las escenas.

“Sin emoción es un cuerpo que no existe... hasta para parecer muerto se necesita una cierta energía” “regular donde más o menos...” (A-r). “hay que gozar incluso lo más... terrible, más oscuro, hacer un malo, un hueón que se mata, hacer una obra de eso horrible, también es rico, jugar a eso, a la oscuridad, gozar no es solamente, está relacionado a la alegría con la felicidad. (F-o).

Por tanto, el director en su trabajo construye atmósferas¹⁷ para facilitar la proyección de las emociones individuales y colectivas en el constructo por el cual podríamos entender, por ejemplo, si se trata de un lugar específico como una fiesta, un velorio o cualquier lugar real o concreto, donde las emociones nos presentan con su presencia el color con el cual poder codificar la escena observada y su proposición emotiva.

“Como en la realidad, se crean ficciones” (R-o)

El director potencia, las emocionalidades que contribuyen a la expresión colectiva internalizada en la obra, buscando con ello, la articulación emotiva y que significativamente contribuyan positivamente, al proceso articulador de la arquitectura emocional.

¹⁷ La idea de atmosfera se presenta como un entorno que designa un lugar construido por el grupo de actores en conjunto con el director: esta atmosfera permite entender, observar o detallar si lo que se realiza en el escenario se desarrolla en la calle, un hospital o una sala de clase. Es un espacio que contiene todo aquello que nos permite como público, observar la realidad del teatro en la propuesta escénica

“me gusta trabajar con gente, con la que siento afecto... y afecto no solamente cariño, sino que, afectividad” (A-a)

Por otra parte, y como se ha mencionado en el marco teórico respecto al aprendizaje; el ejercicio dialógico entre director y colectivo, deriva cada vez en nuevas posibilidades de acción que aporten en la producción escénica. Son en tanto, nuevas posibilidades de aprendizaje para la exploración emocional, la aproximación a sus orígenes, significados e historias asociadas a ellas. Quizá quien no puede viajar a sus memorias, quedará desprovisto para entregar emocionalmente un mensaje, evidenciando –sin ser ese el caso- bajos niveles de búsqueda artística que lo alejan del propósito creador del teatro.

“Vicente Huidobro escribió una frase, a ver si me acuerdo un poco, -Era tan mal actor, que lloraba de verdad-” (A-l)

Finalmente podemos acercarnos a un trabajo sobre las emociones, cuando en el ejercicio de la orientación, potencia los estados emotivos necesarios para la escena, convirtiéndose en el vehículo para comunicar lo que se quiere expresar. Esta acción, demanda a su vez un lugar de reflexión o pensamiento racional que permite dar ajuste y densidad necesaria para permitir una sintonía con sus públicos.

“se va ordenando y regulando la energía” (Á-o) “El actor no se ve...” “se deja un espacio de libertad, pero al final somos nosotros los que decidimos que va” (F-o)

Aparece aquí un aspecto que radica en el encuentro con los públicos, afrontándonos a una nueva complejidad reflexiva sobre la comunicación emocional.

Este elemento emergente –comunicación emocional- podría estar dado por los siguientes aspectos investigados: primero, se experimenta desde el lugar del público, una recepción de las emociones propuestas o expresadas en el escenario y apoyadas en el lenguaje común –habla- que permiten saber de qué se trata lo propuesto (Barba, 2010). Donde reconocer lo expuesto sin el uso del habla, aparece como un entendimiento común de lo expresado, y podría estar significado

por un lugar o territorio socio-cultural común entre el público y la obra. Segundo, al estar frente a una propuesta comunicativa, solo desde el uso de las emociones y carente de lenguaje hablado; la apuesta socio-cultural común perdería su importancia, pero a luz de ello, nos permite observar que la emoción expresada antecede al lenguaje hablado y es lo que logra comunicar el estado o sentido por el cual está presente sin el uso de las palabras dicha en voz alta.

“con el teatro se logra que el chino o el que no habla español entienda lo que quiero decir desde el cuerpo emocionado...” “cuando uno entra totalmente, te emocionai, lo que sufre ese personaje que sufre, lo que vive el que vive, entonces te identificas con esa realidad, entonces se trata de hacer una nueva realidad” (F-o y A-a)

Emocionar, emocionarse y buscar el punto adecuado para que la realidad del teatro sea convincente frente a su público, no solo es un propósito en el trabajo de la orientación colectiva; también constituye el paso a la forma en que la metodología y las prácticas en la dirección, conduce a los medios por los cuales se llega a una atmósfera concreta y significativa que exprese los contenidos – textos- que se quiere comunicar en el escenario.

XIII. Método, Vinculación y Juego

Lecoq (2001) narra dentro de su libro (El cuerpo Poético) su historia de vinculación con el teatro; este hecho fue a través del deporte y su poética, la cual la describe como posibilidades amplias de relación entre lo que ejercitaba corporalmente en la gimnasia, los ensayos y su experiencia en el cotidiano. La relación teatro y cotidiano demarcó los modos en que se estructuró su método y vinculación con los alumnos y actores con los cuales pudo relacionarse.

“yo llegué al teatro porque quería estudiar cine”. “llegar al teatro para mí fue después de estudiar filosofía”. “primero fui de las ciencias sociales”. “mis inquietudes eran otras antes del teatro” “yo viajé a Santiago para conocer que era esa vida del teatro” “llegue al teatro viajando” (A-a).

Para aproximarnos a la explicación de los procesos metodológicos y de vinculación que realiza el director con sus actores en pos del propósito buscado; debemos retomar que dentro del campo del teatro, existen estructuras sociales que se encarnan en las trayectorias de vida de quienes hacen parte de él. Y se traducen en prácticas propias del campo teatral; estilos, líneas políticas, editoriales o modos en que se entregan mensajes por medio de la obra teatral.

Es un medio nutrido de componentes materiales, humanos, emocionales y económicos que gobiernan los intereses individuales con los que se ingresa a un trabajo colectivo. El ejercicio metodológico reconoce tales existencias y se encarga de su integración y selección para los fines que son encomendados dentro de los procesos de trabajo.

“no hay que confundir los gustos con la profesión” “hay actores de profesión y otros que les gusta ser actores” “hay que saber cómo trabajar con todos” (R-o)

Por otra parte y como se ha mencionado anteriormente, las experiencias previas en lo social están presentes en el cuerpo de actores, permitiendo reconocer diversas disposiciones –saberes- frente a un mismo trabajo teatral que sin alejarse dialogan con la sociedad donde se estructuran sus saberes.

Frente al escenario mencionado, el método es una caja amplia y compleja que se estructura en paralelo a la formación de la observación en la cual recae la observación del director teatral.

“yo creo que el tema del director, es que todos sean creadores en lo que tienen que ser y sean buenos creadores, ese es el tema, es liberar fuerza creativa, es una suerte de pega negativa, así como liberar, sacar obstáculo, eso” (R-r). “Yo siempre digo que aprender a dirigir es aprender a manejar la percepción del espectador” (A-o).

En una sociedad orientada al individualismo y a la desconfianza por quienes trabajan u orientan procesos colectivos. Genera una pérdida del sentido colectivo.

“Para que exista lo colectivo hay que negociar...” (R-o)

Esa sensación de necesidad de negociación es una oportunidad de trabajo metodológico que observa tras bambalinas cómo profundizar en la recuperación de un pensamiento colectivo más humano, sin escapar a la realidad y dinámica social cambiante de los vínculos emocionales.

“lo que me interesa es lo humano, sentir cariño por el otro, interrogarnos... si las interrogantes, no sé, son las que debemos tener... después interrogarnos de nuevo” “siempre estar en interrogación y con cariño” (A-a)

La metodología es al parecer, una continua disposición al cambio y a la emergencia de sucesos súbitos que el director y directora toma para generar las expectativas en su liderazgo y, en su oportunidad de coordinación de los elementos útiles y necesarios para su cometido específico en determinada obra.

“los actores siempre están como... como cambia todo el rato el público, uno está como... buscando, tratando... y eso es un trabajo complejo porque tiene que haber como una inteligencia colectiva, de decir oye “vamos mal, vamos bien, aquí vamos muy rápido, estamos lentos” “sin hablar porque están ahí en escena, tiene mucho de sentirse” (F-o). “me gusta que lean, que se sepan de qué estamos hablando para poder dirigir y jugar a crear la dramaturgia necesaria para una obra” “es desde el escenario donde yo dirijo” (A-a)

Para dirigir se requiere un dispositivo vinculante que permita la llegada de los intereses del director. Por tanto la plataforma vinculante es lo que permite vincular todo aquello que implica las condiciones subjetivas y objetivas del trabajo en conjunto. Vincular se ha observado como un proceso que va recogiendo todo aquello que para el grupo es significativo y que aporta no solo a la configuración de una plataforma que sostiene un proceso amplio y complejo; sino también a un proceso de conocimiento metódico hecho por el director.

“quien ama lo que hace, reconoce lo que puede hacer. El técnico, el músico, el actor, el productor. Todos saben que deben entregarse y lo hacen por la obra, yo también lo hago... desde la complicidad, desde el riesgo que es el teatro” (A-l)

La plataforma se genera por medio de actividades dinamizadoras y juegos propuestos por el director, apoyado en su metodología. Se pudo encontrar algunos indicios sobre métodos rígidos o disciplinado clásico utilizados para la construcción de una atmósfera que permitiera el trabajo del director. También procesos flexibles de mutua construcción, donde actores y director juegan al hecho creativo. Y finalmente una característica de oposición que describe una metodología rígida en la relación humana, pero flexible con los cambios y emergentes en el proceso creativo. Dirigir implica por tanto metodologías dispuestas al cambio y a un trabajo de cooperación mutua.

“Una cosa que a mí me, que viene de cierta franqueza, cierta honestidad. Yo nunca sé cómo voy a hacer un trabajo, nunca, y yo siempre lo digo” “todo eso se te va descubriendo, tú los vas descubriendo” “Entonces otro elemento fundamental es nunca presumir de algo que yo no creo que exista, que uno tiene la obra aquí, porque si uno la tuviera aquí, no sería una buena obra, sería una obra que funciona muy bien aquí (en la cabeza), pero que no funciona dentro del lenguaje de la materialidad, de la corporalidad, de las atmósferas, de la luz, de los sonidos que tiene una puesta en escena. Eso se descubre ahí”. “siempre uno, no es que uno entre, así como de despistado a un trabajo, sino que tiene ideas. Tiene presunciones, tiene hipótesis” (A-I)

Eduardo Galeano cuenta en su libro Bocas del tiempo (2004. Pág. 5); “Dizque dicen que había una vez dos amigos que estaban contemplando un cuadro. La pintura, obra de quién sabe quién, venía de China. Era un campo de flores en tiempo de cosecha. Uno de los dos amigos, quién sabe por qué, tenía la vista clavada en una mujer, una de las muchas mujeres que en el cuadro recogían amapolas en sus canastas. Ella llevaba el pelo suelto, llovido sobre los hombros. Por fin ella le devolvió la mirada, dejó caer su canasta, extendió los brazos y, quién sabe cómo, se lo llevó. Él se dejó ir hacia quién sabe dónde, y con esa mujer pasó las noches y los días, quién sabe cuántos, hasta que un ventarrón lo arrancó de allí y lo devolvió a la sala donde su amigo seguía plantado ante el cuadro. Tan brevísima había sido aquella eternidad que el amigo ni se había dado cuenta de su ausencia. Y tampoco se había dado cuenta de que esa mujer, una

de las muchas mujeres que en el cuadro recogían amapolas en sus canastas, llevaba, ahora, el pelo atado en la nuca”. -el juego del tiempo-.

Lo anterior nos lleva a presentar la existencia de un artefacto transversal que acompaña medularmente la metodología y el desarrollo general del trabajo del director; nos referimos en este punto, al uso del juego como unidad de relación general de los distintos momentos constructivos del proceso teatral.

Jugar en un espacio determinado, con un determinado lapso de tiempo que delimita los ensayos, encuentros o entrenamientos, encuentra en ello, su ocupación como unidad mediadora de realidades y complejidades subjetivas que estructuran los vínculos.

“el ser humano requiere del juego tanto como del arte para ser medianamente feliz” (A-l)

Esta unidad facilitadora de procesos, es frecuentemente mencionada y ejecutada para animar, potenciar, coordinar y dirigir todo aquello que compete a la obra y su existencia. Sus límites y oportunidades para ser una apuesta clara, limpia y funcional comunicativamente con el público.

“dejamos que jueguen, de repente aparece algo interesante, se toma y se trabaja” “jugamos para calentar el cuerpo... jugamos como los niños... no se dan cuenta de lo que pasa en medio del juego cuando juegan intensamente... para eso está el director, para observar” (A-o)

El jugar en sus múltiples usos, ha ocupado en esta investigación un peculiar lugar de discusión; si bien y desde lo que se definió anteriormente; el juego visibiliza movimientos, interacciones y elementos que no emergen por si solos, necesitando ser provocados desde la intervención dinámica del juego. Dicha unidad de juego va permitiendo una serie de acciones sentidas, situadas en tiempo y espacio de la realidad del teatro.

“me gustan mucho más los juegos en el cuerpo, en la expansión del espacio”

Al jugar comprometidamente y con el interés necesario, el actor es absorbido en todas sus posibilidades de existencia en momentos de corta duración (Huizinga, 1972), que lo llevan a otros estados corporales y emocionales donde realiza o entrega las oportunidades que el director necesita para su trabajo en lo colectivo.

“la propuesta era que no había diferencia entre actores y personajes, entonces lo que le pasaba a personaje le pasaba al actor” (A-I)

La plataforma vinculante se constituye en una serie de acciones orientadas y producidas desde la metodología del juego; apuesta conlleva a la deconstrucción de estados emocionales, creencias y disposiciones corporales que limitan la actuación dentro de los dispositivos o escenas de una puesta en escena.

*“de repente nos vamos a ir encontrando, y de repente vamos a ir encontrando cosas que si nos hubiéramos sentado a conversar no habrían salido”
“como cuando los niños juega, si tú lo veí no está pensando, está siendo en el momento, se cree el bombero, se cree el astronauta, entonces como volver a recuperar esa sensación que teníamos cuando todos jugábamos, que creo que lo esencial que tiene el juego es que uno está en el presente al cien por ciento” (A-o).*

Tal deconstrucción orienta a un aprendizaje mutuo, guiado y acompañado que se instala en un espacio común de trabajo nutrido por la confianza en quien orienta el proceso. Lo rígido se diluye en el proceso de juego, aproximando lo distante, propiciando la exploración, buscando comunicar sin ser esa la intención de quien juega.

En un capítulo anterior nos aproximamos a la realidad del teatro como construcción realizada por director y actores; con la aparición del juego en esa acepción, su presencia aporta significado al hecho de la realidad escénica desde los acontecimientos no orquestados que emergen a causa de la entrega a los propósitos del juego. Los acontecimientos constituyen los artefactos o escenas que se van ordenando para la obra escénica. Un orden de hechos concretos, creíbles y reales necesitados de atmósferas, ambientes y elementos que les posibiliten su existencia.

“cuando él gozaba... con la preparación del té, o con comerse la sopa caliente en escenario, claro, la lata que tú si te demorai diez minutos en tomar sopa, puta, tendrán que pasar otras cosas para que esa sopa se justifique” “Uno juega a, no sé, ser el justiciero, el bandolero, la mujer, la puta, juguemos a eso” (A-o).

Actuar bajo la dirección de un director que en su trabajo articula todo aquello pertinente desde su lente, proporciona un punto de llegada a las posibles comprensiones del trabajo del director teatral en la orientación de lo colectivo.

Tener las capacidades de decisión para construir arquitecturas socio-emocionales comunes, plataformas vinculantes de los talentos desde la implementación de múltiples metodologías apoyadas en los usos de juego. Especifican una determinada orientación colectiva que caracteriza la figura del director; y, a su vez se encuentra permeada por los entornos socio-culturales, históricos y estructurales propios de la sociedad el campo del teatro.

“de repente entra como en otro estado de consciencia yo creo, que es cuando empiezan a aparecer las cosas y empiezan a jugar y empiezan a ver...” (A-o)

Dirigir por tanto implica jugar, coordinar, potenciar y desarrollar posibilidades de encuentro permanente entre su elenco, los públicos y sus intereses particulares por los cuales emprende un proceso complejo y demandante de trabajo cooperativo que descansa en lo colectivo como emergencia del trabajo mismo.

“en las funciones pasan muchas cosas y pucha, hay infinidad de cosas desconocidas” “el juego es un estado de, que no siempre se logra. Es una conquista, es una conquista y está en un estado de como de niñez, de jugar como niños, a roles a los roles, el teatro es un juego de niños”. (F-o).

En síntesis, el trabajo realizado por el director teatral en la construcción de dispositivos orientados a la materialización de una obra, conlleva en su realización la emergencia de lo colectivo y a una entrega colaborativa para los propósitos comunes fundados en el fomento de instancias necesarias de encuentro, dialogo,

comunicación emoción, verdad, ensayo, error, auto observación, juego y vinculación.

Todo aquello por donde transita la orientación grupal que posibilita los acuerdos colectivos son dinámicos en su ocurrencia, pero se ajustan y condicen con las prácticas estructurales de la observación del director; una práctica devenida en las experiencias formativas, trayectorias de vida y en las experiencias adquiridas dentro del mismo teatro que se constituyen su propia estructura de observación.

XIV. Conclusiones

Dentro del proceso investigativo, conocer los elementos que estructuran la observación de los directores teatrales en su proceso de dirección; constituyó una apuesta que trajo consigo muchos aprendizajes y complejidades por los tiempos y por los procesos de vinculación. Si bien se ha podido evidenciar que el trabajo que desarrolla el director teatral, radica en la apertura; dicha condición es una práctica interna, que se realiza en los espacios de ensayo y en su operática metodológica que orienta los procesos constructivos de una obra o en la educación de actores.

Examinar cómo un director observa lo social, nos llevó al reconocimiento de estructuras sociales que estructuran el modo en que observa su entorno. Tener experiencia en cualquier aspecto de la vida representa un capital de trabajo significativo. Si bien, se contó con un grupo diverso en tanto a las edades, trayectorias y lugares de formación; estudiar fuera de Chile, haber vivido en dictadura, ser más jóvenes y madurar en un contexto social de democracia, dialoga con las formulaciones de entrenamiento, vinculo y formación con la cual se relacionan. Las experiencias de vida en el conjunto de participantes aparecen como un elemento muy importante. Es uno de los recursos más nombrados para convocar el trabajo grupal inicial donde los actores hacen sus primeras exploraciones de juego y generar los dispositivos escénicos.

Contar con una capacidad de observación crítica y reflexiva del entorno socio-cultural, económico, político que estructuran los procesos por los cuales transitan los aprendizajes que emergen en el trabajo escénico, permite la delimitación de los marcos de trabajo práctico, intereses por los cuales hacer teatro y un aparente reconocimiento de sus estilos, formas y métodos que caracteriza su figura directiva.

La evidencia de un proceso constructivo de vínculos y artefactos escénicos basado en la interacción, en la presencia conjunta entre actores, técnicos y director, proyectan las condiciones asociadas a la producción de la obra desde un trabajo cooperativo que desemboca en un proceso colectivo nutrido de diferencias y propósitos comunes.

Por otra parte al indagar sobre el proceso que adelanta como líder en un equipo de trabajo; el director apela a las experiencias y su recorrido para la orientación y gestión de los talentos. Esta tarea de liderar se va mezclando con un trabajo horizontal que termina en una verticalidad construida para la orientación y toma dedicaciones grupales.

En la experiencia de coordinación de los talentos y saberes con los que cuenta, va proponiendo distintas situaciones o lugares de acción para potencializar la individualidad en pos de un proceso colectivo potente que entregue una obra de calidad, con altos niveles de complejidad, permitiendo con ello, un diálogo con sus públicos y las críticas. Es decir, la coordinación contiene relaciones de liderazgo, gestión, decisión y compromiso que expresan los contenidos, temas o problemáticas que engloba la obra y su recepción con el público.

Al retornar al trabajo analítico sobre los aspectos sociales que inciden en las formas de observar, liderar y coordinar; se abren nuevas posibilidades de investigación respecto al complejo y espeso universo de posibilidades que el director desarrolla en su trabajo. Si bien existen estructuras sociales expresadas en los modos de dirigir, su ejercicio puede cambiar y tomar otros rumbos con aspectos de la vida social.

Cada encuentro teatral es una incertidumbre, si bien se sabe lo que se realizara un ensayo, las cosas siempre pueden cambiar por el carácter dinámico que caracteriza un trabajo colectivo. Dichas posibilidades se desplegarán en cuanto se conozca sobre las significaciones que el director hace de la realidad social, su modo de observar, enseñar, la gestión del equipo de actores y los modos en que crea los dispositivos que codifican contenidos sociales a ser puestos en sus obras. Es decir, que solo en el encuentro presente se conoce que acontece y que se debe hacer desde la emergencia del coexistir en la escena.

El trabajo de dirigir es una permanente conversación con los entornos sociales donde se configura la dirección teatral y con ello el modo de orientación de lo colectivo. Si la coordinación de actores se realiza con jóvenes, su trabajo deberá comprender las experiencias en la vida de sus actores y a ello ajustar las herramientas necesarias para la producción de los artefactos funcionales para la obra. Pensando en una organización social de orden político, en los tiempos actuales, al trabajar su fortalecimiento solidario o coordinador, se podría apelar a las distintas experiencias históricas de carácter individual y a los elementos del entorno que la constituyen. Es decir que la época, las condiciones materiales tales como la infraestructura, lo económico y lo político hacen parte de ese modo de actuación y de orientación colectiva por la cual transita una organización.

Por otra parte y siguiendo lo anterior, las organizaciones sociales y más directamente sus líderes, pueden reconocer aspectos propios de sus territorios o entornos, elementos de vínculo y necesidades para la continuidad de la unidad común que los articule. Por ello la observación que pueden hacer de sus propios entornos sociales, territorios, ámbitos de acción o rubros entregan los elementos de juego, para la coordinación de diversas habilidades, talentos, saberes, estrategias y dinámicas de cambio que pueden estar a disposición de sus organizaciones.

Es pues relevante dejar abierta la posibilidad de comprender que las acciones colectivas nutridas de las experiencias individuales, son una oportunidad para el ejercicio de observación y construcción de una lente que pueda filtrar y

operar con más pertinencia sobre los elementos socialmente construidos para el beneficio de lo común. Y complementándose con el análisis, el ensayo y el error que constituyen las prácticas propias de un proceso asociado que desemboca en una construcción social definitoria de múltiples procesos.

Las emociones encarnadas en el cuerpo, reflejan la escritura hecha por las experiencias de vida en los actores y con ello en las trayectorias de las organizaciones sociales; en los cuerpos sociales que expresan colectivamente emocionalidades comunes perceptibles al ojo de quien lidera procesos. Esta posibilidad socio-emocional es una entrada a un nuevo escenario reflexivo, que investigue socialmente la importancia de las emociones en planos psicosociales desde la aproximaciones concretas como el trabajo que se hace en el teatro.

Al proponer una reflexión crítica respecto a lo anterior, la historia en general ha entregado valor a los hechos oficiales que destacan la presencia de héroes y sucesos que encubren los padecimientos de los oprimidos, negados o invisibilizados en el recorrido histórico de la humanidad. Con ello, plantear que si bien, las sociedades producen sus condiciones de reproductividad; cada obra teatral podría ser parte condicional de la reproducción del campo del teatro que propone en sus producciones políticas –siendo ese el caso-, una lectura de lo social en el escenario. Permitiendo la revisión de las estructuras sociales que imperan en los hechos históricos, poniendo de manifiesto que el teatro es una manifestación histórica actualmente relegada a un campo de baja incidencia social.

XV. Bibliografía

ARROJO, V. (2014). El director teatral ¿es o se hace?; procedimientos para la puesta en escena. Colección estudios teatrales. Inteatro, editorial del instituto nacional de teatro. Buenos Aires.

BARBA, E. (2010). Quemar la casa. Orígenes de un director. Catálogos S.RL. Buenos Aires.

BECKER, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

BERGER, P. Y LUCKMANN, T. 1968. La construcción social de la realidad. Amorrortu Buenos Aires.

BOAL, A. 2002. Juego para actores y no actores. Alba editorial. Barcelona.

BOURDIEU P. (1999). Meditaciones pascalianas. Anagrama. Barcelona. Capítulo 4.

BOURDIEU, P. (1988). La distinción. Crítica social del gusto. Taurus. Madrid.

BOURDIEU, P. (1995). Respuestas. Por una antropología reflexiva. Grijalbo. México.

BOURDIEU, P. (2007a). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Anagrama. Barcelona.

BOURDIEU, P. (2007b). El sentido práctico. Siglo XXI. Buenos Aires.

BOURDIEU, P. Wacquant, L. (2005). Una invitación a una sociología reflexiva. Siglo XXI. Argentina.

CARVAJAL, P. (2013). El entrenador como síntesis de la relación entre fútbol y sociedad. Tesis de título. Universidad de Chile. Santiago de Chile.

DREYFUS, HUBERT L. (2001). Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica. Ediciones nueva visión. Buenos Aires.

DE VICENTE HERNANDO, C. (2009). «Noticias del director de escena Victor Jara». Guaraguao, Año 13, n°31-32, 69-93

DUVIGNAUD, J. (1966). Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. Fondo de Cultura Económica. México.

FACUSE M. (2013). Le monde de la compagnie Jolie Môme : pour une sociologie du théâtre militant. L'Harmattan. Paris.

FERNÁNDEZ L. (2005). Gestión por competencias: Un modelo estratégico para la dirección de recursos humanos. Primera edición, Madrid.

GALEANO, E. (2004). Bocas del tiempo. 1ra edición. Siglo XXI. Buenos Aires.

GALEANO, E. (2012). El libro de los Abrazos. 6° edición. Siglo XXI. Buenos Aires.

GOFFMAN, E. (1979). Las relaciones en público. Editorial Alianza. Madrid.

GOFFMAN, E. (1993). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu. Buenos Aires.

GROTWSKI, J. (1970). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI. México.

HERNÁNDEZ, SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., y BAPTISTA LUCIO, P. (1991) Metodología de la investigación social. (Capítulo IV). México. McGraw-Hill.

HOUDE. O. DIR. (2003). Diccionario de ciencias cognitivas: neurociencia, psicología, inteligencia, lingüística y filosofía. Amorrortu. Buenos Aires.

HUIZIMGA, J. (1972). Homo ludens. Alianza Editores. Madrid.

LECOQ, J. (2001). Dramaturgia francesa contemporánea. Tercer volumen. El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

MERCADO, L. (2009). Juego y recreación en educación. Brujas. Córdoba Argentina.

PÉREZ, G. 1994. Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Tomo II. Técnicas de análisis de datos. La Muralla S. A. Madrid.

RODRÍGUEZ, G., JARDER, G., & GARCÍA, E. (1999). Metodología de la Investigación Cualitativa. Málaga: Ediciones Aljibe.

RODRÍGUEZ, P., RODRÍGUEZ, T. (2015). Pensar en equipo. Una mirada al deporte colectivo. Harspantum. Chile.

RODRÍGUEZ, C. (2001). «Notas para una historia del teatro en Chile (II)». Documentos Lingüísticos y Literarios UACH n°24-25, 51-58

RODRÍGUEZ, C. (2000). «Notas para una historia del teatro en Chile (I)». Documentos Lingüísticos y Literarios UACH n°23, 43-51

ROGOFF, B. (1993). Aprendices del pensamiento. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Mariano Cubí 92. Barcelona-Buenos Aires-México.

STANISLAVSKI, C. (1988). Un actor se prepara. Editorial Diana. Buenos Aires.

STRAUSS, ANSELM Y CORBIN JULIET. (2002). Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Universidad de Antioquia. Colombia.

TAYLOR, S.J. Y BOGDAN, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Barcelona: Paidós Básica.

TAYLOR, S.J. Y BOGDAN, R. 1994. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidós. Barcelona.

VILLEGAS, J. (2009). «El teatro chileno de la postdictadura». Inti n°69-70, 189-205.

VALLÉS MIGUEL. (1998). Técnicas cualitativas de investigación social. Madrid. Editorial Síntesis, Sociología.

VEINSTEIN, ANDRÉ. (1962). La puesta en escena: su condición estética. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires.

Consultas en línea:

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3347.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3360.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3299.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-654.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3492.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Sitio web de la Biblioteca Nacional Digital de Chile, Memoria Nacional, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3291.html> (Visitado el 09 de Septiembre 2018)

Marisol Facuse. El mundo de la empresa Jolie Mome. Para una sociología del teatro activista. Paris. 2013. Nota descriptiva. En línea. [Última visita: 04/08/16]

<https://lectures.revues.org/14203>

Natalia Di Sarli, Gustavo Radice y Mariana Quinter: La problemática del teatro como objeto científico [en línea] La plata: Universidad de la Plata, 2006. [Última visita: 31/07/16]

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/238/17>

Pereira. S. Tendencias y Direcciones Del Teatro Chileno Actual. En línea, Santiago de Chile. 1997. [Ultima Consulta, 3-08-2016]

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111997001000007

XVI. Anexos.



Carta de consentimiento informado Para Entrevista a Directores Teatrales.

Yo _____; he recibido la invitación para participar en el trabajo de Título de Bran Berna Montiel Diaz, actualmente estudiante egresado de Sociología de la Universidad de Chile. El estudio al que fui invitado, consiste en responder una serie de preguntas relacionadas con el trabajo del director teatral y la relación con la sociedad. Haciendo énfasis en las modos de dirección y orientación de lo colectivo en el teatro. Mi participación en este estudio es voluntaria y puedo pasar por alto las preguntas que no quiera responder o retirarme en el momento que desee.

Toda la información que entregue será usada para propósitos exclusivamente académicos, conocida por el estudiante y su profesora guía, la señora Andrea Greibe Kohn, académica del departamento de Sociología de la Universidad de Chile.

Esta página me fue leída por una persona debidamente identificada y estoy de acuerdo en participar en esta investigación.

Firma:

Fecha: