



UNIVERSIDAD DE CHILE
DEPARTAMENTO DE POSGRADO
MAGISTER EN ARTE CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN TEATRAL

TITULO

PROCEDIMIENTOS PARA LA PUESTA EN ESCENA
Hacia una didáctica de la dirección teatral

TESIS DE MAGISTER

AUTOR: VICTOR LEONARDO ARROJO

DIRECTOR GUIA: PROFESOR ABEL CARRIZO MUÑOZ

SANTIAGO, CHILE

2008

AGRADECIMIENTOS especiales para mi amada compañera y esposa Sandra, ejemplo y estímulo de vida, a mis hijos por su infinita ternura, a mis padres que me enseñaron a mirar, pensar y trabajar, al profesor Abel Carrizo Muñoz por su afecto y voluntad pedagógica, a todos mis alumnos, maestros y compañeros del teatro quienes me motivaron las preguntas necesarias para crecer, y por último a mi mismo por la prepotencia de trabajo con la que alimento la esperanza

	Pagina
INTRODUCCIÓN	1
<u>CAPÍTULO I: Sobre el rol del director teatral</u>	
I.1-Origen de la concepción actua	9
I.2-El espacio de trabajo del director teatral	12
I.3-El director como espectador de profesión	16
I.4-Conclusiones del Capítulo I	20
<u>CAPÍTULO II: Sobre la Puesta en Escena</u>	
II.1-Morfología de la puesta escena	21
II.2-Por definición inconclusa	23
II.3-Del enunciado textual a la enunciación escénica	27
II.4- la relación teatral	34
II.5-Conclusiones del Capítulo II	41
<u>CAPÍTULO III: Sobre la didáctica especial:</u>	
III.1-Sobre el objeto y el sujeto de estudio	43
II-1-1-Sobre el sujeto	44
II-1-2-Sobre el objeto	47
III.2-Instancias para el aprendizaje	49
III.3-Creación y Técnica	51
III.4-Criterios didácticos	54
III.5-Comportamiento básico	56
III.6- Conclusiones del Capítulo III	59

CAPÍTULO IV : Sobre los Procedimientos de Animación Teatral

IV.1- Procedimientos de Animación Teatral	61
IV.2-Sobre los procedimientos generales	63
IV.3-Sobre los procedimientos particulares	65
IV.4-Sobre los procedimientos de recepción	68
IV.4.1-La construcción del precepto	70
IV.4.2-La materialidad	75
IV-4-2-1-El Actor	77
IV-4-2-2-La materialidad tensionada	82
IV-4-2-3-Control y evaluación de la materialidad	85
IV.4.3-La curva de atención	87
IV.4.3.1-Condensar	92
IV.4.3.2-Polarizar	95
IV.4.3.3-Traducir	101
IV.4.3.4-Indeterminación	104
IV.5 –Conclusiones del Capitulo IV	106

CAPÍTULO V: Sobre la producción de EL INSPECTOR

V-1-Contexto y fundamentos de la elección	109
V-2-Modelo de la producción	111
V-3-Sobre el proceso de creación	112
V-4-La aplicación de los procedimientos de animación teatral	114
V-4-1-Procedimientos generales	114
V-4-2-Procedimientos de recepción	116
V.4.2.1-El percepto y sus proyecciones técnicas	116
V.4.2.2-Del percepto a los procedimientos particulares	117
V.4.3.La materialidad en la puesta en escena de El Inspector	120

V.4.3.1- Evaluación de la materialidad en El Inspector	121
V.4.4-La curva de atención en El Inspector	122
V-5. Conclusiones del Capítulo V	129
CONCLUSIONES FINALES	130
BIBLIOGRAFIA	134
ANEXO – fotos y prensa de El Inspector	136

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es la construcción de una herramienta didáctica con sistematización metodológica para la formación de directores de teatro. Contempla estrategias para el aprendizaje de las habilidades y el desarrollo de competencias necesarias para el ejercicio de la dirección teatral y su compromiso con la recepción del espectador.

Para la construcción de esta metodología capitalizamos los saberes teóricos y empíricos obtenidos tanto desde nuestros propios procesos de creación, del ejercicio de la docencia del teatro y del aporte de formación recibido en el cursado del Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral.

El trabajo de campo se realizó desde la observación y la experimentación sobre el objeto y el sujeto de estudio, es decir, del proceso de creación de la puesta en escena y su relación con la experiencia convivial en la representación teatral y el rol del director definiendo su especificidad.

Como resultado concretamos la construcción de un instrumento facilitador del aprendizaje de la dirección teatral, conformado por un conjunto de procedimientos cuya aplicación estimula la teatralidad y favorecen la construcción de una curva de atención sostenida del espectador.

La presente Tesis de Magíster es una investigación aplicada cuyo propósito y motivación están centrado en su aplicación y su evolución a futuro.

1-INTRODUCCIÓN:

“Uno se hace director creyéndose director y después convenciendo a los demás de que eso es verdad”¹

El humor y la ironía del maestro inglés Peter Brook nos advierte y confirma que existe aún hoy cierta ambigüedad e indeterminación en relación a las competencias y habilidades necesarias para ser director teatral. Están presentes en la reflexión sobre la práctica teatral, las siguientes preguntas ¿Qué hay que saber para dirigir? ¿Quién y cómo se forma un Director? ¿El Director es o se hace?

La formación de dramaturgos y actores cuenta con un campo de estudio bien definido y un corpus teórico-práctico variado y de probada eficacia en modelos de formación, tanto institucional como no formal. Es decir, encontramos para la formación de actores y dramaturgos una sistematización de experiencias y reflexiones teóricas con una manifiesta “voluntad didáctica”. La mayoría de los libros clásicos sobre actuación están concebidos por sus autores desde esta voluntad didáctica.

Entendemos como voluntad didáctica el supuesto de transferencia y de formación que transmite desde lo formal y lo disciplinar el discurso de un especialista. Este supuesto se hace evidente en la obra del maestro Stanislavski, llegando a configurar un estilo de escritura particular llamado “novela pedagógica”. El supuesto didáctico también es evidente en la obra de Craig, Brecht, Appia, Meyerhold, Chejov, Brook, Barba, Buenaventura, Boal, Serrano, etc., por nombrar algunos de los referentes más destacados.

Para la formación de directores existe una falencia en este sentido, en la sistematización de experiencias y poéticas particulares no es tan evidente esta “voluntad didáctica”.

¹BROOK, Peter. Provocaciones, Buenos Aires-Argentina, Ediciones Fausto, 1995. 28p

Son los mismos creadores que han desarrollado una mayor sistémica en relación a la formación del actor, pero en relación a la puesta en escena desarrollan lo que podemos encuadrar como “bitácoras de dirección” o manifiestos estéticos y políticos sobre su visión de teatralidad, desde su poética particular y en el marco de las convenciones de su momento histórico. Desde la semiótica se han aportado trabajos teóricos en relación al análisis de la puesta en escena como discurso, analizando sus códigos y elementos estructurales. A estos estudios debemos conceptos como: texto espectacular, niveles de indeterminación, denegación, actante, etc

En su discurso, estos reconocidos directores han ubicado al rol del director y sus competencias específicas en una estrecha relación con la sensibilidad, la creatividad y la capacidad lúdica, alejando la formación del director de la necesidad de técnicas, procedimientos y entrenamiento específico. Analicemos en este sentido las siguientes palabras de Peter Brook:

“Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Es la base de mi trabajo, de mi rol. Así me preparo para los ensayos, cada vez que pongo una pieza. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica”.²

Entendemos que Brook rescata de su experiencia el inicio del proceso de producción estimulados por una profunda intuición, evitando excesos de tecnicismos y de prejuicios teóricos. A nuestro entender, esa intuición puede ser desarrollada o profundizada desde la formación técnica y teórica del creador.

Desde el análisis de los términos empleados por el maestro inglés, rescataremos “trabajo” y “preparación”, que están presentes para definir la tarea del Director. Más allá de las ponderaciones negativas o positivas en relación a la necesidad de la técnica en los procesos de creación, es evidente que la práctica de la dirección es un trabajo para el cual es necesaria una preparación.

²BROOK, Peter. Provocaciones, Buenos Aires-Argentina, Ediciones Fausto, 1995. 17p

Ahora bien, la dirección es un trabajo humano, está regido por las leyes de toda actividad humana. Coincidimos con Raúl Serrano (director, docente y teórico del teatro argentino) en que la práctica teatral contiene las características del trabajo humano:

“El sujeto opera sobre la realidad objetiva e intenta modificarla con medios adecuados o no. En este trabajo, se auto produce, desarrolla su conciencia, sus conocimientos, sus habilidades. Su psiquismo mismo es, en cierto sentido genético, producto mismo del hacer. Y paralelamente toma conciencia de la capacidad adquirida. Se trata de un modo especial y fundamental del aprendizaje. Como decía Marx: “El sujeto con el trabajo no sólo crea un objeto para el sujeto, sino y además un sujeto para el objeto”.³

La dirección teatral es un trabajo, genera conocimiento y habilidades que se traducen en técnica, y las técnicas pueden ser transmitidas culturalmente a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje. Ubicados en una posición científica, no podemos asumir que el oficio de la dirección quede reducido al nivel de la intuición. Es un rol que deviene de un hacer concreto, que ha crecido a la luz de la reflexión semiótica sobre el hecho teatral, con un corpus de conocimiento más allá de lo literario.

Cuando desde la semiótica se establece que la puesta en escena de un texto dramático es la puesta en signo, cuando comenzamos a hablar de "texto espectacular", estamos construyendo un espacio específico de trabajo para un "ordenador externo", para un "director de signos". Este espacio de creación en el teatro es el del director, aceptado hoy como uno de los roles estructurantes de toda producción teatral.

Creemos que se puede avanzar más sobre los saberes y competencias del director no para reducir su práctica a un tecnicismo, sino por lo contrario, para potenciar el

³ SERRANO, Raúl. Tesis sobre STANISLAVKI en la educación del actor, México, Editorial Escenología, 1996. 45p

espacio de la creatividad y subjetividad de cada creador a través de la técnica. La pregunta sin lugar a dudas es: ¿Qué se puede enseñar? En este punto es oportuno el aporte de R. Serrano:

“Toda obra de teatro posee la convergencia de la continuidad y la ruptura. Y la estructura atiende, por ahora, al rescate de aquellos nexos esenciales sin los cuales el fenómeno pertenecería a otro género estético”⁴

Es decir, tenemos como objetivo encontrar, rescatar aquellos procedimientos que tienen continuidad en el proceso de creación para estimular desde allí la particularidad de cada creador, que opera desde la continuidad de saberes. Coincide este planteo con la visión de Eugenio Barba, cuando habla de la existencia de leyes comunes para espectáculos diferentes:

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

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

Los buenos consejos tienen esta particularidad: pueden ser seguidos o ignorados. No son impuestos como leyes. O bien pueden ser respetados- y quizás sea éste el mejor modo de utilizarlos- justamente para poderlos infringir y superar.”⁵

⁴SERRANO, Raúl. Tesis sobre STANISLAVKI en la educación del actor, México, Editorial Escenología, 1996. 168p.

⁵ BARBA, Eugenio, Más allá de las islas flotantes. Buenos Aires, Argentina Editorial Firpo/Doba, 1987, 38p.

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

Creemos que los principios rescatados por la investigación de la antropología teatral, son más que buenos consejos, son características fundantes de la teatralidad y amplificadores expresivos para el actor.

Tanto Serrano como Barba nos alientan a continuar en la búsqueda de aquellos elementos comunes que operan en el proceso de creación de la puesta en escena, los cuales de una u otra manera, operan como base de trabajo para el director. Es decir, nuestro estudio contempla tanto el desarrollo de lo particular como la continuidad de los principios que retornan en la tarea de la puesta en escena, procedimientos básicos que animan la teatralidad para la construcción de una puesta en escena orgánica.

Consideramos que una formación de directores debe contemplar como base el desarrollo de tres ejes de trabajo específicos:

- 1- Dirección de actores (la mediación)
- 2- Construcción del signo (la semiótica y la semántica)
- 3- Construcción de la curva de atención del espectador. (La recepción).

El objeto de estudio de la presente tesis es la construcción de una metodología con base teórico-práctica de carácter didáctico para ser aplicable en la formación de nuevos directores. Esta metodología se basará fundamentalmente en la exploración y desarrollo de los procedimientos correspondientes al tercer eje de formación del rol del director que contempla el análisis de los mecanismos de recepción y las estrategias de manipulación de la curva de atención del espectador.

Esta decisión es producto, en primer término, de una necesaria limitación del objeto de estudio. En segundo término, porque entendemos que el eje de la dirección de actores se puede desarrollar a partir de la profundización de la formación básica de la actuación y que el eje de la construcción del signo escapa a la formación sistémica por su necesario nivel de subjetividad y de desarrollo creativo individual, sobre el cual desde la academia sólo se pueden facilitar condiciones para su estimulación.

En relación al objetivo didáctico, tomaremos como referencia las palabras de Beatriz Mosquera (reconocida dramaturga argentina y docente en pedagogía teatral):

“¿Existe una pedagogía especial del teatro? O más específicamente, ¿existe una didáctica especial del teatro? Contestamos que existe de hecho. En tanto y en cuanto hay profesores de teatro que enseñan y alumnos que aprenden una técnica, es decir, realizan un camino en su proceso de aprendizaje.

Con esto queremos significar que se da el hecho, aunque aún no se ha vuelto una mirada reflexiva hacia ese hecho, fijando sus problemáticas y la forma particular de funcionamiento.”⁶

La formación de directores está muy poco desarrollada en las instancias de educación artística formal, siendo nuestro Magíster una de las ofertas académicas pioneras en esta especialidad. En Latinoamérica los nuevos directores, en su mayoría, surgen de instancias de educación “no formales”, conjugando alternativas desde lo autodidáctico con el aprendizaje dentro del modelo “discípulo-maestro” y las oportunidades que genera la producción grupal.

En todos los casos se desarrolla una didáctica, que intenta facilitar el aprendizaje, cumpliendo con su función específica como expresa su definición:

⁶MOSQUERA Beatriz, "¿Existe una didáctica especial?" Revista Artefacto, (Nº).Argentina, 13p, Julio de 1992.

Didáctica: Término genérico que designa la disciplina y el arte de enseñar prescribiendo lo que debe hacer el docente para lograr que sus alumnos aprendan y lo hagan con provecho y agrado. Se trata pues de facilitar el aprendizaje, debido a la forma en que se lleva a cabo. La didáctica operacionaliza e instrumenta los conceptos, poniéndolos en práctica en el proceso de enseñanza aprendizaje, de ahí que se considere a la didáctica como el brazo instrumental de la pedagogía.⁷

El aprendizaje no está completo si no se consolida en desarrollo para facilitar nuevos aprendizajes. Por ejemplo, sin los procesos analizados y sistematizados por el maestro Stanislavski, no se podría concebir la evolución del teatro actual, tanto desde la práctica como desde la reflexión teórica. Es decir, el aprendizaje logrado con su propuesta generó un desarrollo.

Rescatamos también el carácter operacional e instrumental que la definición le otorga al instrumento didáctico, pues este es el perfil que nos motiva. La construcción de una herramienta técnica que promueva la reflexión sobre el hacer desde el hacer.

Es el proceso, la acción, el acto lo que permite poner en funcionamiento las estructuras de cada puesta en escena y puede operarse sobre ésta produciendo tensiones, fugas, dilataciones, eliminaciones entre otros procedimientos que configuran las poéticas particulares. Sobre el concepto de estructura, Raúl Serrano afirma:

La estructura se presenta como un objeto complejo, como una aglutinación o mejor síntesis de diversas partes o momentos que no aparecen yuxtapuestos sino con una cierta organización interna indispensable, que es a la vez espacial y temporal, y en donde sus componentes juegan diferentes

⁷ANDER-EGG, Ezequiel. Diccionario de pedagogía, Buenos Aires-Argentina, Ed.Magisterio,1997, 56p

roles en el proceso de su génesis, el proceso de estructuración en el teatro es espacial pero sobre todo temporal⁸

Cuando Serrano rescata que el proceso de estructuración en el teatro es temporal, nos reafirma la idea de proceso que define a la construcción de toda obra de arte. Este proceso de estructuración debe ser estimulado, animado. Ésta es una de las funciones del director, contar con procedimientos de animación de la teatralidad.

Para terminar esta introducción, realizaremos una breve síntesis del esquema de desarrollo de este trabajo de tesis.

En el Capítulo I nos referimos a la evolución histórica y la visión actual del rol del director, en el Capítulo II hablamos sobre morfología y estructura de la puesta en escena, en el Capítulo III señalamos criterios para la construcción de una didáctica especial y en el Capítulo IV nos centramos en el desarrollo específico de una propuesta de procedimientos animadores de la puesta en escena. Ya en el Capítulo V daremos cuenta de la aplicación de los conceptos y procedimientos desarrollados anteriormente, en una experiencia de producción específica, la puesta en escena de la obra EL INSPECTOR, de Nicolai Gogol, instancia de producción de esta tesis de Magíster. Se presenta además, un anexo con material de registro gráfico de difusión del espectáculo.

⁸ SERRANO, Raúl. Tesis sobre STANISLAVKI en la educación del actor, México, Editorial Escenología, 1996. 167p

Capítulo I: SOBRE EL ROL DEL DIRECTOR TEATRAL

I.1-Origen de la concepción actual.

I.2-El espacio de trabajo del director teatral.

I.3-El director como espectador de profesión.

I.4-Conclusiones.

I.1 Origen de la concepción actual.

Si bien nuestro mayor interés está en el estudio y reflexión sobre las capacidades y operaciones implicadas en la tarea de dirección, consideramos contextualizar el momento histórico y las causas que permiten la aparición de la figura del director, tal como se la concibe hoy.

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

El estudio más completo al que hemos tenido acceso es el André Veinstein, teatrólogo francés que investiga los antecedentes históricos del rol de director teatral y su relación con la configuración contemporánea del rol. En su libro LA PUESTA EN ESCENA se pregunta:

¿Es posible descubrir en el pasado la existencia de un especialista comparable al director de hoy?

Los estudios que preceden aportan a esta pregunta algunas respuestas precisas. Hemos admitido en efecto, que podían compararse nuestros directores de escena con: el didáscalo (o corodidáscalo) griego, el sūtradhâra del teatro sánscrito, el meneur du jeu de los misterios, a los maître de revels del teatro inglés de la corte y probablemente con ciertos directores de compañía del teatro isabelino, como

Shakespeare y ciertos directores de compañía de los teatros franceses e italianos del siglo XVII como Molière.

De la lectura del libro de Veinstein podemos rescatar muchas reflexiones de interés a partir de su investigación. Desde la investigación histórica observamos que si bien muchas de las funciones que cumple el director contemporáneo se presentan en sus antecesores, no se confirma en estos el espacio de la creación, o sea, lo que Veinstein denomina inquietudes de orden artístico, análogas a las que animan a los directores contemporáneos.

En la actualidad nuestra cultura teatral convalida como referente del director teatral contemporáneo al Duque de Meiningen (George II Duque de Saxe-Meiningen, 1826-1914, que llegó a ser autor y director en su principado). Su mayor legado fue la instauración del concepto de actuación en ensamble, la coordinación de los integrantes de una compañía en pos de crear una impresión única (la representación total), por encima del divismo de los protagonistas. Estaba interesado en los problemas de exactitud histórica y de preservar la ilusión naturalista. En su intenso trabajo, llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica para transmitir la intención interna de la obra dramática. Desde esta referencia histórica debemos señalar la implicancia en este recorrido del Teatro Libre de André Antoine, quien asume la función de director, no como responsable de la producción sino como creador, dato que rescata como referencia de configuración del director contemporáneo la investigadora francesa Catherine Naugrette. (Profesora del Instituto de Estudios Teatrales-Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle) que opina:

En Francia con Antoine, la puesta en escena se vuelve artística. No consiste más en encargarse solamente del aspecto material del espectáculo, sino también en la interpretación y el propio sentido de la obra representada. A partir del trabajo teatral realizado por Antoine a fines del siglo XIX, poner en escena ya no es solamente administrar y ordenar, sino pensar, imprimírle un pensamiento al texto: crear mediante la representación escénica una nueva obra teatral. De ahí la descentralización del texto. La palabra poética no es más el elemento determinante y dominante del arte dramático. Se inserta de ahora

en más el elemento determinante y dominante del arte dramático. Se inserta de ahora en más en un conjunto en el que los otros elementos no están sometidos ni reducidos al papel de accesorios.

El arte del decorado, la interpretación del actor, ya no son más artes de acompañamiento al servicio del texto, sino que mantienen, por medio de la puesta en escena, un diálogo nuevo, artístico y creador entre ellos y con el texto. El teatro ya no es más solamente textual, es también escénico, y esta dimensión escénica es la protagonista del arte dramático.”⁹

La cita de Naugrette tiene sentido si entendemos que la historia del teatro parte de la existencia del acto de la representación, y su concretización implica siempre una puesta en escena que necesita ser coordinada. Este rol de coordinación tuvo variados alcances a lo largo de la historia y las culturas, pero no siempre esta responsabilidad de “puesta” implicaba un trabajo artístico. Esto es reciente y se rescata como elemento constitutivo del director contemporáneo; se suma en esta dirección la opinión de André Veinstein:

Lo que debe recordarse es que, en el período contemporáneo, el director concibe, prepara o dirige la ejecución de la representación con una independencia profesional, técnica y artística, suficientes para que la representación aparezca como su obra. De allí extraemos la noción de interpretación y de creación artística original como el rasgo más característico de la puesta en escena contemporánea¹⁰

El director Harold Clurman (Director, crítico y docente teatral norteamericano, fundador, junto a Lee Strasberg, del mítico Theatre Group) expresa de la siguiente manera sus consideraciones sobre el surgimiento del director de escena contemporáneo:

⁹ NAUGRETTE Catherine. Estética del teatro. Buenos Aires-Argentina. Ed. Artes del sur. 2004. 21p.

¹⁰ VEINSTEIN, André. La puesta en escena. Buenos Aires. Fabril editora.1962.127p

Podemos afirmar que existen dos hechos que favorecen la aparición del director tal como lo conocemos en la actualidad, por un lado el avance de los aspectos técnicos que desde la primera mitad del siglo XIX permiten proyectar en escena con mayor claridad el significado de la obra. El otro eje de reflexión podemos intuir que comienza a consolidarse con la visión de "arte total". Será Gordon Craig quien posteriormente en 1905 tomará el concepto de unidad que debe prevalecer en el teatro, como base de su teoría. Una obra, decía Craig, no es meramente un texto al que se le imponen actores, una puesta, determinada música, sino un organismo único; donde todos estos elementos son sólo partes constitutivas de un todo mayor que es el espectáculo.¹¹

Rescatamos como función del director contemporáneo la construcción del concepto de unidad, señalado por Clurman, y en el rescate de Naugrette y Veinstein sobre la especificidad y categoría de creación que se le otorga a la puesta en escena, reafirmando el teatro como arte con autonomía en relación a la literatura.

I.2 El espacio de trabajo del director teatral

Para encuadrar el rol del director y lograr identificar con claridad su campo de acción, Brook plantea lo siguiente:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero no de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel

¹¹ CLURMAN Harold. La dirección teatral. Bs. As .Grupo Editor Latinoamericano. 1990. 22p

que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro.¹²

Los conceptos de Brook dejan en claro que ya sea desde la responsabilidad de la puesta en signo de una obra hasta el trabajo con el actor, el director es quien coordina y orienta un proceso creativo. En este marco encontramos notables coincidencias con el director Harold Clurman:

La dirección es una tarea, un oficio, una profesión, y en el mejor de los casos un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. Sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza, todo lo cual significa que debe ser un gran amante.¹³

Es apabullante la cantidad de roles, saberes y capacidades que Clurman le atribuye al director. Tal vez es así, pero se desprende de sus palabras lo sobredimensionada que está la función del director.

En los Seminarios de Dirección que coordino como Asistente Técnico del Instituto Nacional del Teatro, realizo una dinámica para iniciar los encuentros a partir de una pregunta simple pero movilizadora para los talleristas. La pregunta es la siguiente: ¿Qué significa ser director? ¿Cuáles son las funciones más importantes que debe cumplir un director teatral? El grupo, que se subdivide en pequeños equipos de trabajo, comparte visiones personales y acuerda una selección de funciones, para compartir en una puesta en común general los resultados de cada equipo, estimulando la discusión y el debate.

Esta simple dinámica pone en evidencia que no se reflexiona en profundidad sobre el tema. Confirmamos, desde esta estrategia didáctica, que existe una visión

¹² BROOK Peter. Provocaciones. Argentina. Ediciones Fausto. 1995. 20p.

¹³ CLURMAN Harold. La Dirección Teatral. Argentina. Grupo editor latinoamericano. 1990. 17p.

del rol basada en una opinión muy general, en algunos casos con prejuicios y en otros con sobre valoración de las funciones de un director.

Hemos observado con claridad que cada estudiante, actor o director tiene una visión muy personal y como tal subjetiva sobre las funciones específicas del director de teatro, atravesada por la experiencia puntual, por deseos, fantasías que demuestran posiciones ideológicas muy diversas. Algunas de las respuestas obtenidas más frecuentes son:

El director es quien:

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

Esta es una pequeña síntesis de todo lo que se dispara en el ejercicio. Como podemos ver, la función del director abarca un espectro importante e impone al rol del director la capacidad de cumplir varias y complejas funciones dentro de un proceso de producción.

Es común que se le confiera la función de ser guía y mediador del proceso creativo del actor, relacionando al director con un rol docente. En el caso del modelo de producción grupal, se lo responsabiliza con aspectos económicos y organizativos de una producción.

Desde la experiencia, podemos afirmar que muchas de estas funciones pueden ser cumplidas por otro integrante del equipo, un actor, productor o profesional de apoyo

como gestor, psicólogo, entrenador, etc. Es decir, no necesariamente las debe llevar a cabo el director.

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

Es a partir de este blanqueamiento que surge una segunda pregunta más específica y determinante: ¿Cuál es la tarea, en la creación de una puesta en escena, que no puede hacer otra persona del elenco que no sea el director?

Nuestra respuesta es: La estimulación y la observación crítica del proceso de creación de todo el equipo. La selección de los recursos y estrategias discursivas más efectivas en relación a un sentido, a una propuesta particular que se desea comunicar al espectador, apelando a mantener su atención e interés.

Dada la posibilidad de observar desde afuera el proceso, se ubica en la mejor posición para cumplir con esta tarea. El director es quien conecta la escena con la platea; esta vinculación se inicia durante el proceso de creación y no termina nunca, ya que se renueva en cada representación frente a la siempre particular y renovada recepción de los espectadores de cada función.

Esta delimitación de la especificidad del rol no implica un reduccionismo de las funciones del director y no descarta que pueda asumir muchas de las funciones y roles que se le adjudican. Necesitamos definir cuál es su función intransferible.

Creemos que aquí se da un paso fundante en la construcción de una didáctica de la dirección, hemos determinado la función que determina el rol, su responsabilidad sobre la recepción. Hemos identificado en este punto la especificidad de nuestro sujeto y objeto de estudio, tema que desarrollaremos en el capítulo III del presente estudio.

I.3-El director como espectador de profesión

Con objetivo didáctico representaremos la figura del director espacialmente con una pierna en la escena y otra en la platea. Cada etapa del proceso le impondrá posiciones más radicales pero entendemos que es esta la de puente, la de mediador, su función intransferible.

Por lo expuesto, la dimensión del director que tomaremos como eje epistemológico en esta tesis de Magíster es la visión grotowskiana, la cual define al director teatral como un “espectador profesional”, que construye el itinerario de la atención propia y del espectador. Grotowski afirma:

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

El director debe tener la capacidad de guiar la atención, la propia y también la de los espectadores. Hay que guiar la atención a veces concentrándola, otras dispersándola.¹⁴

Rescatamos de esta cita la necesidad de que el director parta de atender a su propia curva de atención, es la condición previa para lograr construir una efectiva curva de atención en los espectadores. Es un hecho irrefutable que nada se puede construir, válido en la puesta en escena, si el director no atiende su propia atención.

Desde la práctica profesional podemos afirmar que muchas veces el director y los actores están aburridos e incómodos con lo que sucede en la escena, y a pesar de esto no revisan el trabajo y se permiten continuar, ya sea por comodidad o falta de

¹⁴ CEBALLOS, Edgar. Principios de Dirección Escénica. México. Ed. Gaceta. Col Escenología. 1992. 274p

rigor. Es obvio que al espectador le sucederá lo mismo, con la consecuencia lógica de su pérdida de interés en la representación.

Jerarquizamos esta función de espectador profesional del director, también desde lo político, ya que sostenemos que la comunicación con el espectador es un valor y un supuesto básico desde el proceso de creación y de producción. Esta posición permite regular la tendencia egocéntrica y onanista presentes, muchas veces en exceso, en el acto de creación sin dejar de aceptar la inevitable presencia de lo auto referencial del arte.

Para avanzar, es momento de plantearnos la siguiente pregunta ¿Qué mira el director? En lo general, podemos decir que debe ser una mirada tendiente a una selección de acciones y gestos en función de la línea de montaje primaria, y desde allí ir controlando la curva de atención del espectador.

El director debe sin lugar a dudas mirar en cada nivel del proceso aspectos diferentes. La coherencia y orientación de esta mirada se construye en referencia al proyecto inicial o “superobjetivo de dirección”, utilizando terminología stanislavskiana.

Desde nuestra propuesta este proyecto inicial es un procedimiento específico al que denominaremos percepto. El percepto condensa la visión particular de la puesta en escena. Observamos que pueden elaborarse diferentes tipos o modalidades de percepto como ampliaremos en el capítulo IV.

El director elabora estrategias desde ese “percepto” y desde la observación constante del constructor, es decir, el actor en acción. Los errores más grandes en la dirección provienen de la falta de observación del actor en acción, en proceso y no sólo el actor –artista, sino también y fundamentalmente al actor –persona.

Toda pretensión de construcción meramente técnica nos llevará al fracaso, ya que la especificidad del arte del actor está presente en la unión indisoluble entre instrumento e instrumentistas.

Nada crece si el cuerpo del actor no está cómodo, si no está animado y provocado desde su sensibilidad. Como lo expresa Grotowski, el director debe poder aportar “observaciones que empujen”, que animen al actor.

“Es importantísimo el modo en el cual el director mira y escucha. Muy a menudo el director ama perturbar al actor cortándolo a la mitad de su acción. Antes de que el actor pueda cumplir algo hasta el fondo, se le ha cortado ya. ¿Por que el director corta? Porque el actor no hace lo que él se imagina. Pero así puede matar las posibilidades del actor. Las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder. Deben impulsar. El problema no es explicar de manera teórica o descriptiva, porque cada uno de nosotros se ve de modo diverso a como es visto desde el exterior. Así es necesaria otra capacidad de lanzar observaciones, las observaciones que empujan”.¹⁵

El actor no opera sólo desde lo conceptual, por esto consideramos necesaria la propuesta de construir un “percepto” de animación, ya que en el mismo podemos incluir imágenes, sensaciones y conceptos.

El director debe mirar al actor en relación con, es decir en proceso, donde surge la estructura profunda de una puesta en escena. El hacer del actor pasa por explorar las relaciones entre cada uno de los elementos de la estructura superficial para develar la estructura profunda de un texto dramático.

Según la gramática de Chomsky, a quien se considera fundador de la Gramática Generativa Transformacional, la estructura profunda es el significado y la estructura superficial es la forma, el cómo se enuncia.

El actor es el sujeto que provoca y pone en fricción a los elementos de estos dos niveles de estructura, por lo tanto el director debe construir desde y con el hacer del

¹⁵ CEBALLOS, Edgar. Principios de Dirección Escénica. México. Ed. Gaceta. Col Escenología.1992. 277p

actor, confrontar y confirmar tanto sus imágenes como conceptos en el cuerpo del actor.

La relación actor–director entendemos debe estar comprometida con explorar al máximo la relación dialéctica entre recursos (estructura superficial) y discurso (estructura profunda).

El estar atento al actor en relación con, permite encontrar el pez dorado como plantea Peter Brook. La observación es para el director como la red para el pescado, si la red está extendida en el momento justo, si los nudos están bien hechos, podemos encontrarnos con el pez dorado, una metáfora de Brook para ese detalle de acción, energía, texto, espacio que condensa y transforma el discurso. El pez dorado hace la diferencia en el trabajo, y si no estamos atentos, comprometidos con el mirar y escuchar, se nos escapa de las manos.

Desde la observación, el director acompañará al actor, explorando y descubriendo juntos espacios, objetos y ritmos, que de otra manera sería muy difícil descubrir o proponer por fuera de este trabajo de cooperación, desde las posiciones diferenciadas que cada uno tiene frente al material escénico.

La tarea es centrar la mirada del director en la tarea del actor “en relación con”. Desde esta posición, actor y director animarán en el aquí y ahora de la escena la estructura dramática. Consideramos que al plantearnos la pregunta ¿Qué mira el director? encontramos un trayecto de exploración sobre la tarea específica. En esta dirección planearemos los procedimientos básicos de animación teatral en función de la recepción, cuyo desarrollo es el objeto nuclear del presente trabajo.

I.4-Conclusiones Capítulo I

En virtud de lo expuesto, podemos concluir que el surgimiento del director teatral contemporáneo con su espacio de creación, no tiene antecedentes hasta finales del siglo XIX. Sin lugar a dudas, este proceso histórico nunca estará concluido, ya que la construcción del rol del director teatral es dinámico y se reformula en cada momento del teatro, atendiendo a las tendencias estéticas, las convenciones, el concepto de teatralidad, los modos de producción y comunicación. Hoy podemos observar cómo se resignifican configuraciones históricas del rol, como la de dramaturgo-director o las nuevas experiencias de las dramaturgias y direcciones colectivas. Consideramos como función intransferible del rol la función de espectador profesional, entendiendo que si se produce teatro con voluntad de comunicación, la necesidad de una mirada técnica externa es vital y que no podrá ser ocupada en rigor, salvo contadas excepciones, por un actor, productor o dramaturgo. Sólo el director tiene la legítima autoridad como espectador profesional para construir la curva de atención del espectador, desde y con el actor en acción.

Capítulo II: SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

II.1-Morfología de la puesta escena.

I.2-Por definición inconclusa

II.3-Del enunciado textual a la enunciación escénica

II.4- la relación teatral

II.5-Conclusiones del Capítulo II

II.1-Morfología de la puesta escena

Nuestra cultura teatral, desde el romanticismo, sostiene el valor de la originalidad, característica que problematiza la búsqueda de elementos morfológicos comunes en los procesos de puesta en escena.

Ahora bien, si acordamos que toda puesta en escena es un proceso tendiente a la representación, al identificar las condiciones necesarias para la enunciación del discurso teatral, transitivamente encontramos los elementos morfológicamente comunes de toda puesta en escena.

Para analizar los componentes estructurantes de la representación teatral recurriremos al concepto de convivio teatral, desarrollado por el investigador argentino Jorge Dubatti. Sobre su propuesta hemos realizado una síntesis para exponer básicamente la conformación de la relación convivial en el teatro:

Desde un enfoque ontológico proponemos redefinir el acontecimiento teatral en su fórmula nuclear, como una tríada de sub-acontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son:

El acontecimiento convivial: Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria in vivo.

El acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético: En un primer estadio del signo, los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que fundan-nombran-describen un mundo de representación y sentido, un universo referencial. La construcción de ese mundo marca un salto/cambio ontológico: se crea un universo que es paralelo al mundo, su “complemento”, otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético.

El acontecimiento de constitución del espacio del espectador: La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, la testificación de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de lenguaje desde fuera de su régimen óptico, constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético.

Partiendo de la teoría del convivio teatral, podemos acordar que toda puesta en escena morfológicamente debe dar por resultado un proceso de creación tendiente a construir y estimular la relación convivial en la representación teatral.

Cuando una puesta en escena no funciona positivamente en la recepción del espectador, hay fallas tanto del discurso como de los recursos. Si no construye lenguaje poético y no sostiene la voluntad de expectación por parte del espectador, no se produce el convivio teatral.

Podemos desde esta perspectiva de análisis convenir que el aspecto morfológico que comparte todo proceso de puesta en escena es su ontológica relación con el convivio teatral. Es decir, los elementos de constitución del convivio teatral son

compartidos por la puesta en escena. Entendemos que la puesta en escena es para el convivio lo que el habla para la lengua. La puesta en escena es el acto de enunciación del convivio desde diferentes perspectivas poéticas y políticas

Nos plantearemos un nuevo desafío, el intento de construcción de una definición propia de puesta en escena. Para este objetivo revisaremos algunas de las definiciones existentes que aportan nuevas perspectivas a nuestro estudio.

II.2 -Por definición inconclusa

El ejercicio de construir una definición de “puesta en escena” es sin lugar a dudas una empresa compleja, pero más allá de lograr el objetivo, nos permite revisar algunas definiciones de maestros y directores consagrados y reflexionar a partir de éstas.

Para empezar nos apoyaremos en una de las más simples descripciones del proceso de puesta en escena, rescatada por Edgar Ceballos en “Principios de Dirección Escénica”, y pertenece al maestro inglés Peter Brook, quien con capacidad de síntesis expresa:

“La puesta en escena es una operación compleja contenida en dos fases: la primera preparar, y la segunda representar”¹⁶

Por simple no deja de ser fundante y esclarecedora para nuestro objetivo de construcción de una didáctica sobre la dirección teatral. Como sucedió en la sistematización didáctica de Stanislavski vemos cómo una esquemática polarización de etapas aporta claridad sobre el objeto de estudio, en particular si estamos tratando con procesos, por ejemplo vemos:

- El trabajo del actor sobre sí mismo
- El trabajo del actor sobre su papel.

¹⁶ Citado por CEBALLOS, Edgar. Principios de dirección escénica. México. Ed. Col. Escenología.1992.19p

Este binomio también se observa en el trabajo de Eugenio Barba cuando divide el trabajo del actor en dos grandes etapas:

- El trabajo pre-expresivo.
- El trabajo expresivo o de montaje.

Volvamos a Brook, cuando plantea su esquema básico para la puesta en escena la describe como una “operación compleja” y entendemos que es así dada la interdependencia que tiene cada una de estas etapas. La puesta en escena es una gran estructura donde la preparación y la representación son sub-estructuras.

Un error de dirección es considerar que el trabajo finaliza con la primera presentación en público. Por el contrario, este es el inicio de una nueva etapa de trabajo, la etapa de la representación (recepción). Cuando hablamos de la de representación (recepción), nos referimos al lapso de tiempo que va desde el estreno a la última función. Durante todo este período de presentación en público el trabajo del director es vital. Meyerhold nos señala al respecto:

“Es peligroso cuando un director considera finalizada su tarea con la primera representación. Su labor principal comienza cuando capta el estado de ánimo de la sala para la cual ha montado el espectáculo”.

“Estudiar precisamente ese problema: la reacción de la sala. La cuestión es de tal importancia que algunas veces el director debería parar el espectáculo, o ensayar después de cien representaciones para poner a punto la nueva estructura del espectáculo de acuerdo con la reacción de los espectadores”¹⁷

De las dos etapas de la puesta en escena planteadas por Brook nos animaremos a formular una tercera de vital importancia, la del reajuste de recepción o de control de recepción. Es decir, entendemos que el proceso completo de responsabilidad del director contemporáneo plantea tres etapas: Preparación-Representación y Control de Recepción.

¹⁷ MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich. El teatro teatral Ed. arte y literatura. Cuba. 1988.206-07p

En las tres etapas el trabajo debe estar orientado, desde la visión de Grotowski respecto al director, como espectador profesional y puente entre el proceso de creación y la recepción del trabajo.

Rubén Szuchmacher, (prestigioso actor, director y docente de dirección argentino) nos plantea también aspectos que nos interesa rescatar en esta construcción de definición, como por ejemplo:

“Una puesta en escena es el producto de una acción: la dirección escénica. Esta acción puede ser realizada por un individuo o por un conjunto de individuos, sea cual fuere el lugar que ocupen en la estructura de producción del hecho teatral dado. Los directores propiamente dichos, pero también los actores, autores y hasta los productores pueden ser los responsables de la concepción de la puesta en escena, y por lo tanto de su concreción. No siempre quien figura como director es el director “real” de una puesta. La conclusión es siempre una puesta en escena, cualquiera sea el resultado escénico.

“Lo que se “pone en escena” es siempre un relato. Sin embargo, no se realiza de manera literaria. La manera de contar particular se produce a partir de la combinatoria de elementos de las diferentes artes (palabras, espacios, colores, ritmos, sonoridades, etc.) que dan por resultado la concreción de la narración.”¹⁸

Rescatamos de estas consideraciones de Szuchmacher lo de “producto de una acción” y la idea de que lo que se pone en escena es siempre un relato.

Acordamos que nuestra tradición teatral tiene una fuerte impronta narrativa, que no es lo mismo que una definida tendencia texto céntrica. Consideramos que este aspecto está superado en un gran porcentaje de creadores, que acuerdan con la defensa de una especificidad de lo teatral, superando una vinculación subordinada a la literatura.

¹⁸ SZUCHMACHER, Rubén. PUESTA EN ESCENA REVISTA SIGLO XXI Año 1995.

Ahora bien, si creemos en la función narrativa de nuestro lenguaje y vemos al actor como un narrador especializado que utiliza múltiples lenguajes expresivos desde las variables tiempo, espacio y acción, entonces aceptaremos que el rol del director será el de responsable de poner en escena ese relato con coherencia y ritmo, apelando a procedimientos específicos que permitan tanto su codificación como su decodificación por parte de un espectador implícito desde el inicio del proceso.

Retomando el planteamiento inicial de la aproximación a una morfología de la puesta en escena entendida como proceso de producción, podemos acordar como intento de definición que:

Puesta en Escena: es el resultado de un proceso de creación tendiente a construir y sostener la relación convivial en la representación teatral desde un relato espectacular. Es el producto de una operación compleja resuelta a partir de procedimientos específicos en dos etapas interdependientes y diferenciadas; la preparación y la presentación, donde se hallan implicados tanto creadores como espectadores.

Para terminar este punto aceptamos que la resolución del ejercicio de construir una definición propia de lo que entendemos como “puesta en escena” nunca nos dejará conformes. Nuestro mayor desafío es reformular nuestra postura tantas veces como sea necesario para avanzar.

La ausencia de un código único, hace del teatro un territorio más inestable que estable, reticente a las certezas y a las leyes normativas. Tal vez ahí reside su mayor virtud, su movilidad y su atractivo misterio.

Se desprenden dos temas emergentes para nuestro trabajo: uno es la relación texto dramático-texto espectacular, y otro el proceso de recepción que lleva a cabo el espectador durante el convivio.

II.3 Del enunciado textual a la enunciación escénica

Stanislavski dice:

La primer pregunta que debe hacerse un director al iniciar el proceso de montaje es: ¿Por qué esta obra y no otra?¹⁹

Con su notable claridad el maestro ruso nos demuestra la importancia de la vinculación del director con el texto dramático, vital para el desarrollo del proceso de construcción de la puesta en escena.

Tomando, como ya dijimos, como modelo y a los efectos de acotar nuestro estudio el trabajo de dirección a partir de un texto base, sea dramático, narrativo, poético, periodístico, de manera insoslayable debemos tratar la relación entre el texto literario y el texto espectacular, dando por sentado que aceptamos esta diferenciación aportada por la semiótica en los años 70 y 80 que tuvo Marcos De Marinis.

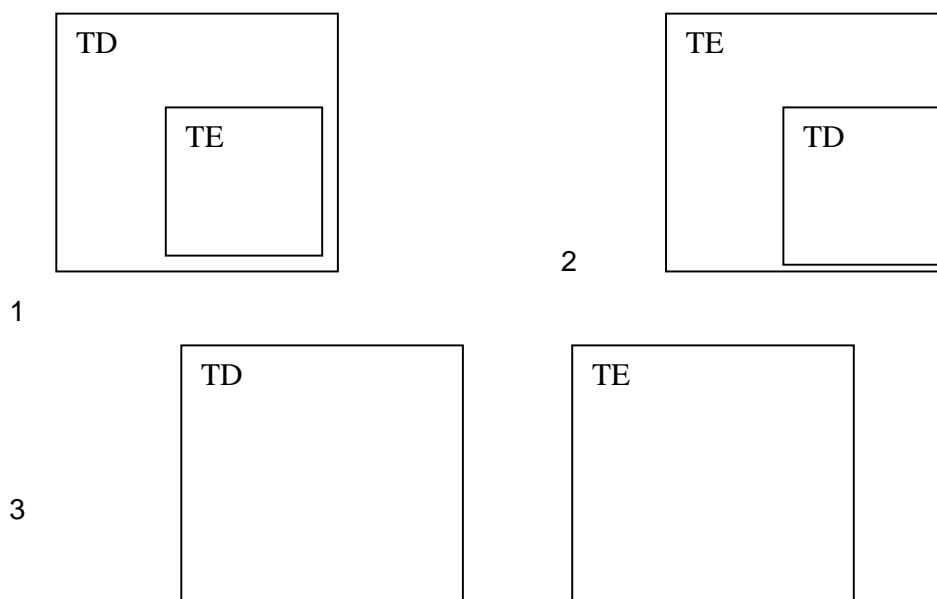
“Dentro de estos ámbitos tiende a abrirse camino progresivamente una concepción (fundante) del espectáculo teatral como texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos de diversas materias expresivas (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, lumínico, etc.) y regido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

Entendemos al texto espectacular como todo lo que “se percibe”, es un resultado, es la consecuencia del proceso de producción que es la puesta en escena, es decir, la puesta en escena es un proceso y el texto espectacular su resultado.

¹⁹ GORCHAKOV, Nikolai M. y TOPORKOV, Vladimir O: Stanislavski dirige: El proceso de dirección escénica México. Ed. Colección Escenología- 1998.15p

²⁰ DE MARINIS, Marco. Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires Argentina. Colección teatrología Editorial Galerna. 1997.23P.

Con objetivo didáctico, nos permitiremos una simplificación en esta relación y establecer algunas tipificaciones de la relación TE (texto espectacular) y TD (texto dramático) en una puesta en escena, y lo graficaremos de la siguiente manera:



Las relaciones de estas figuras nos ejemplifican la dominante expresiva en una puesta en escena. En la figura (1) tenemos una puesta donde el espectador recibe como dominante la construcción del texto dramático, en la figura (2) el texto espectacular propuesto supera al texto dramático, y en la figura (3) encontramos la relación de equilibrio de estos dos discursos.

Esta esquematización no implica ningún criterio de valoración, ya que cada una de estas posibilidades puede resultar correcta en función de un equilibrio, en la búsqueda de una compensación del peso expresivo entre cada una de las textualidades. Siempre se trata de no perder de vista la relación necesaria entre discurso-recurso, ya que es desde allí desde donde se configura la coherencia interna de un espectáculo en términos de lograr interés ante la percepción del espectador.

Desde la recepción es muy perceptible cuando un texto espectacular supera las necesidades de un texto dramático, y cuando un texto dramático es superado en calidad por el texto espectacular.

Una de las funciones específicas y determinantes en el trabajo del director es atender y construir la relación “discurso-recurso”. El director y docente del Magíster de la Universidad de Chile, Profesor Abel Carrizo, durante nuestro cursado nos llamaba la atención sobre este aspecto, señalando que no se percibía una correcta relación entre el “cuento” base y los recursos que se están aplicando.

Sobre la relación entre texto y representación Anne Ubersfeld afirma:

"La primera contradicción dialéctica que contiene el arte del teatro es la oposición texto-representación".²¹

Entendemos que evidentemente debe construirse una relación dialéctica pero no necesariamente contradictoria. La relación según los supuestos de cada poética particular, puede pasar o construirse de diferentes modos: complementariedad, competencia, conflicto, sumisión, subordinación. Es una relación viva que asumirá características específicas en función de una visión ideológica del arte y del teatro en particular, y desde los procedimientos que el nivel técnico le permita operar a cada colectivo teatral.

Subsiste, entre algunos directores (en una pequeña proporción) la concepción que privilegia el respeto por el texto, y reduce el rol del director al “de traductor”. En el extremo conceptual opuesto, operaría una actitud de rechazo del texto literario como dominante, y la consideración del mismo como un elemento más en el conjunto de los varios textos que conforman el espectáculo.

²¹ UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. 2^o edición. Murcia-España. Ediciones Cátedra-Universidad de Murcia. 1993.12p

La poética del director y del elenco son determinantes previos que condicionan la elección y tratamiento de un texto teatral, como expresara Hormigón:

Una ilusión muy extendida y bien natural es que el texto está primero, al menos en el tiempo. Incluso si se admite perfectamente que la representación es una construcción nueva, un "construido" y no la traducción de un material "dado", la idea subsiste en cuanto a que el texto es el zócalo primero sobre el cual va a crearse el edificio. Pero esta aparente evidencia es en sí discutible: cuando el director decide montar un clásico, tiene adelante suyo en principio un material que es el teatro de su tiempo, con sus leyes, sus imposiciones, el código perceptivo al cual está acostumbrado el espectador, la educación que los actores han recibido, etc.; a lo que se agregan las representaciones anteriores, ya sea del mismo texto, ya sea de textos comparables, representaciones que son para el director la base en relación a la cual él se sitúa como diferencia o como prolongación. Parece pues que todos los elementos de su práctica teatral están primero, antes que la elección del texto y condicionan esta elección tanto como el deseo, los fantasmas y los sueños del director, los cuales representan también una suerte de material preexistente.²²

La reflexión de Hormigón nos reafirma una certeza que si el universo sensible e ideológico de un director es pobre, la selección de textos también lo será, acorde a esta limitación del imaginario del director.

Avancemos en algunas características del texto literario en función dramática:

1- Proponemos definirlo como texto cooperador:

El concepto de la cooperación textual pertenece a Umberto Eco, sabemos que su teoría está construida sobre la base de la relación de cooperación entre el emisor de un texto y un destinatario/receptor en el binomio autor-lector.

²² HORMIGÓN, Juan Antonio. Del texto al espectáculo. Apuntes para una metodología del trabajo dramático. [en línea].
<<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/hormigon001.htm>>.[28-01-05]

Para realizar una transposición a los objetivos de nuestro estudio, podríamos formular el siguiente binomio autor/director o autor/director/actor. Umberto Eco define a todo texto como:

“Producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (p.79).

La relación entre texto dramático y texto espectacular se nos aclara al aplicarle como función la cooperación. Esta cooperación provoca una sinergia semántica positiva. Consideramos que si el hecho teatral ha sido concebido desde alguna base textual, el formato y la calidad de este texto generador condiciona el texto espectacular, ya su estructura forma parte de la supra-estructura que es toda puesta en escena.

2- Cuanto más roto más teatral: Todo texto en función dramática es un texto roto, generando niveles de ambigüedad e incertidumbre. Veamos consideraciones de Anne URBERSFELD:

Una de las características más extrañas del texto teatral, la menos visible pero quizás la más importante, es su carácter incompleto. Un ejemplo asombroso es el comienzo de EL MISANTROPO, que no dice una sola palabra de las relaciones entre los personajes, ni entre los personajes y los lugares. ¿Cómo llegaron? ¿Corriendo o al paso? ¿Quién va adelante? ¿O están ya allí, de pie, sentados? El texto no aclara nada. Nada tampoco sobre la edad de los personajes. ¿Es la misma? ¿Hay alguien que es el mayor o al menos lo parece? ¿Cuál? Tantos elementos sobre los cuales el texto permanece mudo. Será trabajo del director dar respuesta a estos interrogantes. Respuestas absolutamente necesarias: es indispensable que los personajes se presenten de tal o de tal otra manera. Todo el desarrollo ulterior está determinado por este punto de arranque; por lo tanto es una pura

invención del director: la incompletud del texto obliga al director a tomar partido.²³

Este tomar partido del director es el espacio de la dramaturgia de director que funciona junto con la dramaturgia del actor para completar este texto roto.

El texto espectacular también debe quedar abierto para que intervenga la dramaturgia del espectador. El texto literario y espectacular de una puesta en escena debe estar necesariamente constituido por espacios de indeterminación, espacios para la ambigüedad.

Ahora bien, esa cantidad y profundidad de indeterminación y ambigüedad tiene una ingerencia directa en la configuración de la relación convivial; existe una delgada línea que separa la ambigüedad de la confusión.

Dentro del análisis de situación de convivio, también podemos observar que cuando el relato, el espacio y/o el actor son forzados, es percibido en forma negativa por el espectador, afectando su participación.

Si trabajamos desde la necesidad evitaremos forzar el material, problema que se plantea entre otras causas cuando se jerarquizan los procedimientos formales “esteticistas” sobre la “organicidad”.

También para este tema en particular nos sirve prestar más atención y escuchar al espectador en su evaluación del espectáculo, donde encontramos frases como: “la escenografía no tenía nada que ver”, “la música está fuera de lugar, me sacó”, “no sé porque gritaban tanto los actores, no era necesario”, “la podría haber hecho con menos plata”. Observamos cómo en el discurso del espectador está presente la sensación de que algunos de los recursos escénicos no estaban en su lugar o en su

²³ Anne Ubersfeld. El texto y la escena.[en línea]
http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/07_sobre_la_relacion_entre_el_texto_y_la_escena/index.htm[08-02-05]

justa medida, es decir, eran más o menos necesarios a la percepción del espectador en relación al discurso.

Volviendo a nuestro punto, digamos que el texto espectacular y todo texto literario en función dramática no sólo cooperan entre sí, sino que se complementan con un sentido de necesidad.

Encontrar la medida de “necesidad” es un espacio de marcada subjetividad. Un camino a transitar es desarrollar la capacidad de aplicar desde la dirección una mirada con un sentido de equilibrio entre objetividad y subjetividad. Si bien reconocemos que la objetividad absoluta es un imposible, podemos tender a ella, al menos para llegar a ejercer una “subjetividad responsable”.

Esta cualidad de la mirada más objetiva le ofrece al director varias ventajas, por ejemplo, abandonar enamoramientos con la forma o los recursos técnicos, ser riguroso en la selección del objeto, en la utilización del espacio, evitar deformaciones en la percepción por acostumbramiento.

Entendemos que parte del trabajo técnico de la dirección debe ser la auscultación de las demandas y las necesidades en juego de cada productor de sentido que interviene en toda puesta en escena. Hay diferentes necesidades, una necesidad de relato (texto), una a nivel espectacular (del director) y una necesidad orgánica (del actor).

La necesidad del director implica la resolución espectacular, contempla la recepción y se impone desde la forma (en la plástica y el ritmo de la escena). Es donde se instala la dramaturgia del director, que tiene como responsabilidad contribuir a la elaborar las mejores condiciones para la recepción.

La necesidad del actor la expresa en su cuerpo y es reclamada en forma explícita o implícita, tanto en el proceso como en cada función frente al público, El actor conciente o inconcientemente busca un fluir orgánico en el aquí y ahora de la escena.

Es recomendable que nunca las necesidades del director se transformen en una pesadilla para el actor. Muchas veces se puede sortear este enfrentamiento sometiendo el proceso a una tercer mirada, la del espectador. Tomando como modelo la técnica del Focus Group del marketing de mercado, abrir un diálogo con un grupo de potenciales espectadores, presentar el trabajo en la etapa donde se encuentra, plantear luego un espacio de opinión para investigar con preguntas acerca de las necesidades, percepciones, sentimientos de los participantes en relación a la propuesta en conflicto. Tal vez, al incorporar por anticipado la necesidad del espectador para cerrar el circuito, se descomprima la puja de necesidad.

Como sabemos por herencia la mejor puesta es la que no se nota. Sostenemos que esto sucede cuando no hay forzamientos y existe una verdadera cooperación y complemento desde la necesidad de cada productor de sentido, objeto o sujeto que interviene en su construcción.

II.4-La relación teatral

En el punto anterior nos concentramos en la relación entre texto literario en función dramática y texto espectacular, consecuencia del trabajo dramático del director y los actores. Ahora nos planteamos analizar la relación entre el producto del proceso puesta en escena con el espectador.

El análisis de la recepción no es sólo una acción posterior a la representación a cargo de los semiólogos, investigadores o críticos de arte. Todo lo contrario, su construcción debe estar presente desde el primer ensayo, afectando cada decisión del director y el proceso creativo de los actores.

Esta postura no implica por parte de los creadores una limitación de su creatividad por una visión “publico centrista” basada en la dependencia con los parámetros de recepción de un “espectador modelo”, o a los códigos dominantes dentro de la subjetividad y los paradigmas de teatralidad vigentes en cada época.

La tarea sobre la recepción por parte del director surge de concebir que toda puesta en escena conciente o no proyecta una visión de mundo de sus creadores, un efecto, un objetivo. Lo que no sucede siempre es que se articulen procedimientos para que estos objetivos comunicacionales se cumplan en la recepción del espectador.

¿Como llegar a comunicar lo que deseamos al espectador? Este es el tema central en la tarea del director. Es decir no pensamos en la manipulación de la recepción como un espacio para adaptar la producción en función de lo que el espectador modelo puede llegar a consumir mejor, sino por el contrario estamos hablando de la manipulación de la atención en función de optimizar nuestra comunicación en relación a nuestros deseos y objetivos.

La utilización del concepto de manipulación puede resultar un poco exagerada a la primera lectura, pero creo que encierra con total certeza las operaciones que realizan tanto el director como el dramaturgo en la construcción de su relato. Nunca el espectador es un sujeto débil dentro de la “relación teatral”. Su participación es por demás decisiva, como expresa De Marinis:

Hablamos ahora de la relación teatral, que presenta dos caras:

A-Parece consistir en una manipulación del espectador por parte del espectáculo (y por lo tanto in primis, por parte del actor). Mediante acciones, mediante la utilización de determinadas estrategias seductivo-persuasivas, el espectáculo busca inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y emocionales, tratando también, a la vez, de llevarlo directamente hacia comportamientos concretos. Digamos que el espectáculo, la relación teatral, no consiste solo en un hacer-saber (es decir, en una transmisión aséptica de información-significados-conocimientos), sino también y sobre todo, en un hacer-creer y en un hacer-hacer que tiende a inducir en el espectador, respectivamente, un deber/querer-creer y un deber/querer-hacer.

El espectador es un objeto dramatúrgico del actor y el director.

B-Paralelamente la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como

“coproductor” del espectáculo: él es, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo de sus significados, y sobre todo aquel a quien le corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognitiva afectiva y comportamental que el espectáculo trata de concretar. Deseamos aclarar que, cuando hablamos de participación o de cooperación del espectador, no pensamos en los casos de su implicancia material efectiva en la realización del espectáculo, sino que nos referimos, por el contrario, a la actividad del espectador en cuanto tal, es decir, al carácter intrínsecamente, constitutivamente activo de su recepción.

Gracias a esto puede alcanzar el texto espectacular su plena existencia dramática a nivel estético, semántico y comunicativo.²⁴

Sin lugar a dudas, tanto en la situación de espectador objeto o sujeto dramático, siempre es el destinatario de la dramaturgia espectacular y la reacción del espectador lo que da sentido y justifica esta práctica artística.

Este esquema de dos caras que planea De Marinis deja al descubierto aspectos fundantes para la tarea del director, como son la relación con el espectador y la manipulación de su atención. A mi entender, y en total sintonía con la postura grotowskiana del “espectador profesional”, están aquí planteados con claridad.

Como desarrollaremos en el Capítulo IV dedicado a los procedimientos, esta manipulación de la percepción es parte de las habilidades básicas que debe adquirir todo director. Para poder guiar la atención del espectador, el director debe identificar y conocer cuales son los procesos específicos que se llevan a cabo durante la recepción del espectáculo.

La teoría de la recepción es la herramienta que tenemos a mano para introducirnos en este espacio de trabajo sobre el espectador y su recepción del espectáculo. Si bien no es aún un espacio de grandes certezas, sus reflexiones y modelizaciones son válidas para nuestros objetivos.

²⁴ De Marinis, Marcos. Comprender el Teatro. Buenos Aires, Ed. Galerna.1997...26p.

A continuación realizaremos una breve síntesis y desarrollaremos implicancias de la propuesta de M. De Marinis sobre el proceso de recepción en la relación teatral. Tomaremos de base el trabajo realizado por Fernando DE TORO en Semiótica del teatro²⁵. El objetivo es identificar las implicancias que tiene la teoría de la recepción en la formación de directores:

1-La percepción

Este primer nivel consiste simplemente en el reconocimiento e identificación de los elementos expresivos (verbales y no-verbales) del espectáculo. Se trata de la percepción de significantes, la cual en gran parte se determina por la atención del espectador en el proceso de focalización y desfocalización.

En este nivel de percepción, el hacer del espectador esta muy condicionado por lo que De Marinis denomina como condiciones y contexto de la recepción. Deseo detenerme en este punto, ya que considero que muchos directores y grupos de teatro independiente no asumen como parte de la producción artística las condiciones de la recepción.

Es decir, el director debe contemplar en su trabajo de puesta en escena, desde la difusión del mismo hasta el momento en el que el espectador compra su entrada. El hall de un teatro puede transformarse en un arma mortal para la recepción de un espectador.

Si en el hall hace frío, si hay mal olor, si escucho como los actores se preparan, son situaciones percibidas por el espectador y afectan en forma negativa la relación con el espectáculo, este descuido atenta contra el convivio. Volveremos a este aspecto en el capítulo IV sobre la curva de atención.

²⁵ DE TORO, Fernando. Semiótica del teatro.3º.Buenos Aires. Ed.Galerna.1987. 153p

2- La interpretación

Tiene que ver con las operaciones de comprensión cognitiva, puede haber:

a-Interpretación pragmática: Es para-textual predispone para la actividad receptiva, acepta el pacto narrativo del teatro y ubica la propuesta dentro de un género o clase de teatro.

b-Interpretación semántica: El espectador asigna un sentido al texto espectacular, es un espacio de concretización del espectador, esto es “lo que es”.

c-Interpretación semiótica: Es el “como es” el espectáculo, esta interpretación se centra en la retórica, en la forma que organiza la producción para expresar los contenidos.

Si analizamos la interpretación como parte del proceso de la recepción podemos identificar que tendremos un mayor nivel de comunicación con el espectador en las producciones que planteen una buena relación entre la interpretación semántica y la semiótica realizada por el espectador.

Aquí se pueden plantear (de hecho sucede a menudo) diversas variantes de esta relación: el espectador entiende “lo que es” el espectáculo pero no acepta el “cómo es”, y viceversa.

Otra situación es cuando el “cómo” no deja lugar a la correcta interpretación semántica (relación TD-TE, visto en el punto anterior).

Ahora debemos aceptar que en la mayoría de los casos, cuando una producción tiene estos problemas es error del director.

Es muy frecuente, para superar este fracaso, acusar al espectador de falta de competencias para poder interpretar el espectáculo. Esto es posible que suceda pero podemos identificar esta falta de competencias con un simple análisis del contexto y las condiciones socio-culturales del ámbito donde se está representando la obra. Estamos preocupándonos de la situación clara donde el espectador tiene el contexto

socio-cultural adecuado para las competencias teatrales, y no logramos una buena relación entre su interpretación semiótica y su interpretación semántica.

3-Reacción emotiva y cognitiva

La dimensión emotiva de la recepción es difícil de medir, pero sabemos que influye en la recepción, es decir, cognición y emoción forman parte interactiva del acto de recepción.

Este es uno de los puntos más débiles de la teoría de la recepción, dada la clara dificultad para medir este tipo de reacciones en estado puro y que a la vez el procedimiento de medición no afecte a la reacción o las condiciones.

Podemos establecer que un buen trabajo sobre la curva de atención tendrá como resultado recursos narrativos que apelen tanto a provocar reacciones emotivas como cognitivas en el espectador. Esto le aportará un ritmo al espectáculo y mejorará las condiciones de la recepción.

Se ven espectáculos armados con cierto desequilibrio, en este sentido donde la mayoría de los recursos estaban puestos en lo emotivo, la manipulación era tan evidente que la memoria de este espectáculo se negativiza por el exceso de manipularon de la emoción.

4- Evaluación

Es la valorización que hace el espectador de un texto espectacular dado. Toda recepción de una obra de arte genera en un tiempo posterior una evaluación por parte del espectador que en gran medida se relaciona a otras experiencias. En este punto digamos que la evaluación de un espectáculo esta relacionada con las referencias de calidad que este espectador particular tiene en su contexto socio-cultural.

Evaluar un texto espectacular es vincular lo intra-textual y para-textual, la competencia teatral y cultural del espectador.

5-Memoria y recuerdo

La experiencia teatral es la experiencia vivida en el teatro, mientras que la experiencia mnemónica es lo recordado, el residuo que queda de esa experiencia y nos puede dar una idea bastante concreta de cómo fue la experiencia teatral del espectador.

Podemos plantear con certeza que para el director es una necesidad la reflexión sobre los procesos que se ponen en juego en la recepción del hecho escénico. .Aceptamos, según lo plantea Fernando de Toro:

La doble articulación discursiva en el teatro constituye una de las marcas de su especificidad....²⁶

La doble articulación se produce en la enunciación del discurso con la participación en la construcción de discurso que comparten el actor, el director con el autor, y desde allí destinada a un receptor espectador, activo y de carácter colectivo como es el público teatral.

Si bien reivindicamos el concepto de relación teatral, para trabajar sobre la relación del espectáculo con el espectador, no podemos evadir que de lo que se trata es de una situación de comunicación muy particular en sí misma, y mucho más compleja que otros ejemplos de comunicación producida a través del arte o los medios de comunicación. Algunas de las características del tipo de comunicación que se produce en la relación teatral son sintetizadas por Anne Ubersfeld:

²⁶DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*.3º.Buenos Aires. Ed.Galerna.1987. 21p

La representación en sí misma está lejos de ser un absoluto: muy lejos de constituir una obra durable como un cuadro o una escultura, es antes que nada un acto de comunicación. La comunicación teatral es de otra naturaleza respecto de la comunicación literaria; con algunas características notables: en primer lugar, el emisor es doble, la responsabilidad del mensaje compartido entre el autor y el practicante (director, escenógrafo, actor); en segundo lugar, el receptor no está nunca aislado como el lector, el espectador de televisión o incluso el de cine: forma un cuerpo donde las miradas de cada uno reaccionan sobre las miradas de todos. Además, es ilusorio pensar que la recepción a su vez no tiene efecto sobre el mensaje. El público reacciona: aplausos, silencios, toses o acciones físicas casi imperceptibles. En fin, el público está o no está, sanciona, devolviendo una respuesta que es también económica, por lo tanto vital; aporta la aquiescencia o la modificación sutil, sin olvidar que aporta también el dinero.²⁷

La producción artística que no contempla en sus génesis al espectador, es al menos reaccionaria.

II.5-Conclusiones del Capítulo II

Al identificar las condiciones necesarias para la enunciación del discurso teatral, transitivamente encontramos los elementos morfológicamente comunes de toda puesta en escena. Estos provienen de la relación convivial.

Cuando una puesta en escena no funciona positivamente en la recepción del espectador, hay fallas tanto del discurso como de los recursos. Podemos, desde esta perspectiva de análisis, convenir que el aspecto morfológico que comparte todo proceso de puesta en escena es su ontológica relación con el convivio teatral.

²⁷ UBERSFELD, Anne. El texto y la escena.[en línea]
http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/07_sobre_la_relacion_entre_el_texto_y_la_escena/index.htm[08-02-05]

El proceso completo que a nuestro entender es responsabilidad del director contemporáneo, plantea tres etapas: Preparación, Representación y Control de Recepción. En las tres etapas el trabajo debe estar orientado desde la visión de Grotowski respecto del director, como espectador profesional y puente entre el proceso de creación y la recepción del trabajo.

Siempre se trata de no perder de vista la relación necesaria entre discurso-recurso, ya que es desde allí desde donde se configura la coherencia interna de un espectáculo, en términos de lograr interés ante la percepción del espectador.

Volviendo a nuestro punto, digamos que el texto espectacular y todo texto literario en función dramática no sólo cooperan entre sí, sino que se complementan con un sentido de necesidad.

Encontrar la medida de “necesidad” es un espacio de marcada subjetividad. Un camino a transitar, es desarrollar la capacidad de aplicar desde la dirección una mirada con un sentido de equilibrio entre objetividad y subjetividad. Si bien reconocemos que la objetividad absoluta es un imposible, podemos tender a ella, al menos para llegar a ejercer una “subjetividad responsable” sobre las necesidades en juego, la necesidad del director y la necesidad del actor.

Como sabemos por herencia la mejor puesta es la que no se nota. Sostenemos que esto sucede cuando no hay forzamientos y existe una verdadera cooperación y complemento desde la necesidad de cada productor de sentido, objeto o sujeto que interviene en su construcción, cooperación vital para optimizar la relación teatral con el espectador en cada uno de sus procesos:

La producción artística que no contempla en sus génesis al espectador, es al menos reaccionaria.

Capítulo III: Sobre la didáctica especial

"Quien razona correctamente es capaz de inventar y quien quiere inventar, debe saber razonar. Sólo quienes son incapaces de ambas cosas, creen poder separar una de otra." Lessing

III.1-Sobre el objeto y el sujeto de estudio.

II-1-1-Sobre el sujeto

II-1-2-Sobre el objeto

III.2-Instancias para el aprendizaje de la dirección teatral.

III.3-Creación y Técnica

III.4- Encuadre Pedagógico.

III.5-Criterios didácticos

III.6-Comportamiento básico

III.7- Conclusiones del Capítulo III

III.1-Sobre el objeto y el sujeto de estudio

Nuestro objeto de estudio está claro y bien definido: Aportes para la didáctica de la dirección teatral. En el ejercicio de la docencia teatral y en la práctica profesional detectamos la existencia de más de un sujeto destinatario:

- Los estudiantes de arte dramático que desean una especialización en dirección.
- Los estudiantes de arte dramático que no desean dirigir pero necesitan saberes sobre los procesos creativos y funciones del director.
- Los estudiantes de Profesorado en Arte Dramático que desean una especialización en dirección para realizar su tarea docente en los

diferentes niveles educativos, ya que ésta implica realizar producciones con los alumnos.

- Los maestros en dirección que desean sumar herramientas didácticas.
- Los directores autodidactas que desean sistematizar su experiencia.
- El autor que desea comenzar a dirigir sus obras.
- El actor formado que desea iniciar una nueva etapa de su carrera como director.

Desde nuestra propuesta didáctica no observamos grandes dificultades para contener las necesidades de cada uno de estos potenciales sujetos de aprendizaje. El comportamiento que se propone adquirir es tan básico para la tarea de la dirección, que las diferencias de capacidades y experiencias previas de cada sujeto, no llegan a plantear un obstáculo para su transferencia. En todo caso, en la medida de lo posible debe personalizarse el proceso y desde esta actitud, seleccionar, de las estrategias y herramientas propuestas, las más adecuadas para una mejor comprensión y utilización por parte de cada sujeto.

A continuación analizaremos características específicas de nuestro sujeto y objeto de estudio:

II-1-1-Sobre el sujeto

Sólo a los efectos del estudio es bueno esquematizar en extremo algunas competencias específicas de cada rol. En la producción teatral, dado su carácter netamente grupal, no es políticamente positivo “súper-especializar” los roles de los integrantes de un equipo artístico. Esto nos lleva a un planteamiento ideológico que incluye jerarquías y poderes diferenciados en el proceso de creación, que apunta a fomentar la especialización cual esquema capitalista de producción en línea de montaje de una fábrica de zapatos. El actor y maestro de actores argentino Pompeyo Audivert plantea con claridad este punto:

“Los lugares del actor, autor y director deben dejar de reproducir las formas de producción capitalista en el sentido de adueñamiento y especificidad de trabajo de línea, para pasar a funcionar totalmente mezclados, atravesados y ligados a una visión poetizante de los vínculos artísticos”²⁸

Lo que plantea Audivert lo compartimos muchos directores y actores, pero es un modelo ideal de producción. Debemos reconocer que la práctica teatral dominante en Argentina y en otros países latinoamericanos, en cuanto al tipo de relación entre director y actor, está construida sobre la base del juego de poderes, estableciéndose roles por demás diferenciados, que varían en una amplia gama de modelos particulares de producción, donde lo que menos prevalece es la relación simétrica frente a la producción.

Al menos en Argentina, hay matrices de formación y de modelos de producción heredados de la Europa Meridional, como por ejemplo el formato de “compañía con capo cómico”, basada en la figura de un actor-productor que manejaba con cierto despotismo al resto de su compañía, que en muchos casos llevaba su propio nombre.

Este modelo dejó una impronta muy difícil de superar, fundamentalmente en las ciudades del interior. En las capitales más desarrolladas se observan mecanismos de producción con influencia de las vanguardias del siglo XX, donde ya aparece el modelo de laboratorio teatral o estudio de actuación o grupo de teatro en su versión más latinoamericana. Estos modelos marcan en parte la impronta de producción del movimiento de teatro independiente argentino.

La falta de desarrollo profesional establece un formato de producción donde el esquema más común es el de un director de mayor edad que sus actores, y con más experiencia. La relación presente en el teatro independiente argentino es la de “actor-director/docente”. Este modelo de director conlleva en la mayoría de los casos a trasladar a la dinámica de producción las matrices de la relación profesor /estudiante.

²⁸Audivert, Pompeyo. El piedrazo en el espejo. Revista Funámbulos. Buenos Aires. Argentina. (Nº13): 12p.Diciembre 2003.

Una mayor profesionalización implica generalmente establecer una relación realmente complementaria con roles diferenciados.

Desde el imaginario de grupo en Latinoamérica, el rol del director responde a los siguientes patrones, tanto de dinámica como ideológicos:

- Asume la dirección artística como una responsabilidad de Grupo.

- Asume, en general, por consenso luego de un proceso histórico de legitimación, a partir de una diferenciación natural por oficio, voluntad de ser y capacidad de liderazgo en algunos de los siguientes aspectos: ideológico, artístico y/o humano.

- Se le impone desde lo grupal una relación complementaria con el resto del equipo.

- Ejerce el poder, pero no abusa del mismo a partir del rol de director.

- Promueve el análisis y evaluación del proceso y sus resultados desde lo grupal.

- Prioriza el proceso sobre el resultado.

- La producción artística es un espacio de desarrollo de la persona.

Consideramos que este es un buen modelo a estimular y será nuestro sujeto modelo en nuestra propuesta didáctica. La aceptación de un modelo de director, no implica para nosotros negar que existan otros, y mucho menos relacionar el modelo con un juicio de valor en relación a otras modalidades de trabajo.

Intentemos identificar en un cuadro comparativo algunas de las funciones del actor y las del director en el proceso creativo de la puesta en escena:

DIRECTOR	ACTOR
<p>En la relación con el objeto prevalece lo intelectual.</p> <p>Su herramienta de conocimiento más importante es el cuerpo del actor.</p> <p>Sus tareas mas significativas son:</p> <ul style="list-style-type: none"> la estimulación la observación el análisis 	<p>En la relación con el objeto prevalece lo Psicofísico.</p> <p>Su herramienta de conocimiento más importante es su propio cuerpo.</p> <p>Sus tareas mas especificas son:</p> <ul style="list-style-type: none"> la exploración en acción el análisis activo la memoria

la selección	la repetición
la coordinación	la integración
Su espacio de trabajo es la escena y la platea	la adaptación
	Su espacio de trabajo es la escena

En una franca estrategia de simplificación, entendiendo la complejidad de los roles y sus funciones, decimos que el actor hace y el director mira. Nuestro folklore teatral nos confirma la necesaria división de roles cuando expresa que “el actor no puede actuar si se está dirigiendo, y el director no dirige si actúa”

De lo expuesto, podemos comenzar a construir uno de los ejes de trabajo centrales para la didáctica especial, como es la capacidad de observación, la mirada objetiva del futuro director.

II-1-2-Sobre el objeto

Intentaremos aportar o iniciar la construcción de una propuesta didáctica que contemple herramientas técnicas, para favorecer el aprendizaje técnico-poetizante con base científica para el trabajo de dirección. Dice Jorge Eines (actor y director argentino radicado en España):

Profundizar en lo científico no nos aleja del arte, sino que, por el contrario, puede neutralizar esa ambigua zona donde la palabra creatividad invade cualquier elaboración, convirtiendo en subjetivo lo que puede objetivarse como fenómeno.²⁹

Esta objetivación que plantea Eines necesita de una sistematización del conocimiento. Como pudimos constatar desde la heurística de esta investigación, existe una gran desproporción entre la numerosa producción y publicación de teoría y

²⁹ EINES, Jorge. La vieja frontera de Stanislavsky a Piaget- Revista Teoría RESAD. Madrid-España. (Nº): 12p marzo 1992

propuestas metodológicas sobre la formación del actor, en comparación con la poca producción referida a la formación en la dirección teatral.

Contribuye a esta situación el hecho de que la dirección teatral es una especialización dentro de las artes escénicas, por lo tanto el número de interesados es más acotado, y su valor editorial es bajo para las empresas y/o casas de estudios.

Es interesante observar que en Argentina, la publicación de material teórico y de registro sobre puesta en escena y dirección teatral, básicamente traducciones de maestros y teóricos rusos y franceses, se produce al menos en Buenos Aires a fines de los años 50 y principios de los años 60. Momentos en la historia del teatro argentino caracterizados por la aplicación del Método Stanislavskiano en la actuación, y un gran protagonismo del director como figura central de nuestro teatro, tanto como formador de actores, como también líder de grupos y compañías en lo político y artístico. Es decir, la producción de conocimiento y su publicación está en relación, en ese período, con una marcada valoración del rol del director.

Observamos en la actualidad una importante demanda de formación sistémica de la dirección dentro de la comunidad teatral, tal vez, por influencia de la tendencia a la especialización, debida al desarrollo de la profesión y/o por intereses económicos del mercado educativo, tanto privado como estatal. Obviamente el tema excede los objetivos de este trabajo.

Desde la academia, lentamente en los últimos años se comienza a dar respuestas a esta demanda, con la incorporación de espacios curriculares en los niveles de grado o con la oferta de trayectos de Posgrado específicos para la formación en dirección teatral.

El Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile es una propuesta académica pionera en esta especialidad. Sin lugar a dudas, nuestro trabajo es consecuencia de este diagnóstico, y desde este contexto deseamos aportar

una propuesta concreta para la formación de directores, para su transferencia directa en nuestros ámbitos de trabajo profesional

Nuestro objeto exige el estudio y análisis del proceso de trabajo para una puesta en escena, e identificar las habilidades y competencias que debe adquirir o desarrollar el sujeto con voluntad de director teatral. Cabe recordar en este punto lo expresado en la Introducción de este trabajo de tesis, en donde consideramos que una formación de directores debe contemplar como base el desarrollo de tres ejes de trabajo específicos:

- 1- Dirección de actores (la mediación)
- 2- Construcción del signo (la semiótica y la semántica)
- 3- Construcción de la curva de atención del espectador. (La recepción).

Centraremos nuestra propuesta en el tercer eje de formación, el eje de la recepción, a partir del análisis de los mecanismos de la recepción y las estrategias de manipulación de la curva de atención del espectador.

Como ya expresáramos, esta decisión es producto de una necesaria limitación del objeto estudio y porque entendemos que el eje de la dirección de actores se puede desarrollar desde la formación básica de la actuación y que el eje de la construcción del signo es un espacio más subjetivo y de desarrollo creativo individual, sobre el cual desde la academia sólo se pueden facilitar condiciones para su estimulación.

III.2-Instancias para el aprendizaje

Hay varias instancias para el aprendizaje en general. El sujeto aprende con él mismo, con un compañero, con un libro, a través de la institución formadora, con el maestro, con el objeto. Ninguna instancia sola logra que el aprendizaje se articule con el proceso de desarrollo y satisfaga las necesidades del sujeto en cada etapa de su formación.

Como criterio pedagógico entendemos que no se debe subestimar ninguna de las instancias ni alternativas que nos permitan un aprendizaje. Acordaremos que el trabajo sobre sí mismo es una instancia insoslayable e irremplazable para la formación técnica, expresiva y ética de un actor o director. El maestro Tavira lo plantea de esta manera:

¿Tendré talento? Esta crisis existencial del actor que se pregunta por su talento y entra evidentemente en la parte más delicada de su condición, ahí donde entra en crisis su autoestima. ¿Seré yo? En donde tiene claro qué lo trajo al teatro, en la incuestionable, en la indudable para él, expresión de su necesidad del arte. Y entonces la paradoja se plantea en el dilema entre el discernimiento de la necesidad del arte, frente al desafío de la capacidad para el arte. Y parece ser que lo que aquí se implica es esa regla cruel y terrible de la proporcionalidad entre la necesidad y la capacidad. Porque cuántos tienen clara su necesidad del arte, y sin embargo no tienen clara la proporcional capacidad que a esa necesidad corresponde. O al revés, alguien puede tener muy claras sus capacidades, y en cambio no tiene para nada claras sus necesidades. Yo estoy convencido compañeros, que el talento consiste en la talentosa capacidad de inventarlo. Sólo aquel que es capaz de inventar su talento, tiene talento. El talento consiste en inventarlo, y en creer en él y actuar en consecuencia. Es como la inteligencia, el más inteligente invento de la inteligencia, es la inteligencia, porque sólo alguien muy inteligente inventó la inteligencia. Y entonces a éste actor que llega fundado en este querer que se descubre poder, y que se sabe empieza a andar en la aspiración de esa superación, de que aquello que se es puede ser más, en el desafío de saber también que puede ser menos. Y entonces descubre que el trabajo es consigo mismo. Que el trabajo es él mismo.³⁰

³⁰ Luis de Tavira. Desgravación Ponencia en Encuentro de Internacional de Escuelas de Teatro UNAM (El proceso crítico del actor). Octubre de 1998. Méjico.

En nuestra experiencia personal, el aprendizaje técnico llegó por una exigencia personal de superación, y por la necesidad de contar con más herramientas técnicas para dar respuestas a los requerimientos del grupo y de los proyectos.

Para concluir, podemos decir que desde la didáctica debemos estimular la instancia de aprendizaje consigo mismo como un eje fuerte de trabajo, y articular ésta con lo grupal y la reflexión teórica a partir de textos y maestros.

Como dice la cultura popular, la formación de un artista no termina nunca y no se completa con la capacidad técnica o teórica. Hay que trabajar la imagen interna, “el paisaje interior”, la sensibilidad desde el desarrollo de la percepción. Recordemos al maestro Meyerhold:

¿Y que entrenamiento necesitamos para que nuestra imaginación brote?
En primer lugar, necesitamos viajar, estudiar mucho, estar en contacto con la naturaleza, conocer bien la realidad, la gente, y observar la vida humana en sus distintas combinaciones, en sus distintos estratos. Debemos observar el obrero de la fábrica, el del ferrocarril, el de la mina, los que extraen el carbón, los aviadores, etc. Sólo así podremos llenarnos el cerebro para luego crear, analizar, comparar, acumular una gran cantidad de conocimientos, que sistematizaremos, dándoles vueltas y más vueltas en la mente.³¹

Este texto nos permite pasar al siguiente punto de nuestro estudio, la relación entre técnica y creación.

III.3-Creación y técnica

La relación entre el proceso de creación y la adquisición y aplicación de técnicas es siempre una zona compleja para el análisis. Diferentes maestros del teatro acuerdan en que la técnica es fundamental para desarrollar el talento, pero no debe

³¹ V.E Meyerhold El teatro teatral. Cuba. Ed. Arte y literatura, 1988. 226p

condicionar el momento de la creación. Ahora bien, ubicados en el rol docente, surgen varias preguntas: ¿Es posible mitigar y por qué no vencer el estigma que nos pesa desde Colón, cuando los administradores de los bienes de la Universidad de Salamanca le respondieron ante su pedido de apoyo “lo que natura no da salamanca no presta”? ¿Es posible enseñar a crear? El maestro Raúl Serrano reflexiona de la siguiente manera:

La pregunta encierra en sí misma una contradicción. Se enseña lo que se sabe, lo que se repite, las implicancias de las legalidades objetivas. Y la creación implica exactamente lo contrario: es lo que no se sabe hasta su aparición objetivada, es lo no repetido, la ampliación o superación de aquellas legalidades. Mi respuesta a esa pregunta es no. No se puede enseñar a crear.

El actor es sin dudas un creador y hacia allí debemos apuntar toda la pedagogía que lo tenga como sujeto. Y aunque la creatividad no pueda enseñarse, nada prueba que no pueda desarrollarse en las condiciones apropiadas. Por lo tanto, parte de la educación debería residir en la creación de las mejores condiciones para el desarrollo de la creatividad individual. Mi antiguo maestro rumano Ghelerter decía: “El teatro no se enseña, se aprende”.³²

Recordemos lo que planeábamos en la Introducción, la dirección teatral es un trabajo, genera conocimiento y habilidades, que se traducen en técnica, y las técnicas pueden ser transmitidas culturalmente a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje.

Ubicados en una posición científica debemos asumir que el oficio de la dirección no puede quedar reducido al nivel de la intuición, es un rol que deviene de un hacer concreto y que ha crecido a la luz de la reflexión semiótica sobre el hecho teatral, con un corpus de conocimiento más allá de lo literario.

³²SERRANO, Raúl. Algunas ideas pedagógicas .Revista Artefacto. Buenos Aires – Argentina. (nº 3) julio 1992.

Consideramos que la tarea docente es crear las mejores condiciones para el desarrollo de la creatividad, y más importante aún, es el traspaso de saberes ya convalidados por el hacer y la reflexión. Estimamos saludable identificar que la práctica teatral tiene diferentes niveles y dimensiones, que cada uno de ellos posee saberes propios. El maestro y director mexicano Luis de Tavira lo expresa de la siguiente manera:

Ahora el Pedagogo entraría en este problema tan discernible y tan discutido cuando se dice: es que no se puede enseñar a actuar. ¿Qué se quiere decir cuando se dice que no se puede enseñar a actuar?, entonces ¿qué hacemos los que estamos enseñando a actuar? ¿Se puede enseñar a actuar, o no se puede enseñar a actuar? Y entonces vuelve otra vez mi triple distinción. Si la actuación es un lenguaje, si la actuación es una técnica, si la actuación es una poética, es en esas tres dimensiones donde encontramos tres respuestas distintas. Si la actuación es un lenguaje, no solamente se puede, sino se debe enseñar, y entonces se enseña y se aprende. Si la actuación es una técnica, se enseña y se aprende. Y si la actuación es una poética, entonces sólo se aprende, y entonces ¿qué se enseña?, se enseña a aprenderlo.³³

En relación a esta fundante diferenciación que el maestro Tavira nos propone respecto de las dimensiones del teatro (lenguaje, técnica y artística), debemos identificar didácticamente estrategias y contenidos diferenciados para cada dimensión, tarea por demás compleja.

Tavira y Serrano coinciden en separar aspectos técnicos que se pueden transmitir y enseñar, de la creación, que no se enseña, se aprende, pero se puede y debe estimular.

³³ DE TAVIRA, Luis. Desgravación Ponencia en Encuentro de Internacional de Escuelas de Teatro UNAM (El proceso crítico del actor). Octubre de 1998. Méjico.

Ciertos alumnos de arte dramático tienen algún rechazo por la teoría y la sistematización técnica, pero cuentan con una gran voluntad y necesidad de hacer, de comunicarse, de expresarse. El entorno familiar y social propicia una praxis artística temprana, que le proporciona al estudiante satisfacción al sentir que pasa rápidamente de alumno a artista. De esta forma algunos pierden la correcta valorización de su aprendizaje y del desarrollo técnico, teórico y expresivo.

La producción del artista es producto de un pensar que va al hacer y retoma el pensar en una relación dialéctica y constante de estas dos funciones del conocimiento. La libertad creadora a la que aspiramos no crece ni florece desde la ignorancia, sino más bien desde el conocimiento y el trabajo sistemático sobre la técnica, una técnica aprendida como plataforma de búsqueda y nunca como receta.

La relación entre creación y técnica la podemos sintetizar de la siguiente manera: la técnica nos ayuda haciéndonos conscientes de los objetos, materiales, instrumentos y operaciones de nuestro arte. Esta objetivación nos ahorra tiempo, nos allana el camino para colocar toda la energía en nuestra poética, un camino inédito y necesariamente creador, que por definición entrará en confrontación con los saberes y legalidades de la técnica.

III.4. Criterios didácticos

Para la pedagoga Ester Trozzo de Servera, docente e investigadora teatral egresada de la U.N.Cuyo, Profesora de Didáctica en el Profesorado en Teatro de la Facultad De Artes Y Diseño, la traslación didáctica que plantea la aplicación del constructivismo como base conceptual, en relación a la docencia teatral en el sistema educativo es la siguiente:

Cuando la práctica docente del profesor de teatro está iluminada por lo principios constructivistas:

-El énfasis deja de estar puesto en el producto y se revaloriza el proceso;

-El docente de teatro se transforma en un animador, promotor y ordenador de las experiencias de aprendizaje;

-El texto escrito se trata como tal, como un producto literario que se convertirá en teatral en la medida en que sea explorado, accionado y reelaborado a partir de las vivencias internas y de las interrelaciones de quienes aprenden;

-Se comprende la creación colectiva como proceso pedagógico válido para llegar cooperativamente a la construcción de un texto dramático que responda a las motivaciones internas de expresión y comunicación de los alumnos;

-Se trabaja con dinámica de taller interactivo. Se promueven procesos internos a partir de vivencias individuales y grupales;

-Se priorizan las temáticas que interesan al grupo y se construye un clima de libertad responsable, en el que se permite la libre exploración de ideas y puntos de vista;

-Se promueve la comunicación, la originalidad, la reflexión, la corresponsabilidad, la resolución de conflictos, el respeto mutuo, el desarrollo del espíritu crítico;

-Lo que aparece en los ejercicios es luego analizado reflexivamente y reelaborado;

-La calidad del producto está directamente relacionada con la calidad del proceso: las transformaciones internas que se producen en los alumnos a partir del taller de teatro también son consideradas producto de aprendizaje.³⁴

Como podemos deducir, muchos de estos criterios pedagógicos son aplicables a la didáctica de directores y actores profesionales en el ámbito académico universitario o en el ámbito no formal. Rescatemos algunos tópicos para nuestro trabajo:

- Una imagen del docente como mediador del proceso.
- Una valorización del proceso por sobre el resultado.
- El ensayo y el error como herramientas de conocimiento.

³⁴ -Ester Trozzo, Sonia Marti, Graciela Gonzáles, Sara Torres, Beatriz Salas. Teatro, adolescencia y escuela. Buenos Aires-Argentina. . Ed. AIQUE. 1998. 67p

- El trabajo grupal y la mirada crítica y autocrítica sobre procesos y resultados.
- Libertad en la búsqueda personal.

Estas consideraciones nos posibilitan construir herramientas puntuales y coherentes. Nos permiten deducir qué es lo más importante, tanto para el maestro de dirección como para su alumno. Es una visión sobre el proceso de aprendizaje que permite un cambio de actitud, que provoca comportamientos específicos, en términos de acciones tendientes a lograr desarrollar un proceso de conocimiento del objeto en cuestión: La puesta en escena.

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

III.5- Comportamiento básico

El conocimiento, según Piaget, es el resultado de la interacción entre sujeto y objeto.

Esta interrelación es productiva si se cuenta con comportamientos específicos para desarrollarla. Entendemos por comportamiento al conjunto de acciones que los organismos ejercen sobre el medio exterior, para modificar algunos de sus estados, o para alterar su situación con relación a aquel.

El llamado por Piaget “comportamiento cognitivo” es el motor de la evolución de la inteligencia. Este comportamiento permite la construcción de cada vez mejores instrumentos intelectuales, que permitan una mejor adaptación práctica y cognitiva respecto del medio.

En el caso del director su comportamiento cognitivo se compone de dos instrumentos específicos para el cumplimiento del rol : la mirada técnica y la capacidad de pregunta desarrollando para esto la capacidad de observación y el pensamiento crítico.

Necesita de una mirada técnica, como la que desarrolla un médico clínico o un médico forense, su mirada será técnica y profunda , como la del médico no se queda en la solución del síntoma, sino que busca la causa.

Sus preguntas deben problematizar y provocar el proceso de creación con el fin último de animar la teatralidad.

El entrenamiento de la capacidad de observación se conecta con la perspectiva grotowskiana del rol de director como de espectador profesional, anunciado en el Capítulo I como referencia teórico-práctica de nuestra propuesta.

Nos preguntamos: ¿Qué mira el director?

Como respuesta obvia diríamos que el director “mira” absolutamente “todo”, pero es una generalidad que nos puede llevar al peligroso punto donde el todo sea nada.

Lo que corresponde es desarrollar una mirada jerarquizada, ordenada y sistémica, a partir de identificar un objetivo en cada etapa del proceso. Es decir, el director tiene que observar críticamente el todo en términos de estructura. Esta “mirada” técnica del director debe ser entrenada, debe ser modelada puesto que no es una mirada cotidiana.

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

La “mirada técnica del director” a nuestro entender tiene algunas características propias:

En ristre: como el camarógrafo con cámara en ristre, el director debe contar con su mirada en ristre, es decir, dispuesta a ser utilizada, preparada para registrar y rescatar para la puesta, tal vez un momento único del proceso de creación. Toda la concentración que el actor coloca en la escena, el director debe colocarla en mirar la escena.

Focal: Grotowski grafica al director con una cámara de video en su cabeza. El director debe estar operando con su mirada, como un camarógrafo o director de cámara. La mirada es operada como cámara con foco manual, él toma la decisión del foco, decide en cada momento la relación figura-fondo que desea comunicar al espectador.

Con la mirada atenta determina dónde está el comportamiento escénico más relevante para hacer foco desde allí, y cuándo debe salirse de esa situación u objeto, cuándo debe focalizar o dispersar el foco. Siempre en relación con la construcción de la curva de atención, y en función del percepto de puesta en escena.

Prospectiva La mirada del director opera en dos tiempos, el presente del proceso de creación y su proyección futura en la representación. Es una mirada prospectiva, ya que el director aplica procedimientos para prever en alguna medida el futuro de la escena. Básicamente se trata de imaginar escenarios futuros posibles. Es decir, proyecta la imagen deseada y la puede comparar en el instante con la imagen lograda. Esto permite la evaluación posterior y la posibilidad de corregir estrategias y recursos para mejorar los resultados.

Simultanea: Apelando al funcionamiento complementario y simultáneo que tienen los dos hemisferios de nuestro cerebro, la mirada técnica del director logra desde el entrenamiento, poder percibir y evaluar en forma simultánea aspectos formales de nivel objetivo, y sensaciones y emociones de nivel subjetivo.

III.6 Conclusiones Capítulo III

En el ejercicio de la docencia teatral y en la práctica profesional detectamos la existencia de más de un sujeto destinatario de una didáctica de la dirección teatral. Desde nuestra propuesta didáctica, no observamos grandes dificultades para contener las necesidades de cada uno de estos potenciales Sujetos de aprendizaje, sólo deberá contemplarse un proceso lo más personalizado posible, sin olvidar que el trabajo sobre sí mismo es una instancia insoslayable e irremplazable para la formación técnica, expresiva y ética de un actor o director

Rescatamos de los maestros Tavira y Serrano la posibilidad de separar aspectos técnicos que se pueden transmitir y enseñar, de la creación, que no se enseña, se aprende, pero se puede y se debe estimular. La libertad creadora a la que aspiramos no crece ni florece desde la ignorancia, sino más bien desde el conocimiento y el trabajo sistemático sobre la técnica, una técnica aprendida como plataforma de búsqueda y no como receta.

Entendiendo la complejidad de los roles y sus funciones, decimos que: el actor hace y el director mira. En este sentido, rescatamos de nuestro folklore teatral el siguiente concepto: “el actor no puede actuar si se está dirigiendo, y el director no dirige si actúa; las dos actividades rara vez se realizan bien juntas”

Nuestro objeto exige el estudio y análisis del proceso de trabajo para una puesta en escena, e identifica las habilidades y competencias que debe adquirir o desarrollar el sujeto con voluntad de director teatral.

Centraremos nuestra propuesta en el tercer eje de formación, el eje de la recepción, a partir del análisis de los mecanismos de la recepción y las estrategias de manipulación de la curva de atención del espectador.

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

Desde la didáctica especial debemos construir estrategias que pongan en juego comportamientos cognitivos para el director. Éstos, entendemos, pueden desarrollarse a partir del entrenamiento de la capacidad de observación especializada, la mirada y desde allí en complemento el ejercicio de la pregunta.

Sus preguntas deben problematizar y provocar el proceso, y desde allí a cada elemento de la estructura dramática. Estos comportamientos permitirán amplificar los valores expresivos y discursivos, es decir, animar la teatralidad.

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

La “mirada técnica del director”, a nuestro entender tiene algunas características propias: estar en una actitud En ristre, siendo Focal es decir, poder ejercer una selección de figura-fondo para cada escena del montaje, tener una capacidad Prospectiva y ser ejercida en forma Simultanea.

En el capítulo siguiente desarrollaremos una propuesta de procedimientos animadores de la teatralidad, apoyándonos en los conceptos hasta aquí desarrollados.

Capitulo 4: SOBRE LOS PROCEDIMIENTOS DE ANIMACIÓN TEATRAL

IV.1- Procedimientos de Animación Teatral.

IV.2-Sobre los procedimientos generales

IV.3-Sobre los procedimientos particulares.

IV.4-Sobre los procedimientos de recepción

IV.4.1-La construcción del percepto.

IV.4.2-La materialidad.

IV-4-2-1-El Actor

IV-4-2-2-La materialidad tensionada

IV-4-2-3-Control y evaluación de la materialidad.

IV.4.3-La curva de atención

IV.4.3.1-Condensar.

IV.4.3.2-Polarizar.

IV.4.3.3-Traducir

IV.4.3.4-Indeterminación.

IV.5 –Conclusiones del Capitulo IV.

IV.1- Procedimientos de animación teatral

A lo largo de la historia del teatro se ha revisado y reformulado el concepto de teatralidad a partir del cruce de nuestro saber específico con otras áreas de conocimiento, como la física, la sociología, la música, la teoría de la recepción y el psicoanálisis, entre otras, surgiendo así propuestas sobre nuevos procedimientos técnicos- expresivos, tanto para la actuación, como para la dramaturgia y la recepción. Es decir, la reflexión teórica genera cambios en la praxis, tanto como la praxis genera teoría. En los últimos años, fruto de este cruce de saberes, se está aplicando y desarrollando en el teatro argentino el concepto de procedimiento.

Si bien desde el lenguaje coloquial es aplicado como sinónimo de técnica o recurso, asumimos este término por encontrarlo apropiado y de ajustada relación con el trabajo que nos proponemos desarrollar, desde la perspectiva de que un procedimiento implica lograr un “saber-hacer”. Partiremos de una de las definiciones de procedimiento que entendemos se ajusta más a nuestro enfoque de trabajo:

Procedimiento: “Sucesión cronológica de operaciones concatenadas entre sí, que se constituyen en una unidad de función para la realización de una actividad o tarea específica dentro de un ámbito predeterminado de aplicación. Todo procedimiento involucra actividades y tareas del personal, determinación de tiempos, de métodos de trabajo y de control, para lograr el cabal, oportuno y eficiente desarrollo de las operaciones”.³⁵

Entendemos al procedimiento como el conjunto de operaciones que estructuran el proceso y determinan el resultado de una producción. Debemos destacar el carácter de acción concatenada, es decir que su validez reside en la vinculación con otra acción que deviene en un avance en el objetivo propuesto.

Desde la perspectiva didáctica, la posibilidad de identificar procedimientos de un proceso de producción, permite facilitar dicho proceso.

La pregunta desde nuestro objetivo didáctico es: ¿Son transferibles los procedimientos? Consideramos que sí, son operaciones objetivas que se pueden aplicar a partir de adquirir sus mecanismos y adiestrar ciertos comportamientos básicos.

Los procedimientos que vamos a desarrollar los denominaremos “procedimientos animadores de la teatralidad”. Con una sincera postura lúdica los llamaremos de aquí en adelante con la sigla P.A.TEA, que nos remite a la acción de patear, “poner en movimiento”, y en homenaje al gran maestro Peter Brook, que propone reemplazar el

³⁵ Google. Definiciones.org. [en línea] <[http://www.definicion.org/procedimiento`](http://www.definicion.org/procedimiento)> 2/2/03

término “director” por “animador”. Asumirse como “animador” es menos arrogante, o al menos suena menos arrogante, es menos exigente y políticamente más correcto que director. Tomamos la animación con el sentido de dar vida, no desde la idea de divertir o entretener. El objetivo final de todo director es animar la teatralidad, descubrirla y potenciarla.

Identificamos tres niveles de procedimientos:

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

En sintonía con lo desarrollado en el encuadre pedagógico, acordamos que sólo se pueden transferir procedimientos generales y de recepción. Los particulares se pueden desarrollar más o menos bajo el amparo de una mediación pedagógica, pero no se pueden enseñar.

En este punto de clasificación de los procedimientos, a los efectos didácticos, surge o puede surgir la pregunta: ¿Existe un orden para la aplicación de los procedimientos?

Digamos que la particularidad de los procesos de creación nos previene de establecer algún parámetro rígido en este sentido. Sí podemos afirmar que los tres tipos de procedimiento son necesarios y están implicados en un proceso de puesta en escena concebido con rigor.

IV.2-Sobre los procedimientos generales

Hay procedimientos de base cultural, los que podemos llamar generales, compuestos en su mayoría por operaciones heredadas por tradición teatral, basada en determinadas convenciones.

Los procedimientos generales (PG) más vigentes en nuestra práctica, son los heredados de la cultura occidental europea y norteamericana, forman principalmente un corpus de herramientas para la dirección de actores y para el análisis de textos.

Proviene de aquellos teóricos, investigadores, dramaturgos y directores que han logrado registrar y publicar sus procesos creativos, y elaboraron una teoría del arte hecho. Como provienen de un polo político cultural dominante, son tomados, transformados y aplicados por otras culturas en vías de desarrollo como la latinoamericana. En relación a la dirección teatral, contamos con bitácoras de procesos particulares, de las cuales muchas veces con un exceso de simplificación se trasladan procedimientos particulares a modelos de producción diametralmente opuestos.

Entendemos que queda pendiente rescatar el saber del teatro latinoamericano y caribeño para incorporarlo como referente en los procesos de formación, tarea que le compete básicamente a las universidades.

Estudiar el pasado nos va legando procedimientos básicos que nos permiten concretar la operación compleja de la puesta en escena con más herramientas, y superar o protegernos de la frágil dependencia con la intuición y la espontaneidad, que no siempre acuden en forma regular a nuestro espacio de trabajo. Es decir, no descartamos la inutilidad de toda metodología de producción frente al peso incuestionable de la intuición y el talento, pero acordamos con Tavira que el talento consiste en la caprichosa voluntad de construirlo con el trabajo.

La mejor medicina frente a la soberbia y al individualismo es la memoria, es el estudio de la historia. Cuanto más estudiamos el pasado más nos enfrentamos a nuestras debilidades, y nuestro aporte se ubica en su punto justo.

Para las primeras experiencias de dirección, los PG sirven para provocar una dinámica de la creación y desarrollar las primeras aproximaciones poéticas del proyecto.

Dentro de los PG más utilizados tenemos:

El ensayo: tal como lo entendemos hoy, no siempre existió en el teatro. Es un procedimiento ligado al concepto de proceso de creación en la producción teatral. Fue evolucionando en relación a la complejidad y profundización del sentido de unidad y de personaje.

La improvisación: herramienta que ha evolucionado en paralelo a la historia de la práctica teatral. Es y ha sido usada con diferentes objetivos: como disparador para la creación de texto, la comprensión de la escena, la aproximación al personaje (improvisaciones por analogías), exploración de la línea de acción.

El análisis de textos: aporte de la literatura con sus variadas propuestas (estructural, por unidades y objetivos, actancial, etc)

Los PG se deben identificar y se deben aplicar no como ley sino como base, como plataforma de lanzamiento. Solos no alcanzan para la creación de una obra de arte, debemos apuntar a la particularidad, a la individualidad, para intentar universalizar nuestro discurso, como dice León Tolstoi “pinta tu aldea y pintarás el mundo”.

IV.3- Sobre los procedimientos particulares

Llamaremos particulares a los procedimientos que surgen de operaciones que en su mayoría pertenecen a la micro-poética de cada proceso de producción. Éstos están condicionados por el material y los sujetos “particulares”, que deben tomar decisiones en la dimensión artística del proceso de montaje. En la etapa de preparación de una puesta en escena se integra de acciones puntuales, porque cada proceso de montaje es único, cada texto, cada integrante de ese equipo en particular demandará a este director acciones particulares que tal vez no se repitan en el próximo montaje.

Los procedimientos particulares (PP) son un diseño, un ejercicio de asociación que permite vincular elementos de nuestra percepción subjetiva sobre el material, con propuestas conceptuales y saberes teóricos en un nivel práctico.

Describiré, a modo de ejemplo, una experiencia personal de desarrollo de un procedimiento particular. Durante el montaje de la obra "MENÚ DE NAUFRAGOS" (versión de la pieza EN ALTA MAR, de Slavomir Mrozek), en 1998 con el Grupo CAJAMARCA, de Mendoza, luego de trabajar a partir de PG y al iniciar la elaboración de un percepto para la puesta en escena, determinamos que desde el texto absurdo y la tensión de la situación planteada por los naufragos, y la necesidad de decidir quién se ofrece para ser "comido" por los otros, se desprendía de los personajes en un nivel de histeria y de descontrol que nos remitía a los juegos gestuales de los personajes de la serie televisiva de nuestra infancia LOS TRES CHIFLADOS.

Este procedimiento particular de vincular la composición de los personajes de la obra con los de la serie de televisión, me aportó como director un estímulo para la búsqueda de los actores, en relación a las energías y gestualidad de los personajes. LOS TRES CHIFLADOS comenzaron a influir e influenciar en otras zonas de trabajo, en la calidad de los movimientos, en el uso del espacio, en la mirada y en la línea de acción de los actores, propuesta que nunca hubiera surgido de otra manera.

Presentíamos que no debíamos desarrollar nuestro trabajo hacia una mimesis de estos personajes de la serie televisiva, pero fueron un estímulo para explorar, para investigar. Con el tiempo, y al llegar el estreno, era complejo identificar qué había sedimentado de ese procedimiento en el montaje final. Desde mi mirada de director, rescato en el montaje final alguna acción y cierta calidad de energía producto de aquel ejercicio particular.

No se aplica el procedimiento particular con el supuesto de encontrar en él recursos para el montaje final, los concebimos como procedimientos de animación teatral. Su presencia en el producto final puede suceder o no, esto es aleatorio.

Los PP tienen como objeto potenciar la función creativa del grupo desde una zona de exploración lúdica, con cierto nivel de incertidumbre, con el objeto de construir y descubrir teatralidad.

Cada proceso crea procedimientos específicos ubicados en el plano de la poética personal de cada director y de cada equipo de trabajo. Cuando una producción construye procedimientos particulares, inicia un crecimiento cualitativo, pasa de una dimensión artesanal y técnica a una dimensión artística.

Desde nuestra experiencia de campo, observamos que los procedimientos generales ponen en funcionamiento estructuras cada vez más complejas, que demandan las acciones particulares de cada proceso. Entendemos que iniciar el proceso desde procedimientos particulares es saltar una etapa importante de análisis y exploración. Iniciar una manipulación sin una exploración de base, es al menos una instancia riesgosa.

Cuando el proceso de creación se inicia con procedimientos particulares se desarrolla hasta cierto punto, donde el proceso se estanca y el material reclama la información básica que aportan los procedimientos generales.

Cuando un procedimiento particular demuestra su validez como facilitador o animador de teatralidad en procesos y materiales diferentes a la micro poética en la que fue concebido, puede pasar en un proceso cultural a constituirse en un procedimiento general. Esta es una dinámica en la historia del arte, ya que en todo proceso cultural hay una relación vinculante entre continuidad y ruptura.

El director debe construir los procedimientos del “preparar” en función de un “representar”; este representar a la hora de comenzar un proceso es una hipótesis, es futuro, y el proceso es presente. El director debe construir una imagen de la representación durante el proceso, para que el diálogo entre la imagen de futuro y el presente del proceso se influyan permanentemente en el cuerpo del director. Es una

de las características de su comportamiento aplicar una mirada prospectiva. Nos introducimos aquí al espacio de la recepción.

IV.4- Sobre los procedimientos de recepción

Debemos retomar en este punto del trabajo algunas de las consideraciones expresadas en la introducción del mismo.

Partimos para esta investigación de adherir a la visión del director teatral como la de un “espectador profesional”. Entendemos que desde esta posición, el proceso de creación se democratiza, el rol de director se humaniza, deja de ser un lugar para elegidos y pasa a ser una tarea concreta y posible de ejercer desde la vocación, la voluntad y el trabajo.

Todo director tiene que ejercitar la mirada para lograr la recuperación y utilización del inmenso caudal de propuestas que genera el actor en relación dinámica con el texto, los objetos, el espacio y el tiempo. Esta tarea implica la selección y la condensación como características de la teatralidad.

Todo proceso de síntesis deviene de procedimientos complejos, es otra de las paradojas presentes en el teatro, la presencia de “lo simple desde lo complejo”.

Vemos entonces que la primera tarea del director es poner en funcionamiento las partes, lo que llamaremos “animar” a los actantes de la puesta en escena. Es un proceso en permanente movimiento. El impulso inicial en gran medida es responsabilidad del director, entonces nos preguntamos: ¿Que herramientas tiene para poner en funcionamiento el proceso de creación? Con esta pregunta ya podemos avanzar en la construcción de procedimientos.

Los procedimientos, o tienden a problematizar, a tensionar las relaciones entre los elementos constitutivos del hecho escénico, o intentan descomprimir las relaciones de

los elementos de la estructura. Tanto uno como otros tienen como objetivo facilitar la organicidad de la escena.

El director pone en funcionamiento el proceso y se concentra en la observación especializada de “espectador profesional”, entonces necesita saber ¿cómo y qué mirar?

Observamos que los P.A.TEA (procedimientos animadores de la teatralidad) deben estar orientados a dar respuesta concreta y operativa a estas funciones del rol de Director.

Como ya hemos expresado, consideramos que la historia del arte en general nos enseña la importancia que implica rescatar los aprendizajes del pasado, para resolver los interrogantes del presente. Dicho esto, podemos afirmar que la propuesta de los P.A.TEA surge de la observación y de la reflexión, de los procesos de creación propios y ajenos, del fracaso, del error, de la soberbia y de la humildad.

Un gran maestro decía que todo actor debe entrenar el cuerpo, la voz y la inteligencia. Si jugáramos con este esquema, en relación al director podemos decir que el director debe entrenar la inteligencia, el verbo, y la mirada.

Pasamos ahora a presentar nuestra propuesta de procedimientos, que entendemos permiten animar la teatralidad y focalizan la mirada del director desde lo general a lo particular, desde una perspectiva siempre vinculada a la recepción.

El orden en el que serán expuestos es relativo en cuanto a la secuencia posible de aplicación en un proceso de producción. Cada proceso implicará evaluar su tiempo y forma de aplicación.

IV.4.1 -La construcción del percepto

El percepto nos remite al origen del conocimiento del objeto en cuestión (la obra, el personaje, la situación). Llegamos a conocer el material combinando percepciones inmediatas y conceptos adquiridos. Con ellos construiremos un primer discurso que nos sirva como hipótesis a demostrar durante el proceso de creación.

El percepto es, a los efectos de nuestra propuesta didáctica, una herramienta para la construcción de un “discurso animador”, construido por el director o por el grupo que unifica una visión sobre el material y sobre el proyecto de producción. Esta mirada particular del equipo opera como un acuerdo inicial, como estimulante del proceso creador de una puesta en escena.

Para construir un percepto debemos partir de la capacidad de percibir y conceptualizar en profundidad el discurso de la textualidad, tanto ajena como propia. Desde esa apropiación del texto y con el auxilio del “verbo”, de la poesía y la materialidad que todo hecho escénico provoca, construiremos este “percepto animador”.

Veamos las opciones o tipos de perceptos que hemos logrado identificar a partir de esta investigación:

Para algunos directores el percepto se relaciona con la elaboración de un proyecto de puesta, previo al trabajo con el equipo. Es un espacio de trabajo individual y necesario, que implica una mirada personal sobre el relato y una selección de recursos expresivos, y lo consideran una obligación del director contemporáneo.

Obviamente hay otros directores que optan por la animación de la teatralidad desde una visión más lúdica, dando espacio al caos y al azar, una propuesta más abierta a lo que el devenir del proceso genere.

Otra posibilidad de construir la animación es a partir de un percepto técnico puro. Es decir que una premisa técnica muy específica, opere como animador.

A modo de ejemplo, recuerdo en mi época de estudio un ejercicio de dirección que propuso un colega. Partía de establecer para su proyecto una limitación expresiva, la obra no se realizaría con los actores de frente al espectador, sino que estos compondrían e interpretarían a los personajes a partir del desarrollo expresivo de sus espaldas apoyadas con Body Arts, representando rostros sobre las espaldas de cada actor. La fuerza expresiva de este recurso funcionó como animador de la teatralidad, y le aportó estimulación al proceso creativo del grupo.

En mi último trabajo de dirección, el montaje de Ruido Blanco (Grupo Cajamarca-2008) el percepto fue de tipo técnico: Realizaremos un proceso de creación grupal desde una dramaturgia múltiple, utilizando procedimientos de animación de la teatralidad, a partir de la fuga constante de la relación básica entre los elementos de la estructura dramática tradicional. En el caso de Ruido Blanco, era imposible la construcción de un percepto en los términos que se puede trabajar sobre un material dramático de base, ya que este no existía a priori, más aún, no nos planteábamos la existencia de un tema a desarrollar.

Para nuestro proyecto didáctico, la opción de percepto que tomaremos como modelo, es la del “discurso animador” construido por el director o por el grupo que unifica una mirada coagulante y estimulante del proceso creador de una puesta en escena. La construcción de este discurso animador tiene algunas condiciones en su formulación, las que desarrollaremos más adelante. El discurso animador puede ser extraído del mismo texto literario, muchas veces una frase del texto condensa todo el discurso que el grupo o el director desean jerarquizar o tomar como disparador del proceso.

Resumiendo identificamos hasta el momento, los siguientes tipos de perceptos:

- Proyecto de puesta desde la dirección
- Desde el juego, azar y caos

- Técnico puro
- Discurso animador

Esta tipificación de los posibles tipos de “perceptos” que hemos expuesto, no implica por nuestra parte ningún tipo de valoración. Los preceptos, sea cual fuere su tipo, tienen como objetivo desarrollar la creatividad, el respeto por ésta y su multiplicación grupal. El percepto es un procedimiento animador que se ubica en un nivel “pre-expresivo”

Entendemos que la propuesta aquí presentada del “Percepto” nos permite abordar dentro de un colectivo de producción los diferentes perfiles de trabajo. Como directores nos enfrentamos en un elenco a una variedad de personalidades que nos reclaman diferentes estrategias, hay actores que no se animan desde lo conceptual y otros que sí lo hacen. El percepto del director o el grupal, funciona como un acuerdo de visión y de lectura de la obra a producir, o como un acuerdo o pacto de código para iniciar la búsqueda.

La aplicación de este procedimiento puede ser válida en cualquier momento del proceso de producción. Nuestra experiencia no determina la necesidad de un orden de aplicación de ninguno de los procedimientos propuestos.

En los espacios de formación de directores, desarrollamos la opción de un tipo de percepto basado en la construcción de un “discurso animador”.

Cuando el percepto no surge con fluidez tenemos una propuesta para su construcción, siguiendo las siguientes pautas:

- 1- Redactarlo con lenguaje poético.
- 2- Que incluya referencia a una materialidad (sustancias, objetos y espacios definidos).
- 3- Que su construcción final se exprese en afirmación, es decir, se transforme en una hipótesis a demostrar.

Presentaremos como ejemplo una experiencia personal de construcción, que fue aplicada en una producción basada en un texto de autor:

Ejemplo:

Obra: Santa Juana de América

Grupo: CAJAMARCA TEATRO

Dirección: Víctor Arrojo.

Año de producción: 1991

Autor: Andrés Lizzarraga

Argumento: La obra narra un hecho histórico, la vida de Juana Azurduy, quien junto a su marido Manuel Padilla fueron protagonistas y líderes de un movimiento armado durante la época de la guerra por la independencia de la argentina, que se conoció como “La guerra de guerrillas”. Ellos aportaron su sangre en la lucha por la Independencia de América en el norte argentino, entre 1810 y 1816.

La estructura épica de la pieza no deja de lado la construcción de un personaje singular, lleno de miedos y contradicciones como mujer y madre. Como temas centrales podemos identificar la lucha por la libertad, la defensa de la propia tierra, la dignidad, el amor y el dolor, la superación de lo individual en la lucha por ideales más elevados, y el sufrimiento por la cobarde traición.

Percepto sobre “Juana”

“Todo comienzo fue en mi tierra, todo final será en mi tierra.

Es necesario pelear por ti hasta que se nos seque la garganta”.

Esta formulación contempla los tres principios de construcción que proponemos para el percepto de dirección: lenguaje poético, referencia de materialidad y afirmación a demostrar.

Desarrollaremos a continuación cómo deriva el percepto en estrategias para la puesta en escena:

1) La materialidad

En la experiencia citada la materialidad de la puesta se construyó colocando arena gruesa en todo el piso del escenario. Se sumó a esta idea la utilización de estructuras móviles que, como escenarios complementarios, entraban y salían de la escena, multiplicando el espacio.

2) Animación de la actuación:

El olor, la textura real de la arena, colocaba a los actores en una zona de trabajo más intensa, creando un espacio ficcional dentro del teatro.

La exploración de la acción sobre el piso de tierra condicionaba a los actores, la dificultad se presentaba como un elemento realmente transformador para la actuación. La imagen de “pelear por ti hasta que se nos seque la garganta” provocaba en los actores un sentimiento de lucha, de posesión. Implicaba el riesgo de pelear hasta la muerte.

Los personajes no están discutiendo sobre la tierra, están literalmente peleando por la tierra sobre la tierra.

3).La recepción:

En relación al espectador, la presencia de la tierra lo comprometía desde lo sensorial y la relación con la fuerza y crudeza de la peripecia se acentuaba con este recurso escénico. Esta producción estuvo en cartelera casi dos años. En algunas oportunidades de funciones en gira no se pudo contar con el recurso de la arena, y era notable observar la baja en el registro orgánico de los actores al no contar con este estímulo.

Sin lugar a dudas la aparición de este recurso marcó el rumbo de la producción, hasta la dinámica del grupo se veía afectada por la arena.

Alguien se preguntará ¿Como es posible llegar a un consenso en la construcción de un concepto para la obra a producir?

Debemos aclarar que nunca el concepto debe ser uno. En nuestras experiencias de producción y en la cátedra de la universidad, partimos siempre de elaborar como mínimo tres conceptos; esto nos permite no renunciar a algunas propuestas que nos interesan, que cada uno pueda defenderlas, el concepto debe ser algo tan dinámico y flexible como lo necesitamos.

No es recomendable defender su construcción ni los resultados que arroja su aplicación como una verdad rígida. Todo lo contrario, el concepto es un animador, un impulso para poner en marcha la creación.

IV.4.2- La materialidad

“El arte utiliza los propios materiales no para disfrazar los pensamientos sino para expresarlos” Gordón Craig³⁶

Durante el cursado del Magíster, el trabajo sobre “materialidad” fue estimulado durante el desarrollo de la cátedra de Práctica de Dirección III, espacio coordinado por el Magíster Abel Carrizo.

Recordamos como muy impactante el ejercicio propuesto por la cátedra, donde cada alumno debía construir un pequeño ejercicio de puesta concentrando la atención en el desarrollo de la materialidad.

³⁶ Gordon Craig .El arte del teatro. -Grupo Editorial Gaceta. Ed Escenologia. Edición 1995

El grupo de estudio partía del supuesto de que la única puerta de acceso para construir tensión dramática era la presencia de una materialidad potente. Durante el desarrollo de esta vivencia se experimentó una gran pulsión creativa, y se instaló en nosotros un debate muy complejo e intenso relacionado a los límites de esa manipulación en relación con el espectador.

El concepto de materialidad se configura a partir de las relaciones del tiempo, el espacio y cuerpo-objeto. Es todo lo que se percibe en el momento de la enunciación y constituye un sistema signifiante de alta complejidad en cuanto a sus relaciones y su poder simbólico.

Desde la visión didáctica, debemos instalar una mirada amplia y compleja de la materialidad y su rol en la construcción de la puesta en escena. Una simplificación frecuente en los niveles de iniciación a la dirección, es reducir la idea de materialidad al objeto de utilería y trasto escenográfico previsto o sugerido por el texto literario, para sostener la línea de acción del personaje.

Entendemos que un futuro director debería formarse para adquirir la capacidad de aplicarle al objeto, al espacio y a la acción un valor simbólico de amplia semantización. El valor de la materialidad queda jerarquizado en las siguientes palabras del director argentino Jorge Lavelli:

“...puede hacerse la elección de la obra por su carácter dramático, por su temática, por su dramaturgia, por su composición o por su estructura; pero ello no implica todavía una idea del espectáculo. Puede suscitármela, pero esa idea no es tal hasta que no la concibo en relación con un espacio, con una arquitectura. De ahí que una puesta no exista en el absoluto sino en relación a una cosa física, precisa y determinada, en la que se va a desarrollar. Esa es la primera preocupación”³⁷

³⁷Tcherkaski, José. El teatro de Jorge Lavelli-el discurso del gesto. Buenos Aires. ED de Belgrano, 1983. 21p

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

Desde la perspectiva de la recepción del espectador es el espacio teatral lo que constituye el primer contacto con la “teatralidad”. Es la percepción de ese “otro” espacio creado dentro del espacio real. Un espacio paralelo, donde realidad y ficción se conjugan en la creación de otro mundo, lo que genera el primer contacto con la teatralidad. Según Josette Féral, investigadora canadiense, Doctora en semiología de representación de la Universidad de Paris VII:

La condición de la teatralidad sería entonces la identificación o la creación de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad.³⁸

Este espacio dentro del espacio será teatro cuando el actor con su presencia así lo determine. Esta afirmación nos permite desarrollar nuestra visión sobre la materialidad fundante y excluyente del teatro: el cuerpo del actor.

IV.4.2.1-EI Actor:

Ese otro mundo, ese espacio otro, es habitado por cuerpos alternativos, cuerpos creados por la teatralidad, cuerpos en tránsito entre lo real y lo ficcional, cuerpos como productos del acontecimiento teatral. Volvamos a Féral:

³⁸ FERAL, Josette, “Acerca de la teatralidad”- Buenos Aires. Ed. Nueva Generación. 2003. 95p

El lugar privilegiado del enfrentamiento de la alteridad es el cuerpo del actor, un cuerpo en representación, en escena, cuerpo pulsional y simbólico, donde la historia se codea con la maestría. Ese cuerpo es a la vez el lugar del saber y de la maestría. Al que amenaza sin cesar una cierta insuficiencia, fallas, una carencia del ser. Porque ese cuerpo es imperfecto por definición y conoce sus límites. Porque, hecho de materia, es vulnerable y sorprende cuando se supera.

Pero ese cuerpo no es únicamente performance. Puesto en el escenario, puesto en signos, semiotiza todo lo que lo rodea: el espacio y el tiempo, el relato y los diálogos, la escenografía y la música, la iluminación y el vestuario. El introduce (¿crea?) la teatralidad. Más que ser portador de la información, de saber; más que tomar a su cargo la representación, más que asumir la mimesis, él expresa la presencia del actor, la inmediatez del acontecimiento y su propia materialidad.

Mostrado como espacio, como ritmo, como ilusión, como opacidad, como transparencia, como lenguaje, como relato, como personaje, como atleta, el cuerpo del actor nos parece uno de los elementos más importantes de la teatralidad en la escena.³⁹

Tal como lo plantea Féral, la materialidad del cuerpo y la energía del actor en la escena son parte de la morfología de la teatralidad. El inicio de la teatralidad es la voluntad de presencia del actor en la escena.

Entendemos que no basta con que el espectador “lo vea”, sino que es la decisión de “mostrar” esa apelación a la mirada que genera el actor (según Féral), lo que permite la teatralidad en el teatro.

Entendemos que para un director es ideal tener la posibilidad de contar con actores con esa voluntad de ser, de acontecer en la verdad ficcional de la escena, esa voluntad de presentación o representación.

³⁹Ídem.100 p

Esta voluntad del actor, su compromiso con el juego de la representación, anima a todos los otros integrantes de una producción teatral, fluyen y se desarrollan al máximo desde una sinergia positiva.

Podemos acordar que esa capacidad de “apelación de la mirada”, esa voluntad de “estar” y “ser” del actor, es lo que determina la llamada presencia escénica.

Un actor con una fuerte y definida presencia escénica es la materialidad más importante con la cual puede contar un director. Ciertamente es que cada director podrá tener una percepción particular sobre lo que entendemos como “presencia”. Donde podremos coincidir es en el hecho de que la presencia escénica se percibe sólo cuando el actor logra provocar la apelación de la mirada del espectador. Las formas en la que esta capacidad se manifiesta son infinitas y personales.

En el folklore teatral se expresa con las frases: “no sé qué tiene, entra y engancha al espectador”, “no se puede dejar de mirarlo”, “tiene ángel”. Debemos aceptar que pocas veces nos encontramos con este tipo de actor, que lejos de ser la media es la excepción. Aquí nos plantearemos un problema muy práctico, ¿Qué hacer cuando un actor no tiene esas condiciones y forma parte (por infinitos motivos) de nuestro proyecto de puesta en escena? Consideramos que los motivos para seleccionar un actor son casi siempre legítimos, pero no siempre legales. Cada director sabrá por qué fueron convocados sus actores y disfrutará o sufrirá tal decisión.

Muchas veces debemos asumir un rol de formadores y trabajar sobre la voluntad de representación, sobre la presencia del actor en el espacio y en el tiempo, ya que esta cualidad de la actuación es y será un factor determinante para la efectividad del espectáculo. A pesar de que el desarrollo de la presencia escénica de un actor, supera los objetivos del presente trabajo, nos permitimos aportar algunas apreciaciones a continuación.

La sistematización de técnicas y métodos de actuación permiten orientar desde el entrenamiento psicofísico, el desarrollo de la presencia en la escena del actor. El

entrenamiento de base física es apropiado para instalar una energía más definida en el actor, pero por sobre todo apunta a un replanteo de la tarea desde lo ético, desde lo político.

Como docentes verificamos a diario esta afirmación, ya que más allá de las ganancias expresivas que aporta un entrenamiento de base “dura” en lo físico, vemos que los alumnos con baja presencia escénica, desde una mayor claridad en sus objetivos personales, al asumir una ética del “ser actor” potencia su aquí y ahora de manera sorprendente.

Otro camino que resulta muy interesante analizar en esta relación entre presencia del actor y materialidad de la puesta en escena, es el que trabajan algunos directores que toman las grandes falencias expresivas de sus actores para que se transformen en fortalezas expresivas, y en algunos casos, potenciar algunos rasgos físicos y vocales presentes en un actor (por enfermedad o accidentes) como elementos de ganancia en el desarrollo expresivo del personaje.

Esta práctica nos ha generado grandes debates entre colegas, planteando aspectos éticos importantes aun sin respuesta, por ejemplo: ¿Es éticamente correcto, por parte de un director, la capitalización conciente y programada de particularidades o defectos de un actor como recurso expresivo de una puesta?

Esta metodología nos deja ver un concepto a nuestro entender válido, que es el referido al respeto y desarrollo de la particularidad de cada actor/actriz. Potenciar esta particularidad, trabajar el discurso desde allí, es una buena práctica, ya que es ese cuerpo, esa subjetividad, la materia base de la teatralidad.

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

La presencia del actor en la escena está desarrollada técnicamente desde el concepto de energía al cual se llegaría desde el entrenamiento psicofísico del actor. Consideramos que la presencia del actor no se resuelve solamente desde un adiestramiento físico y vocal (que sin duda son determinantes), sino desde un sentido de lo teatral desde el manejo del tiempo y el espacio. Ese sentido se constituye en la herramienta del verdadero oficio, cuando se superan ansiedades y el valor del ritmo es una capacidad adquirida desde las batallas del convivio, cuando el actor no sólo sabe qué hacer y por qué, sino cuándo y dónde.

Recordamos en este punto una clase de teatro de la maestra argentina Gladys Ravalle, cuando intentando ejemplificar esta conducta realizó una demostración personal de esta capacidad. Nos colocó a todos los talleristas en el espacio de la expectación, se ubicó en el centro del escenario sin ningún apoyo escenotécnico, a luz de ensayo, se comunicó con su “estar”, se apropió del espacio “centro”, construyó una imagen clara en su interior y sólo accionó en un tiempo justo. Buscó en sus bolsillos, no sabíamos qué pero deseábamos saberlo, sacó un caramelo, lentamente lo fue desarrollando ante nuestra mirada, lo llevó a su boca y lo saboreó pausadamente, comprometiéndose con las sensaciones más primarias que su sentido del gusto le brindaron, y las cruzó con su imagen interna. No hubo palabra, no hubo acción transformadora importante, hubo presencia, dominio del aquí y ahora, podían pasar mil cosas, es más, recuerdo ese momento previo al relato y no lo que nos relató. Fue una de sus más importantes clases.

Aprendimos que más que hacer o decir grandes cosas, la mirada se convoca por una energía interna que deviene de un quiero muy claro en el cuerpo y la cabeza del actor, con una adecuada manipulación del tiempo y las acciones en el espacio.

Ese quiero potente, que debe estar bien instalado en el cuerpo y la cabeza del actor, no es una condición menor. Como directores debemos verificar qué tanto sabe y comprende el actor sobre lo que nos proponemos transmitir en el montaje. Este saber es parte constitutiva de la presencia escénica del actor.

Vale compartir una experiencia para ilustrar este punto:

En el año 1991 luego de una exitosa participación en el Teatro Nacional Cervantes en el marco de la Fiesta Nacional del Teatro, recibimos la devolución de nuestro trabajo realizada por un grupo de maestros; uno de ellos se dirigió a mí como director y me dijo: “Está bien, el espectáculo funciona, pero tenés que revisar algo ... no todos los actores saben lo que están contando”.

Pasaremos a desarrollar un tipo de materialidad que opera en forma positiva en la construcción de la curva de atención del espectador.

IV.4.2.2-La materialidad tensionada:

Entendemos como materialidad tensionada aquella que surge al poner en juego en la escena elementos (objetos y cuerpos) superando entre ellos las relaciones de causa–efecto, o de necesidad (utilidad primaria para la acción). Esta estrategia no compite ni anula el tratamiento simbólico del objeto, sino que es o puede ser complementaria.

La práctica profesional y la experiencia como espectadores nos determinan que la utilización de “una materialidad tensionada” produce un aumento de la teatralidad de la escena y estimula la acción poetizante del discurso de la acción.

Como ejemplo de materialidad tensionada, presentamos la puesta en escena de la obra “Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack”, de Federico León, con dirección del mismo autor. Una experiencia altamente gratificante y reveladora para este trabajo y para la reflexión técnica.

En esta obra que nos plantea la complejidad actual del concepto de “familia” y nos instala en la mirada bouyerística de las convivencias. Para su puesta en escena León emplea los siguientes recursos de materialidad cruda, directa de híper-realismo.

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

La proxemia entre espectador y escena era mínima, la primera fila de espectadores estaba a unos cincuenta centímetros del espacio escénico. La imagen de este baño, la acción del agua, el sonido del televisor, conformaban un sistema de materialidad. Se exponía al público durante 3 minutos o más a observar ese espacio y esos objetos. No pasaba nada en el espacio escénico, por el contrario, pasaba mucho en el espectador, las preguntas se acumulaban en nuestras cabezas. La tensión aumentó cuando desde la bañera salió un hombre de unos 40 años con traje de buzo completo, nos miró desde sus antiparras durante unos minutos, de golpe, desde el interior de la misma bañera salió una mujer de 80 años en traje de baño recuperando lentamente la respiración y nos miró, pasaron unos minutos y el buzo le preguntó ¿Dónde está papá?

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

Vemos cómo se construye en esta primera escena de “Mil quinientos sobre el nivel de Jack”, un sistema de tensión producto de la utilización de una “materialidad tensionada” compuesta por:

Baño-agua-televisor-corriente-peligro-hijo-buzo-madre-aire-papá-familia

Una consideración importante desde la experiencia, en relación a esta exploración de la materialidad, es que cada elemento en juego de la misma, por separado es reconocido por el espectador en un rango de cotidianidad, pero que al provocarse la

interacción con otro objeto también cotidiano, pero de uso muy distinto, genera tensión dramática.

Como expresara Federico León en sus clases de dramaturgia, él busca en todos los planos de su trabajo como director la interacción, diciendo que “si pongo en contacto A Y B en el juego de relación, surgirá C con una carga expresiva más potente que la de cada componente”.

Entendemos que este ejemplo sirve para comprender la validez del procedimiento. Desde una visión didáctica proponemos que los objetos, espacios, efectos, cuerpos, etc., que pueden formar parte de la materialidad tensionada básica, contengan en lo posible una relación de cotidianeidad con el espectador en forma individual. Es decir, hay un reconocimiento del objeto, lo que se ficcionaliza es su funcionamiento en la relación no cotidiana con otro objeto también reconocible por el espectador, por ejemplo: televisor-baño o buzo –bañera.

No podemos asegurar que esta visión de la materialidad deba ser considerada como procedimiento general, ya que habrá que evaluar la dimensión artística. Obviamente una poética más ligada al realismo o naturalismo canónico no acepta naturalmente esta búsqueda. Fuera de esta observación, sí podemos asegurar que la materialidad así concebida estimula y “anima” la teatralidad de la escena.

Estas estrategias y consideraciones respecto a la materialidad están abiertas a su combinación con paradigmas más clásicos, articulándose con construcciones más teatrales, como los dispositivos escénicos.

La materialidad así concebida implica un extrañamiento tanto para el espacio, como para el actor y el público, crea efectos interesantes en la recepción, como la ambigüedad, la incertidumbre, la sorpresa y el misterio. Hemos verificado en espacios de docencia que una aplicación no controlada de este procedimiento puede generar lo opuesto, que disperse la curva de atención del espectador creando un discurso paralelo sin coherencia dentro del espectáculo.

IV.4.2.3-Control y evaluación de la materialidad:

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

La materialidad para muchos directores es una condición previa para iniciar el trabajo del montaje, debe estar concretada en un altísimo porcentaje antes de iniciar los ensayos con los actores. La premisa es que la existencia de la materialidad al iniciar el trabajo con el actor, permite su verdadera exploración y apropiación por parte de éste.

Apoyando este criterio, debemos reconocer que muchas veces la búsqueda tardía de la materialidad no permite esta madurez en el actor y llega al estreno sin haber desarrollado su vinculación orgánica con los objetos. Podemos aceptar que es un tema abierto que queda en la poética de trabajo de cada equipo.

El directo deberá defender la materialidad una vez seleccionada. Muchos factores influirán para que renuncie a su idea o realice algún tipo de cambio, ya sea por problemas de costo o de dinámica de producción entre otros factores.

A los efectos de ilustrar el tema nos permitimos compartir una experiencia particular. En 1999, como coordinador del Área de Teatro del Gobierno de Mendoza, tuve a mi cargo la coordinación general del Festival Nacional del Mimo. En la etapa de preproducción del evento, nos llegan las necesidades escenotécnicas de un elenco de la provincia de Buenos Aires. Su pedido de espacio escénico era una pileta de natación olímpica con una carga de agua de no más de treinta centímetros y la

necesidad imprescindible de que el llenado debía concretarse durante la representación.

Nuestra primera reacción no fue muy educada ni adecuada. Tomábamos la solicitud como “desmedida” en el marco de un encuentro. Luego de mucho esfuerzo logramos contar con la pileta, la obra se presentó en las condiciones solicitadas y fue uno de los mejores trabajos del festival. La pieza narraba una situación conflictiva de familia y esta situación se potenciaba con los cuerpos y los objetos luchando por mantenerse en equilibrio frente al avance de la inundación. El final era impactante, los muebles y los cuerpos denotaban la decadencia y la destrucción de esas relaciones. El festival terminó y recibimos una gran lección: nunca renuncies a la materialidad cuando está clara su impronta para tu discurso escénico.

El ojo del director puede abandonar o subestimar aspectos fundamentales de la materialidad, pero no lo hará el espectador, quien de una posición más virgen y objetiva demandará la eficacia de los recursos.

Cuando el tratamiento de la materialidad no ha sido cuidadoso, la atención del espectador se dispersará en el detalle del error. Con buena voluntad y en el mejor de los casos, el espectador realizará durante la recepción del espectáculo un mecanismo de compensación, jerarquizando los aspectos positivos de la puesta, situación que rara vez sucede. Es sano aceptar que el espectador no puede ni debe perdonarnos.

Hemos detectado que los jóvenes directores durante el proceso de montaje pierden la objetividad de la mirada sobre la materialidad, comienzan a ver espejismos, ven faldas de lamé en el lugar donde tenemos la alicaída falda de lienzo. Como ya hemos desarrollado, es necesario un entrenamiento de la mirada del director para que pueda ejercer una subjetividad responsable para acortar la distancia entre lo que nos proponemos mostrar y lo que realmente mostramos.

Frente a la falta de recursos económicos debemos potenciar otros aspectos que compensen esta falencia, como son la actuación y la acción. La primera materialidad a

la que debemos atender como directores es la aporta el cuerpo y la voz del actor, apoyados por la tensión dramática del espectáculo, el ritmo y la riqueza del relato.

Es importante detenernos a pensar en la relación entre materialidad y actor. Sucede muchas veces que la dirección apuesta a materialidades muy potentes para el tratamiento plástico del espectáculo, pero de una dificultad y de una falta absoluta de adaptación a las necesidades del actor. También vemos cómo hay puestas en escena que apelan a recargar aspectos plásticos para compensar falencias expresivas de los actores o del texto dramático. Se observa lo que hemos dado a llamar el efecto o defecto de “sobrepuesta” en claro correlato a la “sobreactuación”

La sobrepuesta puede ser un efecto letal y está relacionada con la sobrecarga de signos espectaculares en un espectáculo, que no operan vinculados ni en equilibrio con las necesidades del relato.

IV.4.3-La curva de atención

“El mejor principio orientativo que conozco en mi trabajo es uno al que siempre he prestado la mayor atención: el aburrimiento. En el teatro, el aburrimiento como el más astuto de los demonios, puede aparecer en cualquier momento...”

“Así pues, uno no debe pretender jamás que lo que está haciendo es interesante de por sí, y no debe decirse nunca que el público es malo. Es cierto que en ocasiones hay públicos muy malos, pero uno ha de negarse tajantemente a decirlo, por la sencilla razón de que no se puede esperar que un público sea bueno”⁴⁰

Grotowski en sus reflexiones sobre el director como espectador profesional, define que una de las tareas básicas de un director es la construcción de la curva de atención del espectador. En su ejemplo nos plantea que es la tarea del director de escena la

⁴⁰ BROORK, Peter. La puerta abierta. . Buenos Aires. Ed ALBA.1994 .46p.

que en el teatro produce el efecto que en el cine produce la cámara y la edición durante el montaje.

La cámara focaliza, dirige la atención, no nos da opción en la recepción “ahora tienes que ver esto”, “esto es lo importante”, “esto necesitamos que veas”. La pantalla se llena con la lágrima cayendo por el rostro de la protagonista y no nos queda margen de dispersión. Es cierto que si la película es mala, nos levantaremos o nos concentraremos en nuestro “pororó” (argentinismo de popcorn).

Recuperemos, como lo propone el maestro en dramaturgia argentino Mauricio Kartun, la definición de “entretener”, tener entre. Esa es una pauta central del trabajo de dirección, hay que mantener al espectador en esa “apraxia motora”, como expresa Anne Ubersfeld, y sólo lo podemos lograr si compensamos esta “apraxia motora” con la estimulación de “una praxis ideatoria y sensorial” intensa.

La “apraxia motora” del espectador es voluntaria y responde al pacto de interlocución que proponemos en el hecho teatral. Es la fuerza del “convivio” lo que permite que el espectador acepte con placer esta postura. Entendemos al “convivio teatral” desde la perspectiva del investigador teatral de la Universidad de Buenos Aires, Jorge Dubatti.

El acontecimiento convivial.: Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del *convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Florence Dupont, la base de la “cultura viviente del mundo antiguo”, conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria in vivo...”⁴¹

⁴¹ DUBATTI, Jorge. El teatro jeroglífico. Buenos Aires. Ed.Atuel. 2002. 50p

El convivio como fenómeno particular de la comunicación interpersonal no se produce siempre sobre el supuesto de una energía positiva entre los participantes. El convivio por sí sólo no elimina las posibles “auras negativas” que se pueden presentar dadas las múltiples motivaciones que cada espectador tiene para participar del mismo (compromiso afectivo con los artistas, intereses personales de relación, acompañamiento forzado de una persona, interés cultural, intereses profesionales, trabajo, etc.).

Cada representación teatral nos plantea situaciones conviviales que por definición no son repetibles, ya que sólo un grupo de sus participantes se mantiene (el elenco), y el otro, el público es siempre nuevo.

Entendemos que es función de la puesta en escena favorecer la predisposición, los supuestos previos a la participación del público en el convivio del teatro. Esta tarea no sólo puede ser asumida por el director, pero si debe estar bajo su supervisión, porque está demostrado que distorsiones en el discurso comunicacional de un espectáculo afectan los supuestos y competencias del espectador, por lo tanto afirmamos que la construcción de la curva de atención incluye este aspecto de trabajo.

Recuerdo que dirigiendo la Comedia Municipal de la Ciudad de Mendoza realicé el montaje de la obra Democracia en el Bar, de Leo Masliha. La producción, a cargo de un equipo de la Dirección de Cultura, no avanzaba en la realización del material gráfico para la prensa y publicidad del estreno. Logré a último momento que uno de los diseñadores contratados dialogara unos minutos conmigo sobre la visión del espectáculo. Percibía que no tenía experiencia en el tema, y le solicité que antes de enviar a imprenta el material me mostraran el diseño. Manejaron tan mal los tiempos, que enviaron a imprenta los afiches y el programa sin consultarme. En conclusión, el mensaje que se desprendía del afiche no expresaba nuestra propuesta. Se concretizaba la figura de un policía desde una imagen estereotipada y vulgar que develaba una decodificación destinada al espectador, y que desde el montaje está manejada con cierto velo y ambigüedad.

Distorsiones, anticipaciones falsas asociaciones en el discurso comunicacional de un espectáculo condicionan los supuestos de recepción que se ponen en juego en la relación teatral del convivio de la representación.

Afirmamos que toda puesta en escena no comienza con la primera acción dramática en el escenario, toda puesta en escena se inicia en la estrategia de comunicación del espectáculo.

Son variados los factores que pueden interferir en la predisposición del espectador, debemos trabajar para eliminarlos o bajar lo más posible su influencia. Cuando no logramos este objetivo, el espectador intenta, a veces a nivel inconsciente y otras veces con marcada intencionalidad, dar señales de la pérdida de atención e interés.

Es el momento donde comenzamos a escuchar toses en la platea, papelitos de caramelo, y un crujir de las butacas que nos indican que el pacto está por romperse, y sólo se mantiene en algunos casos por un impedimento real del espectador que no puede dejar la sala, o por una actitud de buena educación y de consideración con el actor. Son los riesgos explícitos del hecho vivo del teatro.

Dubatti profundiza las características del convivio teatral

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender. El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convocatoria y reproducibilidad técnica del cine o la televisión, ofrecidos simultáneamente en cientos de salas y millones de hogares). En tanto, experiencia vital aparece atravesada por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeta a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, al cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o inter subjetivo,

a la realidad compartida (Berger y Luckmann). Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil, y los sentidos (en especial la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.⁴²

En esta cita de Dubatti podemos identificar otras zonas de trabajo de la mirada profesional del primer espectador (el director). Es recomendable que durante el trabajo de puesta en escena, el director controle objetivamente los niveles de visibilidad y audibilidad que tendrá el espectador, ser conciente e intentar resolverlos.

Hay un mecanismo perverso en la tarea del director, respecto a las cualidades comunicativas de la voz del actor. Su práctica conlleva a un acostumbramiento y conocimiento del texto, que no le permite muchas veces un análisis objetivo de este recurso.

Retomamos el concepto de ejercitar, como en el caso de la materialidad, una visión dura objetiva de estos factores de influencia directa en la calidad de la recepción. Un recurso válido para solucionar este punto de “acostumbramiento”, de “adormecimiento de la percepción” por parte del director, es la de realizar mucho antes del estreno, ensayos abiertos con un grupo heterogéneo de espectadores, como planteáramos en el capítulo III. Esta es una aplicación por analogía de la técnica del Focus Group.

Grotowski nos plantea que debemos trabajar la curva de atención pensando en “un ciego, un sordo, un niño, Borges, un amigo y un enemigo”. Los niveles de recepción básicos se pueden controlar desde la mirada de la dirección con el simple ejercicio de la denegación sensorial, es decir, realizamos un ensayo en el que el director cierra los ojos y sólo escucha la partitura textual y sonora de la puesta, luego, en otro ensayo técnico forzado, el director anula su audición y sólo percibe la partitura de acciones de

⁴² DUBATTI, Jorge. El teatro jeroglífico. Buenos Aires. Ed.Atuel.2002. 50p

los cuerpos en el espacio y cómo opera la materialidad. Esta experiencia nos aporta elementos de diagnóstico muy válidos, y sobre todo nos reinstala en un nivel de recepción objetiva.

Hasta aquí hemos analizado y propuesto acciones y procesos que operan tanto en forma negativa como positiva en la situación convivial: el aburrimiento del director, la focalización de la mirada, las estrategias de comunicación del espectáculo y los ejercicios de recepción forzada.

A continuación desarrollaremos procedimientos específicos tendientes a lograr optimizar la recepción de la puesta en escena, concentrando nuestro interés en las estrategias básicas para la construcción de la curva de atención del espectador. Éstas serán aplicables, tanto a nivel del texto literario en función dramática, como a nivel del texto espectacular:

A- Condensar -B- Polarizar. -C-Traducir.-D- Indeterminar.

IV.4.3.1-Condensar:

La ausencia de condensación atenta contra la teatralidad. Uno de los grandes maestros de dramaturgia de la argentina Mauricio Kartún utiliza una excelente metáfora en sus cursos: “el teatro es un bonsái de novela”

“En realidad el dialogo teatral se parece al dialogo cotidiano pero no lo es, hay una condensación, un sistema artificial. Y esta es la dificultad: en un sistema artificial hay que conseguir una verdad orgánica. Por eso yo digo que el teatro es un bonsái de novela...”⁴³

⁴³ Narradores y dramaturgos. Mauricio Kartun. Buenos Aires. Editorial Inteatro. 2002.29p.

Si bien la condensación implica necesariamente una síntesis espacial y temporal, debemos atender y profundizar la reflexión a partir del ejemplo de bonsái utilizado por el maestro Kartún. Tenemos un árbol de 3 metros de alto, su bonsái es un árbol igual pero de 30 centímetros. A excepción del tamaño, el bonsái mantiene las características estructurales de la especie, esas que la hacen única e irrepetible. Un bonsái no es lo mismo que un árbol podado. Un relato bien condensado no es lo mismo que un relato largo cortado.

Cuando valorizamos la condensación no lo hacemos aprobando una práctica de síntesis pragmática a través de cortes, ni con una burda economía de la información, ni con la eliminación de los detalles. Estas prácticas corren el riesgo de desestructurar el discurso y hacerle perder su coherencia, pasando éste, a ser confuso a la recepción del espectador. Nuestra visión es más compleja, cuando hablamos de condensar nos ocupa la necesidad de construir una relación equilibrada entre el tiempo y el tempo del relato escénico. Volvemos al entrenamiento de la mirada, de la percepción del espectador profesional, para poder percibir la “medida” del relato escénico en relación a la “medida” del relato literario.

No planteamos en este trabajo una valoración de lo dramático a partir de la medida o duración de un discurso escénico. Su valor reside en la capacidad de construir una supra-estructura desde una correcta ecuación entre la estructura superficial (como se cuenta) y la profunda (que se cuenta).

La condensación es ontológica del teatro, está relacionada con la condensación discursiva que hereda de la poesía, a partir del uso de determinados tropos discursivos como la metáfora y metonimia. Estos recursos de la retórica deberían estar presentes tanto en el texto literario en función dramática, como en el texto espectacular. Recordemos la definición de retórica:

La retórica es la disciplina transversal a distintos campos de conocimiento que se ocupa de estudiar y de sistematizar procedimientos y técnicas de utilización de los lenguajes puestos al servicio de una finalidad persuasiva o estética del mismo, añadida a su finalidad comunicativa. La retórica se configura

como un *sistema de reglas y recursos* que actúan en distintos niveles en la construcción de un discurso. Tales elementos están estrechamente relacionados entre sí y todos ellos repercuten en los distintos ámbitos discursivos.⁴⁴

Puntualizaremos de esta definición, para transpolar a nuestro objeto de estudio, la idea de analizar el lenguaje puesto al servicio de una finalidad persuasiva o estética, añadida a su finalidad comunicativa, objetivo directriz de la puesta en escena, más allá de algunas poéticas particulares que no tiene este supuesto comunicacional en sus fundamentos.

Aristóteles observó que un discurso que se limite a decir lo que todo el mundo ya sabe corre el riesgo de ser aburrido, es decir todo discurso puede ser informativo pero contener aspectos nuevos que maravillen e impresionen al destinatario para lograr su interés. Este es el objetivo de las figuras retóricas, otorgar al discurso un carácter inesperado ya que la necesidad de sorprender al auditorio constituye su problema fundamental.

El futuro director debe identificar la falta de condensación en la dramaturgia textual y en su escritura escénica. La dilatación de los discursos, puede presentarse en repeticiones de situaciones o de temas, descripciones innecesarias que concretizan en exceso el relato, excesos en los tiempos de la acción, de la imagen y en cambios escenográficos, como también en el abuso de los apagones, etc. Estas situaciones atentan contra el ritmo escénico afectando en negativo la atención del espectador.

Nuestros maestros del Magíster nos cuestionaron constantemente con la pregunta “¿cual es el cuento?”. Esta estrategia didáctica, nos permitió desarrollar la atención en relación con la condensación.

Exceptuamos de estas consideraciones a aquellas estrategias discursivas textuales o de acción que desde la dilatación y la saturación constituyen un recurso

⁴⁴ Atlas Universal de Filosofía, ed. Océano, Barcelona, España 2000, pag 120

técnico con clara intención comunicativa. Por ejemplo las redundancias y repeticiones presentes en algunos textos del teatro del “absurdo paradigmático”, siendo recursos, no sólo efectivos, sino vinculantes al objetivo de recepción específico que constituye su especificidad.

IV.4.3.2- Polarizar:

El antecedente de este procedimiento de recepción lo encontramos en un procedimiento general (heredado) que se utiliza con frecuencia y se basa en la elaboración de un gráfico de tensiones de la puesta en escena, similar al obtenido a través de un electrocardiograma (registro gráfico de las variaciones de potencial eléctrico de la actividad del corazón). En las etapas finales de un proceso de puesta en escena este procedimiento permite objetivar el ritmo de la puesta y desde allí operar las correcciones pertinentes para sortear descompensaciones y faltas de equilibrio.

Nuestra intención es profundizar esta propuesta a través del aporte de herramientas concretas.

Partiremos de analizar dos aplicaciones del verbo polarizar propuestas desde el Diccionario Manual de la Lengua Española, que se conectan con nuestro estudio. Ellas son:

- Acumular en dos partes determinadas de un cuerpo cargas eléctricas opuestas.
- Concentrar en una persona la atención o el ánimo en una cosa determinada.

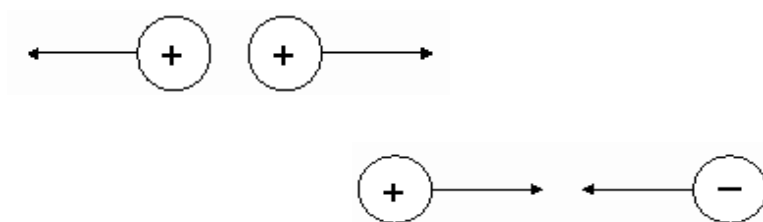
Como afirmamos en este trabajo, el director debe centrar su “mirada técnica” en la construcción de la curva de atención del espectador, desde esta analogía decimos que la capacidad de concentración de la atención del espectador está relacionada con

el movimiento de las cargas de energía presentes en la partitura general de la puesta en escena.

Una correcta distribución y dinámica de cargas de cada escena en una puesta, favorece la construcción de un ritmo óptimo del espectáculo en términos de recepción.

Para fundamentar nuestra propuesta nos es necesario recordar algunos conceptos de Física aprendidos en nuestra formación escolar básica.

La carga eléctrica es una propiedad intrínseca de la materia, que se presenta de dos formas: positivas y negativas. Todos los cuerpos que nos rodean están compuestos de electrones, protones y neutrones. Cuando los electrones pasan de un cuerpo a otro, el cuerpo que pierde electrones se carga positivamente y el que gana electrones se carga negativamente. Este movimiento de electrones es lo que se llama corriente eléctrica. La electricidad se puede definir como una forma de energía originada por el movimiento ordenado de electrones. La corriente eléctrica se debe al movimiento de los electrones a lo largo de un conductor, para que esto suceda es necesario que algo "obligue" a los electrones a moverse. Cuando cargas del mismo tipo se encuentran se repelen, y cuando son diferentes se atraen.



Es decir que la tarea para generar energía en una puesta en escena parte de poner en movimiento la escena relacionando cuerpos, objetos, luz y sonido de diferente carga usando como conductores al tiempo y el espacio.

Realizando una analogía entre electricidad y la puesta en escena, decimos que la energía de la puesta está dada por el movimiento en las cargas de los elementos que intervienen. Como sucede en la electricidad, ese movimiento de cargas debe ser operado, ya que la materia es estable en su carga, es decir, en términos de puesta en escena sería la línea de acción básica propuesta desde la peripecia del relato y los procedimientos desde la dirección lo que provoca el movimiento de cargas.

Si analizamos la puesta en escena en función de las relaciones de cargas, nos permitirá aplicar los criterios de sobrecarga, descarga, cambios de polaridad de las escenas o secuencias de acción tendientes a tensionar la estructura superficial y animar las estructuras profundas del discurso, problematizando la recepción.

Podemos identificar dos niveles de aplicación de la polarización como procedimiento de recepción: en un primer nivel, la polarización de cargas para contribuir al ritmo general de la puesta, desde un esquema de compensaciones que permitan mantener la atención primaria del espectador, y en un segundo nivel de polarización que se aplicaría a los elementos de la estructura dramática permitiendo superar la calidad de los primeros análisis y problematizar la recepción, favoreciendo otro procedimiento de recepción como es la ambigüedad. Por ejemplo, para un texto x con una carga x se puede seleccionar una acción con un tipo de carga similar o fugar de esta relación y tensionar el texto de carga x con una acción de carga y

Primer nivel de polarización: Los puntos cardinales:

Utilizaremos el concepto de punto cardinal como referencia del movimiento, aceptando que todo relato escénico es un viaje y trayecto. Incluyamos en este trayecto las nociones de silencio, vacío, quietud y oscuridad.

SILENCIO

VACIO

QUIETUD

OSCURIDAD

Con sus respectivos opuestos

SONIDO

OBJETO

ACCION

LUZ

La propuesta es incorporar a la tarea del director la observación y manipulación de estos puntos cardinales, en función de construir ritmo y mantener la atención en el espectador.

Si bien es efectivo en determinados casos operar cambios de polaridad por quiebres bruscos de un punto cardinal al opuesto, es decir, sin transición de una polaridad a otra, pensamos que esta estrategia no debe generalizarse como procedimiento para sostener la atención del espectador ya que puede llevar a un formalismo. Proponemos que la aplicación de cambios de polaridades surja de una concepción de la escena, desde un objetivo o superobjetivo comunicacional o estético, desde la atmósfera o el clima que se desea construir en cada escena o en la puesta en su conjunto, y fundamentalmente de una observación con rigor desde la atención del propio director y su mirada prospectiva.

Segundo nivel de polarización:

Desde la dirección se deben atender, en el caso de que se considere necesario o exista como supuesto de trabajo el respeto a los géneros o estilos teatrales canónicos, que estas poéticas contienen un tipo de carga dominante y un juego de polarización específico, que determina su particularidad expresiva.

Por ejemplo: La dramaturgia de Molière desde una mirada tradicional se vincula con cargas positivas en todos los elementos de la estructura. En el naturalismo, vemos

una carga positiva en términos de energía en el tiempo de la palabra y una carga negativa, en la dimensión espacial del cuerpo. Es decir, identificamos que la tensión dramática de esta poética se logra en este juego de cargas opuestas, la palabra y el cuerpo están en tensión, la palabra no expresa al cuerpo o viceversa.

El movimiento surge de esta estimulación entre las diferentes cargas. Encontramos en el realismo un cuerpo escindido que solo dice y hace lo que puede y no lo que desea, el cuerpo debe sublimar la acción socialmente reprimida y es en este plano donde se presenta su “conflicto” en términos más clásicos o su tensión dramática.

En el caso del Teatro del Absurdo, en sus obras mas paradigmáticas, observamos que la palabra juega, es liberada sin sentido, tan libre como vacua, es forma pura y desde la didascalía se propone un cuerpo cotidiano en una situación de enunciación cotidiana, o contenida. Como podemos ver, se crea un nuevo campo de tensión de polaridades opuestas que generan tensión. La tensión entre palabra y situación en el absurdo llevará a la escena a degenerarse, a perder la medida, a explotar, pasando, en la mayoría de los casos, a la presencia de acciones de gran violencia física y destrucción de objetos y espacios.

Si en el caso del Absurdo colocáramos esa palabra descontrolada en relación a una acción descontrolada, y una situación de enunciación lúdica desde la acción liberada, la tensión prácticamente sería nula, se limitaría a un juego lúdico.

Digamos que polarizar es poner en el espacio y en el tiempo la contradicción, tensionar la lógica de la recepción desde el supuesto de resolución que impone el relato base. Muchas veces se logra cargar a través de un corrimiento de la relación causa–efecto a través de una fuga de esta lógica, es lo que desde la poética de Tadeuz Kantor es la construcción de una situación molesta:

Reemplazar el choque por una situación molesta: Una situación molesta es algo más que lo chocante. Para ello hace falta mucho más audacia, riesgo y decisión. Una situación molesta destruye de manera mucho más eficaz la

experiencia vital del espectador y su existencia convencional, legalizada, lo pone “mas abajo”.⁴⁵

Al decir de Kantor, la formulación del conflicto teatral como: “que quiero-que se me opona”, es de choque, y si bien posibilita la creación de tensión primaria en el sujeto de la acción, se vence rápidamente su eficacia en términos de atención del espectador. Para apoyar esta visión esencial del teatro Tadeusz Kantor plantea:

Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable concreto, vivo.⁴⁶

Apostamos por la visión de Kantor, es la fricción de los opuestos lo que potencia la teatralidad de una situación, de un texto. Los puntos cardinales son la representación de los opuestos en la dimensión espacial y temporal del teatro, su presencia en la escena materializa la lucha vital entre la vida y la muerte, la permanente vigencia de la contradicción y del contraste como camino para la construcción de un teatro vivo, un teatro que tenga como objetivo provocar la inquietud.

Desde lo didáctico, intuimos que la aplicación particular de este procedimiento está condicionada por la subjetividad de cada director. Lo que podemos asumir con seguridad, es que la mirada puesta en los “factores de carga” de una escena, en relación con la estructura de una obra, es una tarea primaria de todo director.

⁴⁵ Kantor, Tadeusz. El teatro de la muerte. 2º ed. Buenos Aires. Ediciones La Flor. 1987. 125p

⁴⁶ Kantor, Tadeusz. El teatro de la muerte. 2º ed. Buenos Aires. Ediciones La Flor. 1987. 13p

IV.4.3.3-Traducir

La puesta en escena en general se desarrolla a partir de un proceso que va conjugando de lo general a lo particular. Este movimiento constante es lo que reasegura el rigor del proceso y contribuye a la eficacia del resultado.

En ese movimiento de exploración constante y “obsesivo” se construye el “signo” y se selecciona el código o lenguaje elegido para transmitir el sentido de toda puesta en escena. La dirección implica una toma permanente de decisiones que se construye a partir de una dialéctica entre el percepto y los resultados obtenidos al aplicar los procedimientos generales y particulares.

Como sucede con las cargas, en cada poética teatral podemos identificar la presencia de un código o lenguaje “dominante” que se impone y es predeterminado tanto por el código del texto literario, como por la impronta que establecen los procedimientos de creación desde la formación técnica y tendencia expresiva de los actores y el director. Por ejemplo, muchas veces al abordar un teatro de texto más tradicional, el peso del discurso establece como código dominante el “dialogo”.

En el teatro utilizamos códigos de diferente naturaleza (visuales, auditivos, proxémicos), desde las posibilidades que nos ofrece la multiplicidad de emisores que participan en la elaboración del discurso, esto representa en gran medida su especificidad. Este concepto es importante para la práctica de la dirección.

“En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua...quedan todos los otros códigos que posibilitan una suficiente comprensión de los signos”⁴⁷

⁴⁷ Ubersfeld ,Anne. Semiótica teatral. Madrid Ed. Cátedra –Universidad de Murcia 1993. 23p

En comunicación, un código es una regla para convertir una pieza de información (por ejemplo, una letra, palabra o frase) en otra forma o representación, no necesariamente del mismo tipo.

Un procedimiento válido para mejorar la curva de atención del espectador, es provocar cambios de códigos en el transcurso de la puesta. Veamos lo que nos aporta Anne Ubersfeld:

En razón de todos estos códigos de la representación, el signo teatral se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la co-existencia, sino hasta la superposición de signos. Sabemos que todo sistema de signos puede ser leído según dos ejes, el eje de las sustituciones (o eje paradigmático) y el eje de las combinaciones (o eje sintagmático); dicho de otro modo, en cada instante de la representación, podemos sustituir un signo por otro que forme parte del mismo paradigma, por ejemplo, la presencia real de un enemigo, a lo largo del conflicto, puede venir sustituida por un objeto, emblema del mismo, o por otro personaje que forme parte del paradigma enemigo, he aquí la flexibilidad del signo teatral y las posibilidades de sustitución de un signo por otro procedente de un código distinto.

El eje sintagmático comprende el encadenamiento de la serie de signos, sin romper el encadenamiento se puede, al amparo de la sustitución, hacer representar un código contra otro, hacer pasar el relato de un tipo de signo a otro.⁴⁸

Sobre este amparo de la sustitución como mecanismo del texto espectacular, se constituye desde la praxis, una herramienta válida para la construcción de la curva de atención del espectador.

⁴⁸ Ubersfeld ,Anne. Semiótica teatral. Madrid Ed. Cátedra –Universidad de Murcia 1993. 24p

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

El vencimiento del recurso descrito, nos exigía una mecanismo de sustitución. La escena en cuestión planteaba a Frida dialogando con su médico, entonces recurrimos a un cambio de código, colocamos un efecto distanciador al incorporar dos marionetas que representaban a Frida y al Doctor. La actriz –Frida manipula la dos marionetas y evoca esa escena de su vida.

Logramos reestablecer los niveles de atención del espectador al incorporar un código teatral diferente al inicial, en un momento preciso en el que se percibía cierta relajación de la curva de atención y tensión del espectáculo.

Es correcto reflexionar también en este punto, sobre cierta dificultad en el manejo de la superposición de códigos, lo que puede transformarse más que en un aporte a la curva de atención, en una distorsión de la misma. La evaluación de la medida de uso de estos procedimientos vuelve a recaer en la capacidad de percepción y de concepto que maneje el grupo y en especial el director.

En la búsqueda de referentes sobre este procedimiento de traducción para construir la curva de atención, encontramos coincidencia en los conceptos de Josette Féral, quien relaciona la construcción teórica del teatro como una traducción de su práctica, y la tarea del traductor con la del director de escena. Féral dice:

Al principio, apuestas y obligaciones son formuladas en términos idénticos para el traductor y el director de escena. Traducir es una necesidad fundante absoluta en todo acto de comunicación y de todo pensamiento. Implica 1- un pasaje de una lengua a otra lengua , de una forma a otra forma, 2- una pérdida, ya que todo acto de traducción se basa sobre una impotencia y siempre algo se escapa en el proceso de traducción.⁴⁹

Este espacio aparentemente vacío, que deja la traducción en términos de pérdida, lo tomaremos como una fortaleza. Sobre este espacio se construye una zona de indeterminación más en el lenguaje teatral. A continuación desarrollaremos este concepto como el último procedimiento de construcción de la curva de atención dentro del proyecto didáctico del P.A.TEA.

IV.4.3.4-Indeterminar:

La teoría de la recepción teatral opera sobre la confirmación de la existencia en todo discurso teatral de lugares o zonas de indeterminación. Fernando De Toro citando a Román Ingardem las define de la siguiente manera:

Llamo lugar de indeterminación al aspecto o a la parte del objeto descrito que no está específicamente determinado por el texto..... Estos lugares de indeterminación existen simplemente porque es imposible determinar todo lo narrado y por ello el lector tiene que colmar esos lugares o bien dejarlos tal cual.⁵⁰

Como vemos, el investigador hace referencia a la indeterminación del texto. Nosotros identificamos también zonas de indeterminación en la acción, en el espacio y en el cuerpo del actor, planteamos que frente a estos agujeros negros desde el

⁴⁹ Féral.,Josette. Teatro, teoría y prácticas más allá de las fronteras. Buenos Aires. Ed.Galerna.2004. 46p

⁵⁰ De Toro, Fernando. Semiótica del teatro. 3º. Buenos Aires. Ed. Galerna.1992. 130p

proceso de dirección, nos quedan tres caminos, no dos como plantea Ingardem : 1- completarlos 2- dejarlos igual 3-profundizarlos.

Desde la perspectiva de la recepción, estas zonas de indeterminación, llamadas también de ambigüedad, son una matriz fértil para crear un espacio propio para el ejercicio activo de la praxis ideatoria y sensorial del espectador, su estimulación es un reaseguro de la atención en la construcción de una puesta en escena.

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

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

39-El teatro es misterio Un misterio que será develado (¿Cuántas veces te lo he dicho?) y que el espectador debe querer develar. Es la estrategia de la seducción, de la coquetería .No cuentes todo lo que sabes.⁵¹

Podemos concluir que el exceso de información, la voluntad de explicación, es decir, la concretización en exceso, son enemigos de la atención. La acción de develar debe ser trasladada al espectador y no resuelta por los discursos de la escena. La natural necesidad de comprensión coloca al espectador en una actitud más activa frente a la recepción.

⁵¹ De la Parra, Marco Antonio. Cartas a un joven dramaturgo (sobre creatividad y dramaturgia)Santiago de Chile. Ed. Dolmen.1995. 36p

La aplicación de la indeterminación como procedimiento, es bien compleja y riesgosa. Operan de manera determinante configuraciones culturales y sociales del sujeto receptor, desde las cuales éste podrá hacerse cargo en más o en menos, de la tarea dramática propuesta por los espacios de indeterminación.

Es decir, que la efectividad de este procedimiento está en relación con las competencias de recepción de cada espectador y su voluntad de participación en la tarea de completar el discurso. Se desprende que la decisión de aplicar mayores niveles de ambigüedad en el discurso de la escena, debería contemplar un análisis sobre el potencial espectador de cada espectáculo. Este es un punto de debate y confrontación ideológica en la comunidad teatral, donde se cuestiona lo políticamente incorrecto que es la evaluación desde el artista de las competencias de decodificación del espectador.

En la práctica de la dirección existe una delicada zona de riesgo que está delimitada por el paso de la ambigüedad a la confusión; ésta es un alerta constante en la aplicación de este tipo de procedimientos discursivos, tanto a nivel literario como espectacular.

4.5 Conclusiones Capítulo IV:

El aporte de este capítulo es haber avanzado en la sistematización de una metodología para el aprendizaje de la dirección teatral con un marco teórico-conceptual específico. El P.A.TEA nos permite establecer pautas para animar un proceso de puesta en escena, focalizando el trabajo a nivel de la recepción.

Uno de los momentos más importantes de este trabajo, se nos planteó cuando enunciábamos los procedimientos y un orden secuenciado para su aplicación. Nos dimos cuenta que lejos está en la práctica la posibilidad de establecer un orden normativo en la aplicación de los procedimientos propuestos para elaborar la curva de atención de una puesta en escena. Cada creador y cada proceso dictarán la secuencia de aplicación de los procedimientos básicos de animación teatral. Por ejemplo,

muchas veces el percepto no se construye como disparador al inicio del trabajo, sino que se recurre a él en diferentes estadios de la producción, por necesidad de ajuste o búsqueda de cierta coherencia del discurso en la mitad o al final del proceso.

No es necesario un orden de aplicación, pero es determinante, por parte del director, entrenar la mirada técnica para identificar la necesidad de ponerlos en acto.

Es importante reafirmar que esta propuesta didáctica implica un respeto y un compromiso con la búsqueda de su poética particular y el desarrollo artístico de cada estudiante de Dirección. El P.A.TEA es una base instrumental, como una plataforma de lanzamiento para el ejercicio de la dirección teatral desde la individualidad y singularidad de cada creador.

El análisis estructural de la puesta en escena puede ser complementado con aportes que nos llegan desde la teoría de sistemas. Desde este marco teórico relacionamos a la puesta en escena con un sistema abierto e inestable de amplia interrelación con el medio :

Se trata de sistemas que importan y procesan elementos (energía, materia, información) de sus ambientes y esta es una característica propia de todos los sistemas vivos. Que un sistema sea abierto significa que establece intercambios permanentes con su ambiente, intercambios que determinan su equilibrio, capacidad reproductiva o continuidad, es decir, su viabilidad⁵²

Si bien estamos seguros de que estos procedimientos de recepción operan como animadores de la teatralidad, también sabemos que no son los únicos y es allí donde

⁵² Marcelo Arnold, Ph.D. y Francisco Osorio, M.A. Introducción a los Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas' Departamento de Antropología. Universidad de Chile.[en línea] <<http://www.moebio.uchile.cl/03/frprinci.htm>> consulta marzo 08.

reside, entre otras cosas, la motivación para continuar de por vida con esta investigación.

Como encontráramos en el análisis estructural de la escena y la aplicación del Método de las Acciones Psicofísicas, una herramienta de gran ayuda en diferentes instancias de formación teatral, esta propuesta del PATEA entendemos es el germen para la elaboración de un soporte didáctico, para la formación de nuevos directores de teatro. Ahora bien, nos preguntamos ¿Como controlamos que los procedimientos aplicados están dando resultado?

Durante el proceso es interesante la observación del actor por parte del director. Ese actor disponible en cuerpo y espíritu es siempre un síntoma de que los procedimientos están bien aplicados.

Luego, en la relación con el espectador tenemos una evaluación directa, ya que su comportamiento de recepción tanto de aprobación o no es bien evidente.

Debemos desarrollar el sentido de necesidad para poder evaluar correctamente los procedimientos y no forzarlos, no perder de vista que una puesta está madura cuando logra ocultar los procedimientos. Cuando esto se logra, el trabajo del director alcanza niveles de excelencia. “No hay mejor puesta que la que no se nota”, tanto como se percibe desde la actuación, cuando es relajada y orgánica.

Aparece una nueva paradoja del teatro: “en la dirección debemos encontrar procedimientos que nos permitan ocultar los procedimientos”

Hemos discutido muchas veces, en instancias de evaluación de espectáculos, la diferencia entre la presentación de un proceso de investigación ante el público y un espectáculo terminado. En un ejercicio se observa con claridad, hasta con obscenidad el procedimiento; en el espectáculo terminado, los procedimientos aplicados en las diferentes instancias de producción desaparecen, se hacen necesarios y vitales

Capítulo V: Sobre la producción de EL INSPECTOR

V-1-Contexto y fundamentos de la elección.

V-2-Modelo de la producción

V-3-Sobre el proceso de creación

V-4-La aplicación de los procedimientos de animación teatral.

V-4-1-Procedimientos generales

V-4-2-Procedimientos particulares

V.4.2.1-El percepto y sus proyecciones técnicas.

V.4.2.2-Del percepto a los procedimientos particulares.

V.4.3.La materialidad en la puesta en escena de El Inspector.

V.4.3.3-Control y evaluación de la materialidad.

V.4.4-La curva de atención en El Inspector

V-5. Conclusiones del Capítulo V

V.1-Contexto y fundamentos de la elección:

El objetivo de este último capítulo es dar cuenta de la aplicación, en la instancia de producción que completa esta tesis, de las propuestas conceptuales y técnicas hasta aquí desarrolladas como corpus teórico de esta investigación. Cumpliendo de esta manera con las condiciones para la graduación en el Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral.

Entendemos necesario iniciar este capítulo desde una contextualización de nuestro proceso de producción. Deseamos expresar que el presente estudio y su aplicación práctica son producto tanto del estudio y la reflexión realizado en el Magíster, como desde la experiencia profesional y docente previa.

A partir del ejercicio personal de la tarea docente tanto a nivel universitario, como en el ámbito no formal, surge con voluntad la necesidad de estudiar y desarrollar una propuesta didáctica para la mediación pedagógica en la formación en dirección teatral.

En este contexto la puesta en escena de El Inspector de Nicolái Gogol se plantea con un doble objetivo: la confirmación en la producción de la propuesta teórica de la Tesis de Magíster y la capitalización de esta producción en el ámbito profesional.

El Inspector de Nicolás Gogol fue durante años una asignatura pendiente como proyecto de creación. Este texto clásico nos conecta con dos grandes y eternas enfermedades de la humanidad como son la corrupción y la mediocridad.

Cabe señalar que, en particular, la sociedad argentina tiene a la corrupción como una de sus características desde sus orígenes. Lo confirmamos en el dato histórico, no menor, que nos indica el inicio “corrupto” del Puerto de Buenos Aires en los años de la Colonia, siendo éste, la entrada y salida del contrabando de mercancías y la evasión impositiva ante la corona española y portuguesa.

También influyó notablemente en nuestro marcado interés, el estudio durante años de la Poética de Meyerhold. Su puesta en escena en 1926 de El Inspector en el T.I.M (Teatro Meyerhold) es un momento de madurez de su poética y el dispositivo escénico desarrollado para ese montaje, es unos de los íconos de la dirección teatral del siglo XX

El proceso de montaje y estreno de El Inspector de Meyerhold suceden en una Rusia que debatía fuertemente, desde lo político e ideológico, el sentido “revolucionario” del arte. Meyerhold defiende su decisión de montar textos clásicos de gran valor literario, entendiendo que la verdadera innovación e investigación, “lo revolucionario”, no debería limitarse al panfleto y al dogma ideológico desde los contenidos, sino también desde la forma, desde la innovación y el riesgo de los procedimientos aplicados durante el proceso de creación.

Como sabemos, desde el análisis literario-dramático El Inspector es un texto de transición de estilos, comparte elementos del romanticismo e introduce esquemas narrativos naturalistas. Esto, lejos de ser un obstáculo, se presenta como una riqueza y dificultad estimulante para su montaje.

V.2-Modelo de la producción:

Para esta producción conté con el importante apoyo de la aceitada dinámica y estructura grupal del Grupo de Teatro Cajamarca, colectivo de teatro independiente de la provincia de Mendoza, Argentina, del cual tengo el orgullo y privilegio de ser director artístico desde su creación. El proceso de ensayo fue realizado en el espacio de trabajo propio del Grupo, la sala de teatro CAJAMARCA ubicada en el centro de la ciudad capital de Mendoza.

El proceso de trabajo se desarrolló a partir de esquemas y dinámicas del modelo de la autogestión, base de la producción del teatro de grupo, el llamado teatro independiente en la cultura teatral de la Argentina.

Se constituye una cooperativa ocasional en la cual todos los integrantes del equipo (artistas, técnicos y equipo de producción) son responsables y solidarios con el proyecto. En la cooperativa se acuerda una distribución de roles y sus correspondientes tareas, que tendrán un correlato en el puntaje general para la distribución de las ganancias. En esta producción se acordó que los actores invitados no realizarían tareas de producción ni difusión, las que serían ejecutadas por la dirección general y los miembros del grupo Cajamarca

Los costos de producción fueron aportados por el Director en concepto de préstamo a corto plazo al Grupo Cajamarca, asumiendo la cooperativa la obligación de su cancelación con los fondos genuinos del proyecto, obtenidos por los ingresos de taquilla o venta de funciones especiales.

V.3-Sobre el proceso de creación:

Las primeras instancias del trabajo, como el análisis del texto y las aproximaciones de construcción del concepto, fueron realizadas por la dirección y el

grupo Cajamarca. Una vez afianzado el proyecto y viendo con claridad la inevitable necesidad de contar con un reparto más numeroso, se inició la convocatoria de actores y actrices en carácter de invitados.

La conformación del equipo implicó a veinte personas entre artistas y técnicos. Esta cantidad de personas para una producción, en el modelo de autogestión es un obstáculo importante. Dado que los actores no cobran los ensayos, su disponibilidad horaria se ve reducida. Desde la dirección se me planteaba la obligación de contar con esquemas de trabajo que atendieran esta situación y que permitieran avanzar en el proyecto, sin dilatarlo en el tiempo.

Una de las estrategias acertadas fue seccionar los ensayos entre generales y parciales. El 80 % del proceso se llevo a acabo realizando dos ensayos parciales y un ensayo general por semana, invirtiendo está relación en la etapa de ajuste.

Para poder dirigir con esta minima disponibilidad de horarios, fue necesario sumar espacios de trabajo de la dirección con la asistencia de dirección, con el objetivo de compensar la falta de ensayos con una óptima planificación de los mismos y de las tareas de producción.

Personalmente considero el ensayo como la unidad de tiempo del proceso de puesta en escena. Para que éste sea efectivo, debe estar planificado. Para simplificar, podemos decir que se puede optar por distintos tipos de ensayo: los que se centran en el desarrollo de un sólo eje de trabajo y los que trabajan en simultáneo de varios ejes de trabajo.

Para el proceso de EL INSPECTOR desde el equipo de dirección nos propusimos trabajar este último modelo de ensayo y para avanzar en la dinámica, algunas instancias de trabajo eran realizadas solo por el equipo de dirección, quien trasladaba su trabajo a los ensayos con los actores.

- 1-Exploración y desarrollo expresivo del elenco a través de la dinámica de taller con improvisaciones dirigidas y ejercicios técnicos específicos. (Ensayo)
- 2- Proceso de adaptación del texto original. (Mesa de dirección)
- 3- Apropiación del texto adaptado por parte de los actores. (Ensayo general o parcial)
- 4- Correcciones de dramaturgia. (Mesa de dirección)
- 5- construcción de la partitura de acciones y trabajo de composición de personaje. (En ensayos generales y parciales y en mesa de dirección)
- 6- Aplicación de los procedimientos del P.A.TEA. (Procedimientos de animación teatral) propuestos desde la dirección. (En ensayo y en mesa de dirección)

Una característica del elenco de El INSPECTOR fue su heterogeneidad en cuanto a experiencia profesional y capacidades expresivas y técnicas. Frente a esta situación el rol de la dirección se ejerció desde diferentes lugares, de acuerdo a las necesidades planteadas, fue necesario ser docente, compañero y jefe.

La heterogeneidad de edades y experiencias del equipo no fue obstáculo para construir un excelente clima de trabajo. Este no es un dato menor, a los efectos de la dinámica. Pasamos como en todo proceso intenso de producción por momentos más fluidos que otros, pero estos momentos complejos estuvieron relacionados a dificultades técnicas, nunca personales. Damos cuenta que el proceso fue tan placentero como su resolución

V.4-La aplicación de los procedimientos de animación teatral:

Para cerrar esta investigación aplicada, consideramos que es necesario verificar la propuesta didáctica realizada en este trabajo a través de su aplicación en un proceso de puesta en escena.

Cumpliendo con esta premisa, los procedimientos elaborados en la propuesta pedagógica del P.A.TEA (desarrollada en el Capítulo cuarto del presente trabajo), fueron aplicados durante el montaje de la obra EL INSPECTOR de Nicolás Gogol, la propuesta central de este Capítulo V es la de dar cuenta y reflexionar sobre como se articula la teoría y con la práctica.

V-4-1-Procedimientos generales

Como expresamos en el capítulo anterior, entendemos por procedimiento general a todas los que heredamos de nuestra cultural. Estos procedimientos nos llegan como herencia de la tradición teatral y están legitimados desde el hacer y responden a determinadas convenciones teatrales y modelos de producción.

En el caso del proceso de producción del Inspector aplicamos los siguientes procedimientos generales.

- Investigación sobre el autor y su contexto.
- Análisis del texto desde la estructura de dramática. Análisis de Espinoza, y esquema actancial.
- División del texto en unidades de sentido y acción.
- Dramaturgia de dirección y adaptación del texto original en relación al contexto de enunciación actual.
- Criterio de selección de actores por “físic du rol” y por antecedentes.
- Elaboración de una Carta Gant de producción básica con plazos de ejecución y responsables. Identificación de acciones críticas.
- División del proceso en etapas: 1- elaborar una partitura general de puesta, 2- trabajo sobre la actuación, el ritmo, y las definiciones escenotécnica del montaje, 3- ajuste expresivo y de puesta.
- Propuesta de ensayos generales y parciales, para optimizar tiempos.
- Primera etapa de trabajo: Dinámica de ensayo-taller.

- Ejercicios de comunicación para articular grupo. Se inicia los ensayos con un breve taller expresivo “taller de obra” con el objetivo de lograr integración de un elenco con cierto nivel de heterogeneidad.
- Análisis activo del texto a partir de improvisaciones por analogías.
- Incorporación del texto utilizando, técnica del sejado y marcación en libreto, para memoria visual.
- Improvisaciones para exploración de línea de acción.
- El Proceso de puesta en escena se desprende y se construye dialécticamente y en simultáneo con el proceso de asimilación de texto y composición de personaje.
- La metodología con el actor en una primera etapa se centra en la composición externa y la exploración de la acción, siendo necesaria una segunda instancia donde se profundiza el análisis textual y se problematiza la actuación.
- La determinación del espacio y los objetos se va configurando desde la exploración con el actor y la madurez del análisis y apropiación de la escena y el personaje.

Realizado este ejercicio de registro de los procedimientos generales aplicados, observamos que es complejo identificar el origen histórico de cada uno de ellos, su aplicación se produce gracias a un proceso de tradición que en muchos casos no da cuenta de su origen histórico.

En forma similar a los que sucede con los relatos que se transmiten desde la oralidad, los procedimientos generales, son producto de una hibridación que se genera en su tránsito por el tiempo y los espacios de la producción. Decimos que mantienen su efectividad pero no su pureza.

V-4-2-Procedimientos de Recepción:

V.4.2.1-El percepto y sus proyecciones técnicas:

Como expresáramos en el Capítulo IV, del presente trabajo, el percepto es la construcción de un “discurso animador” construido por el director o por el grupo que unifica una mirada coagulante y estimulante del proceso creador de una puesta en escena. Este animador reclama la capacidad primera de percibir y conceptualizar la profundidad del discurso de la textualidad tanto ajena como propia o colectiva.

Recordemos que según lo propuesto el Percepto debe estar formulado con algunas pautas para poner en funcionamiento la maquina teatral:

- Redactarlo con lenguaje poético.
- Que incluya referencia a una materialidad (sustancias, objetos y espacios definidos,).
- Que su construcción final se exprese en afirmación, se transformara en una hipótesis a demostrar.

En el proceso de creación de la puesta en escena de **EI INSPECTOR** se elaboraron varios perceptos, el primero en la instancia de trabajo solo con el equipo base del Grupo Cajamarca, sin el elenco completo. Al inicio del trabajo con el elenco completo, se realizó una segunda y definitiva propuesta de percepto. Durante el proceso de montaje a partir de una relación dialéctica desde el hacer y el pensar ese hacer, verificamos la utilidad de ambos perceptos. A continuación rescatamos su formulación:

1- Hay seres eternos... mascarar grotescas

Ignorantes, mugrientos de corrupción

Sinvergüenzas que dan vergüenza.

2- Corrupta corrupción

Apareces y desapareces

Como vieja cucaracha de la historia.

V.4.2.2 Del percepto a los procedimientos particulares:

La aplicación práctica de la propuesta metodológica del P.A.TEA para la animación del proceso de creación de la puesta en escena, propone que una vez construido el percepto, se pueden elaborar, desde allí, procedimientos particulares tendientes a construir líneas de trabajo con los actores para la exploración de la materialidad y la construcción de la curva de atención de la puesta en escena en proceso.

Veamos en nuestro caso particular de El Inspector como se produce este mecanismo:

Desde el percepto nº 1: Las imágenes incluidas en el discurso de este percepto: “máscaras grotescas” y “sinvergüenzas que dan vergüenza” nos estimularon a la búsqueda del tono de la actuación desde el género de “la farsa”. El acento en lo físico compensaba el exceso de textualidad de la obra.

Ahora bien, desde la observación externa, identificamos una marcada competencia entre el peso de la textualidad y el desarrollo de la acción farsesca. Por momentos el foco de recepción se trasladaba de la textualidad a la acción, dispersando el registro de información sobre la secuencia narrativa y detalles de circunstancias dadas de los personajes que aportaba la textualidad.

El percepto nº 1 aportó desde lo expresivo la posibilidad de “lo grotesco”, surgiendo la máscara como recurso de maquillaje para los actores, provocando un efecto distanciador, por fuera del realismo. Una máscara blanca con líneas negras sobre los ojos y boca, su diseño se diferencia para cada personaje a partir de alguna característica particular.

Como procedimientos particulares para el trabajo con los actores surgió, desde la imagen de ignorantes y mugrientos, realizar ejercicios forzados que partían de la

consigna que todo el tiempo los personajes estaban comiendo algo, en forma burda y muy evidente. La imagen del apetito insaciable del corrupto que siempre quiere “más”.

Este procedimiento particular nos permitió encontrar un desarrollo gestual muy interesante que quedo fijo en el montaje final, en el uso de las manos de los personajes, que si bien no comerían en escena (solo algunos biscochos en la escena final de la fiesta de compromiso) mantendrían una calidad y tipo de movimiento especial en sus manos que operaba como núcleo de composición.

También desarrollamos procedimientos particulares forzados derivados de la imagen de “mugre” que sugería el percepto. Ensayábamos con la consigna que cada actor debería expresar en acción autónomas la idea de suciedad. Algunos personajes se sacudían y otros se rascaban. En el montaje final puede observarse como en el personaje del Juez, el actor utiliza como muletilla de acción, el sacudirse la ropa y “lavarse las manos”

Para terminar rescataremos como un aporte fundamental para la puesta que deviene del percepto nº 1 es la idea de “vergüenza”. De gran valor para resolver la escena final de la puesta, donde se produce un doble juego narrativo entre saludo del actor y despedida del personaje, ambos desde un estado de “pudor” y “vergüenza” por lo sucedido.

Desde el percepto N° 2: Al relacionar a los personajes protagónicos como cucarachas, fue una imagen que colaboró para desarrollar la línea de acción y resolver espacio y materialidad dominante. La aplicamos trabajando desde gran telón de fondo con tiras de elástico negro pegadas unas a otras., este telón operaba como un dispositivo escénico, el espectador percibía este telón como de una sola pieza, un fondo negro. Desde esa pared negra a gran velocidad entran y salen los personajes y partes de los trastos para cada escena, generando un efecto concentración en la atención del espectador.

Como todo dispositivo escénico el telón-pared, presentaba algunos inconvenientes, los sunchos que componían el gran telón, no funcionaban si no estaban correctamente tensionados, esto representó un trabajo muy riguroso y engorroso durante todas las funciones. Encontrar la tensión justa del telón era una de las tareas de producción más complejas.

Si los sunchos no estaban correctamente tensionados la acción de entrada y salida se ensuciaba, no solo por los enganches en la ropa y cuerpo de los actores, sino porque delataba toda la tramoya de escena y camarines.

Este dispositivo nos llevo a trabajar una doble línea de acción la de la escena y la de atrás de la escena. Las salidas y las entradas deberían tener un ajuste muy preciso de tiempos y calidades de energía.

Como podemos verificar en lo expuesto en este punto, para desarrollar procedimientos particulares que nos animen el proceso de creación, descubrir posibles materialidades y múltiples lecturas de la escena, es efectivo contar con un percepto para la puesta.

V.4.3-La materialidad en la puesta en escena de El Inspector

La materialidad de la puesta en escena de EL Inspector se apoyó a partir de tres materialidades de peso:

- 1- El texto original de Gogol y la adaptación realizada por la Dirección
- 2- El dispositivo escénico (telón elástico de sunchos)
- 3- La presencia escénica de los actores en un código de actuación grotesco desde el gesto con una energía y ajuste desde la acción de referencia biomecánica.
- 4- El vestuario

El texto de Gogol conjuga un tono de la escena con códigos del siglo XIX y una construcción de personaje que se anticipa a la teatralidad de principios del siglo XX. La textualidad reclama una actuación híbrida con recursos base Stanislavskia y tono Romántico. En nuestra puesta, a partir de la dramaturgia de dirección, esa hibridación se profundiza y complejiza desde el desarrollo del grotesco, la acción biomecánica y el constructivismos, como recursos técnicos-expresivos.

Si analizamos las relaciones desarrolladas entre el dispositivo del telón con los actores, la escenografía menor y la utilería, podemos decir que el espacio escénico se formuló con un criterio constructivista (espacio creado por la acción del actor en función a las necesidades narrativas de la escena). Se aplicó un marcado recorte de objetos y un peso mayor al tratamiento del vestuario.

La elaboración del vestuario partió de proponernos expresar a través de él, nuestra visión que este tipo de situación y personajes pequeños y corruptos han existido siempre en la historia, realizamos una estrategia de discurso político desde el vestuario, elaboramos un recorrido hacia el pasado

V.4.3.1-Evaluación de la materialidad EN El Inspector.

Tal como lo expresáramos en el capítulo IV la materialidad debe ser controlada, no solo durante el proceso de creación sino en las etapas de representación, verificando su funcionamiento en relación a la curva de atención del espectáculo. En esta producción en particular pudimos evaluar la idea de “vencimiento” presentada en este trabajo. Si bien la materialidad está presente con claridad y operaba desde un lugar definido y potente en la recepción, observamos que tarde o temprano sufre el efecto de “vencimiento”.

Es casi imposible que en una puesta en escena, un mismo recurso de actuación o de materialidad logre sostener todo el tiempo su efectividad en relación a la curva de atención del espectador. En el caso de El Inspector claramente, en los primeros 20

minutos el dispositivo del telón en bandas funcionó como polo de atención para luego iniciar una pérdida paulatina de su eficacia, más allá de nuestro esfuerzo de aplicar matices y variantes en su utilización.

Es en esta evaluación de la materialidad, que proponemos desde el P.A.TEA, contemplamos la aplicación del control del vencimiento sobre los recursos de la actuación. En esta producción en particular el componente grotesco de la actuación también sufría un efecto de “vencimiento” en la recepción. Compensamos la pérdida de atención, pincelando la actuación, con un tipo de registro más realista, que operara como una “fuga” al código grotesco también se aplicaron cambios de código como secuencias de movimientos y coreografías.

Tanto el estilo grotesco como el recurso biomecánico para la acción provocan el enfriamiento de la actuación, es decir una posible pérdida de la organicidad, se tiende inconcientemente a un exceso de formalismo.

Para disminuir este defecto, durante la temporada de funciones desde la dirección planificamos un ensayo semanal que tenía como objeto el reajuste de la dramaturgia, la puesta y en la actuación estrategias que reinstalarán la línea de pensamiento, “los quiero” y “los objetivos” de cada personaje, para volver a resignificar la escena desde pulsiones vitales.

Para concluir con este punto digamos que no basta con contar con una buena resolución en términos de materialidad, esta deberá ser siempre observada en cuanto a su efectividad. Tarea que requiere del director capacidad de objetivizar frente a la escena, más allá de los aplausos y reconocimiento del público.

V.4.4-La curva de atención en El Inspector

Ya hemos desarrollado la relación entre materialidad y curva de atención que se presentó en el montaje de El Inspector. Hemos registrando y evaluado como operó

en esta puesta en escena el concepto de “vencimiento” y los recursos aplicados desde la dirección para compensarlos o corregirlos.

A continuación presentaremos las formas y niveles de la aplicación particular de los procedimientos de condensación, polarización, traducción e indeterminación desarrollados en el Capítulo IV en relación a la construcción de la curva de atención del espectador.

Condensar:

Debemos aceptar que la condensación aplicada en este montaje, está en parte relacionada a la síntesis y reducción, fundamentalmente en relación con el trabajo de adaptación de la textualidad original.

Luego de una autoevaluación de nuestras impresiones y opiniones sobre el texto dramático original, decidimos que nos era imprescindible sintetizar el desarrollo discursivo del relato original. Acordamos como criterio de adaptación jerarquizar la situación por sobre la narración.

La riqueza literaria de Gogol fue un condicionante muy potente para la realización de la síntesis, tanto desde lo artístico como desde lo ético, con el objetivo de aplicar la condensación textual sin alterar la esencia del texto original evitando que se transforme en otro texto.

Nos encontramos muchas veces con serias dificultades, por ejemplo los soliloquios y monólogos presentes en el texto, se encuentran claramente dilatados para la recepción pero a la vez aportan importantes datos y matices tanto al personaje como a la situación.

Como resultado podemos afirmar el proceso de condensación textual fue extenso y complejo, retomándose varias veces el texto original aún luego del estreno.

Un segundo nivel de condensación se realizó desde la puesta en escena a partir del dispositivo del telón de elásticos, como desde la reducción y utilización constructivista de la escenografía.

Al eliminarse los hombros del escenario, todas las entradas y salidas de personajes, numerosas en una comedia enredos, fueron más rápidas, aportando gran fluidez a la partitura de acciones y dinamizando los nexos entre escena y escena.

A la condensación la entendemos como la correcta y vital relación entre “recurso y discurso” es decir, entre la fábula (cuento base) y el texto espectacular de la puesta. Nuestra puesta en escena tanto por la recepción del público, su permanencia en cartel y los reconocimientos recibidos, dan cuenta, que el objetivo en término de recepción esta cumplido.

Polarizar:

El procedimiento de polarización, como hemos desarrollado, tiende a fortalecer la curva de atención. Desarrollar la puesta como una partitura que combine cargas positivas y negativas en la estructura del texto espectacular tomando como elementos estructurados de la polaridad los relacionados con el espacio y el tiempo: objetos, sonido, luz y acción.

Podemos afirmar que El Inspector, desde el texto original de Gogol, en términos de estructura y estilo se inscribe en una carga positiva de las relaciones espacio-temporales. En nuestro montaje se compensa, la carga positiva con carga negativa. Por ejemplo desde la luz trabajando la “oscuridad” como signo dominante de la corrupción y los contubernios. Ej.: Los soliloquios del Alcalde, los encuentros del Alcalde con el Jefe de policía donde le ordena la represión, la escena de los sobornos múltiples, entre otros ejemplos, son escenas literalmente “más oscuras” Los cambios de polaridad desde la luz, se realizaron por cortes bruscos.

En términos de espacio, como ya expresáramos en el punto anterior, la puesta fue concebida sobre una mirada constructivista, donde los espacios se definen desde el dispositivo escénico en relación con el actor/ personaje generando los espacios necesarios para la acción dramática.

Se partió del espacio vacío como dominante y se va cambiando la polaridad de forma alternativa. La carga positiva se instala tanto por la materialidad del objeto escenográfico como la presencia por el uso de los cuerpos de los actores. Podríamos afirmar que la polarización en términos de espacio aportó considerablemente al ritmo y al tempo del espectáculo, articulando la polaridad en un sentido secuencial: *vacío-ocupado- vacío-ocupado-saturado-vacío-saturado-vacío...etc.*

Para la acción de los personajes se aplicó criterios similares: acción-quietud-acción-secuencias-quietud-

Una conclusión desde la aplicación de la polarización como recurso de curva de atención es que su potencial de aplicación y desarrollo es directamente proporcional a la riqueza y solidez de la estructura del relato en el texto literario en función dramática. El Inspector es un texto muy bien estructurado y la riqueza de personajes, situaciones y circunstancias que operan en esa estructura solo reclama para su efectividad ser explorada correctamente.

Traducir:

Este procedimiento es el más ligado a la subjetividad de cada director. Como desarrollamos en el capítulo IV entendemos traducir como un procedimiento basado en el cambio de código expresivo en el transcurso del discurso del texto espectacular. Permite un cambio en la recepción, logrando reinstalar la sorpresa en el espectador, evita el posible acostumbramiento o vencimiento del código dominante.

El código dominante en la estructura superficial del texto dramático base de *El Inspector* es el diálogo en conversación interpersonal y reunión de personajes, también tienen una presencia importante los soliloquios.

Desde el texto espectacular el código base era compartido por el juego constructivista y la carga grotesca de la actuación. Un aprendizaje significativo de este proceso fue confirmar, que tanto el grotesco como el constructivismo son recursos de pronto vencimiento. Estos recursos logran rápidamente un pico de concentración de la atención, pero envejecen en poco tiempo. Durante nuestro proceso de puesta en escena percibimos como necesario realizar algunas traducciones de código en el texto espectacular, desarrollaremos aquí una descripción de las traducciones más significativas:

El tango en la taberna: En la escena de la posada, donde se produce el primer encuentro entre el Alcalde con el falso inspector, se crea uno de los momentos determinante para la peripecia de la obra. La escena está estructurada en base a la confusión y los malos entendidos, los dos protagonistas cuentan con información falsa, lo que los lleva a tener una evaluación errónea de la situación.

Las improvisaciones facilitaron la comprensión profunda de la escena y aportaron información sobre el tiempo interno de la escena. Aún así no lográbamos expresar correctamente el sentido de la escena, avanzábamos en la apropiación del texto, pero los cuerpos no encontraban el estado complejo de los personajes que conjugaban temor y soberbia, sentíamos que la solución estaba por fuera de la textualidad. Decidimos desde la dirección aplicar el procedimiento de traducción, básicamente el objetivo era correr la escena del código dominante del diálogo, y mejorar la interpretación de los actores de la situación. Luego de explorar varias alternativas seleccionamos la propuesta de realizar una secuencia coreográfica a ritmo del tango, que se realizaría como un pre-juego antes del texto. Esta secuencia permitió subrayar la desconfianza entre los personajes y expresar en la calidad del movimiento los estados de temor y soberbia. Los dos personajes y sus secuaces realizan en paso de

tango, un recorrido periférico del espacio, con diferentes calidades de energía en el cuerpo y en la mirada.

Este “tango de la desconfianza” representó un riesgoso cambio de código, que no sólo nos permitió resolver el problema planteado en la relación recurso-discurso, sino reestablecer la atención en el espectador desde la novedad del código y el humor que generaba la escena, a partir de esta resolución.

Pasemos a la segunda traducción del montaje.

El cine mudo: hacia el final de la obra Gogol desarrolla una situación típica de comedia de enredos. Es la escena donde el falso inspector seduce a la hija llega la madre se sorprende le recrimina la actitud, el joven seduce a la madre , llega el Alcalde en esa situación y para salir del aprieto, el joven le pide al Alcalde la mano de su hija. Este alagado e interesado en el matrimonio de su hija con un funcionario les da la bendición y le aporta dinero para su viaje. El criado viene a buscarlo sabiendo que ha llegado el momento de huir.

En el texto original esta peripecia esta dilatada, extendiéndose en cinco escenas con una verborragia redundante que nada aporta sobre los personajes, quienes a esta altura del relato ya están claramente definidos. Desde la dirección observamos que el desarrollo de esta secuencia tal como lo propone Gogol debilita la tensión dramática pero la peripecia de la misma es necesaria a los efectos del desenlace de la obra.

Recordemos que la escena final es una reunión convocada por el Alcalde quien va a anunciar con bombos y platillos el casamiento de su hija con el “funcionario” .En ese momento caerán las máscara, al llegar la noticia, de que todo ha sido una gran confusión y el verdadero Inspector acaba de llegar a la ciudad. Sin lugar a dudas la pluma de Gogol propone una situación excelente para desenmascarar la ignorancia y la corrupción de estos pobres funcionarios de pueblo.

Desde este análisis el desafío técnico era rescatar el valor estructural de la secuencia y no quedar atrapado en la dilatación de la historia en un momento de clímax del espectáculo, buscamos en el procedimiento de traducción de código una solución frente a una nueva descompensación entre discurso-recurso.

Desde la dirección nuevamente se nos instala como opción de traducción la posibilidad de pasar del código dominante del dialogo a una secuencia corporal. A partir de la exploración surge como propuesta realizar una parodia a la actuación del cine mudo. Compusimos una secuencia de acciones que narraba sin texto literario alguno, el contenido de las cinco escenas en cuestión.

Apelando al trabajo gestual de los actores, con el apoyo de efectos de luces estilo estrobo que cortaba la acción en búsqueda de generar la ilusión de la secuencia de cuadros tal como registramos al antiguo cine mudo en la actualidad y con el apoyo en una musicalización de referencia, con una melodía muy rítmica en tono del piano “en vivo”, logramos, efectividad narrativa y una insospechada respuesta positiva en la recepción de los espectadores.

En muchas funciones esta escena arrancaba el aplauso y paso a ser junto al recurso del telón uno de los componentes de la memoria de recepción del público.

Indeterminar:

Para la puesta en escena de El Inspector no se tomó la decisión de profundizar la indeterminación en los niveles de dramaturgia y puesta en escena, sino que el aumento de la misma se produce en forma indirecta, por la aplicación de otros procedimientos.

Desde la dramaturgia de dirección, se suprimieron del texto original, la mayoría de los datos de segundo o tercer orden que implicaban informaciones de tipo histórico o vincular que no afectaban la peripecia central. También las referencias a las unidades

de tiempo y espacio fueron reducidas para lograr una mayor condensación, logrando indirectamente un mayor nivel de indeterminación.

En nuestra puesta en escena se trabajan a través del vestuario tres cambios de época (actualidad, mediado del siglo, principios de siglo XX). Se reforzó de esta manera, la idea de la permanencia histórica de la “corrupción” en el poder y en la sociedad, este procedimiento implicó cierta indeterminación en la recepción. ¿Cuándo pasa? ¿Pasa siempre?

Observamos que la económica y síntesis en la escenografía producto del recurso constructivista aplicado a la acción y el espacio, condensa y provoca indirectamente un aumento de las zonas de indeterminación. Veamos un ejemplo de este trabajo:

Didascalia del Texto original:

Acto segundo

Pequeña habitación en la fonda Cama, mesa, maleta, botella vacía, zapatos, cepillo de ropa, etc.

Didascalia de la puesta en escena:

Espacio central de la escena mesa y dos sillas.

Observamos que en general la indeterminación aplicada en esta puesta en escena, no es profunda y es, en gran medida, consecuencia de otros procedimientos.

V.5-Conclusiones Capítulo V

Consideramos que la importancia de este último capítulo es la posibilidad de verificar la concordancia lograda entre la reflexión teórica con nuestra praxis artística. Durante el proceso de creación de El Inspector no se partió de una aplicación obsecuente con los procedimientos y animadores que forman la base de nuestra tesis., la estrategia fue dejar fluir una manera de hacer y pensar el teatro.

El hacer volvía a ser coherente con la teoría y esta a la vez se fortalecía en la aplicación práctica. Pensamos que esta ha sido y seguirá siendo una de las mayores fortalezas del teatro de arte, su relación dialéctica entre teoría y producción.

Con la puesta en escena de EL Inspector. podemos afirmar la validez del P.A.TEA como una aproximación sistemática de herramientas para la animación de la teatralidad en el proceso de creación, la construcción y el control de la curva de atención del espectador. Sabemos que todo proceso de creación no se resuelve desde la aplicación de una metodología, está sólo puede colaborar con los procesos y profundizar la proyección de los resultados.

CONCLUSIONES FINALES

Deseo expresar que la elaboración estas conclusiones finales de mi tesis de graduación de Magíster me encuentran tan motivado para continuar con la investigación, como cuando inicie mi proyecto de tesis. Tal vez se debe a que en esta etapa de mi carrera tengo más interés por los procesos de creación que por la producción continua.

Siento que quedan a partir de este primer escalón, más interrogantes que los que teníamos al iniciar esta investigación, lo que entiendo, es positivo, habla bien de lo realizado. He preguntado y cuestionado tanto desde una visión tan crítica como autocrítica. He obtenido algunas respuestas que son un reconocimiento al esfuerzo de trabajo, pero lejos están de dejarme satisfecho.

Tal como lo expongo en el cuerpo de la tesis, la formación del director teatral como mínimos debe contemplar el desarrollo de tres ejes básicos: el de la mediación para con el actor, el semiótico de la construcción del signo y el de la recepción en relación al espectador. Logré avanzar sobre el aprendizaje del tercer eje, queda a futuro su profundización, su aplicación crítica y el inicio de los proyectos de elaboración propia sobre los otros dos ejes de la formación en dirección.

Entiendo que el surgimiento del director teatral contemporáneo es el resultado de un proceso cultural determinado por varios hechos y factores socio-culturales. Su redefinición es permanente y necesaria, dado que sus competencias y funciones se reformulan en cada momento del teatro, atendiendo a las tendencias estéticas, las convenciones, el concepto de teatralidad y los modos de producción.

Hoy podemos observar como se resignifican configuraciones históricas del rol como la de dramaturgo-director o la nuevas experiencias de la dramaturgias múltiples.

Afirmo que para el director de teatro, la función de espectador profesional, es nuclear y entiendo que lo seguirá siendo durante mucho tiempo, más allá de las variantes que puedan surgir. En el proceso de creación teatral siempre estará presente la necesidad de una mirada técnica externa que no podrá ser ocupada con rigor por un actor, un productor o el dramaturgo.

El director, más allá de las configuraciones actuales y futuras de su rol, debe concebir la puesta en escena como un proceso abierto, producto de la relación orgánica con el espacio y tiempo de la representación, como una acción en progreso, como producto de necesidades y voluntades diversas que reclaman de él, dedicación, conocimiento y sensibilidad, desde el ejercicio de una subjetividad responsable.

La didáctica de la dirección teatral se desarrollará en un futuro próximo, su necesidad está presente en los espacios de formación y producción teatral. Por lo tanto, se nos presenta la tarea de formar esos “maestros de dirección”. Maestros que como creadores desarrollan y defienden su poética particular, pero que a la hora de la transferencia, puedan alejarse del dogma y sirvan como mediadores en función de facilitar el desarrollo personal y artístico de cada alumno.

La verdadera didáctica de la dirección, entendemos que se inicia cuando el docente no se instala desde la teoría del gusto, sino cuando puede, más allá o más acá de las diferencias o acuerdos estéticos con sus alumnos, acompañar y provocar un desarrollo técnico y expresivo en el joven director.

Desde esta visión fue concebida la herramienta didáctica del P.A.TEA que implica el desarrollo de un comportamiento específico para la dirección, identificado en este trabajo como “la mirada técnica”. Feliz ha sido para mí, encontrar en el desarrollo de la investigación, la identificación de sus características fundamentales, para objetivar el “como mira” el director.

La “mirada técnica” es un comportamiento a adquirir por el futuro director, que debe proyectarse en la capacidad de preguntar y preguntarse con el objeto de

problematizar los elementos, sujetos y procesos de la escena, desde la preparación la presentación y la recepción.

Este comportamiento de la mirada técnica se va desarrollando al aplicarlo en cada nuevo proceso de creación junto con la práctica de los procedimientos de animación teatral propuestos en esta investigación a los que identificamos como P.A.TEA.

El comportamiento se irá afirmando hasta transformarse en una conducta constante, llegando a niveles de automatización y de base involuntaria, que el folklore teatral identifica como “de oficio”. Cuando llegamos a adquirir “oficio” nos relajamos de la técnica y los procedimientos aprendidos, con el tiempo podemos reflexionar y proponer nuestros aportes técnicos.

El P.A.TEA aporta al director herramientas para animar un proceso de puesta en escena y construir la curva de atención del espectador, su aplicación contempla rescatar los mejores procedimientos de la tradición y el desarrollo de procedimientos particulares necesarios de cada proceso de creación.

En un momento de este proceso, creía necesario establecer un orden para la aplicación de los procedimientos. A partir del diálogo y las observaciones de mis alumnos de dirección, logré identificar y superar mi error. Lejos está en mi concepción pedagógica, la idea de establecer un orden normativo en las acciones que involucra un proceso de creación.

Cada creador y cada proceso dictarán la secuencia de aplicación de los procedimientos básicos de animación teatral. Por ejemplo, muchas veces el percepto no se construye como disparador al inicio del trabajo, sino que se recurre a él en diferentes estadios de la producción, por necesidad de ajuste o la búsqueda de cierta coherencia del discurso en la mitad o al final del proceso.

Estoy seguro de que estos procedimientos básicos operan como animadores de la teatralidad y obviamente no son los únicos, motivación para continuar de por vida con esta investigación.

Siento satisfacción por la concordancia lograda entre la reflexión teórica realizada con mi práctica artística y docente. Personalmente espero que nuestra propuesta sea al menos el germen para la elaboración de otros aportes didácticos para la formación de nuevos directores de teatro.

En el proceso de creación de El Inspector el hacer fue coherente con la teoría y ésta a la vez se fortalecía en su aplicación práctica. Es decir el P.A.TEA está confirmado en la puesta en escena de EL Inspector. Sabemos que la puesta en escena es mucho más que la aplicación de una metodología, es un proceso complejo que nos problematiza y nos llena de nuevas preguntas, así debe ser, en eso radica su riqueza y significación.

La relación dialéctica entre teoría y práctica ha sido y seguirá siendo una de las mayores fortalezas del teatro de arte, en él sigo creyendo y con él sigo creciendo como artista, docente y persona.

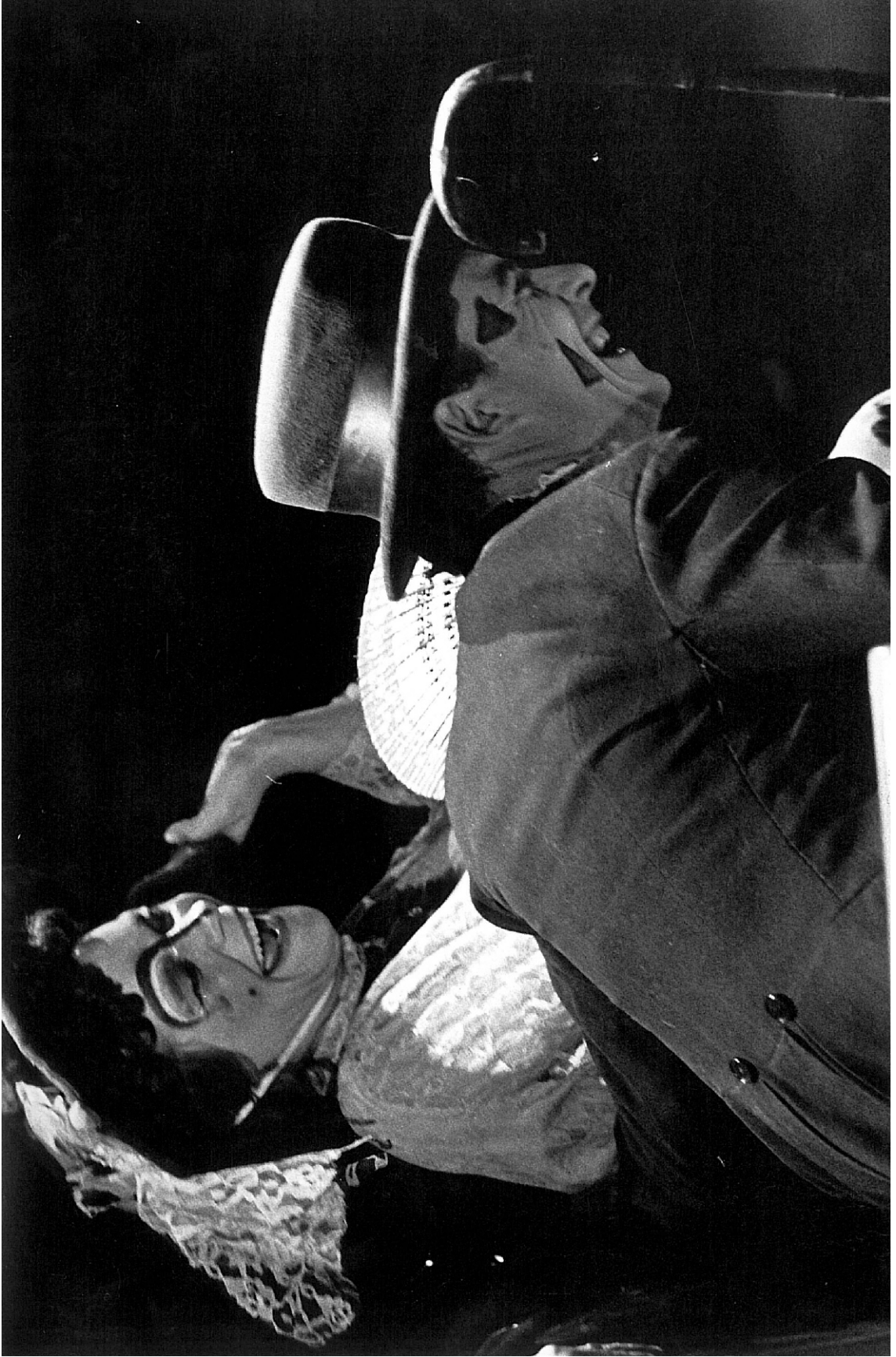
BIBLIOGRAFIA

1. ANDER-EGG, Ezequiel. Diccionario de pedagogía. Buenos Aires-Argentina, Ed. Magisterio, 1997.
2. BARBA, Eugenio, Más allá de las islas flotantes. Buenos Aires, Argentina Editorial Firpo/Doba, 1987
3. BROOK, Peter. La puerta abierta. Buenos Aires. ed. ALBA.1994.
4. BROOK, Peter. Provocaciones, Buenos Aires-Argentina, Ediciones Fausto, 1995.
5. CEBALLOS Edgar, Principios de dirección escénica, México, col Escenología, grupo Editorial la Gaceta 1992.
6. CLURMAN Harold. La Dirección Teatral. Argentina. Grupo editor latinoamericano. 1990.
7. CRAIG, Gordon .El arte del teatro. -Grupo Editorial Gaceta. ed. Escenologia. Edición 1995
8. DE LA PARRA, Marco Antonio. Cartas a un joven dramaturgo (sobre creatividad y dramaturgia) Santiago de Chile. Ed. Dolmen.1995.
9. DE MARINIS, MARCOS. Comprender el Teatro. Buenos Aires, Ed.Galerna.1997.
10. DE TORO, Fernando. Semiótica del teatro. 3º Buenos Aires. Ed. Galerna.1992.
11. DUBATTI, Jorge. El teatro jeroglífico. Buenos Aires. Ed.Atuel.2002.
12. FERAL, Josette. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires. Ed. Nueva Generación. 2003.
13. FÉRAL, Josette. Teatro, teoría y prácticas más allá de las fronteras. Buenos Aires. Ed.Galerna.2004.
14. GARCIA BACCA. La Poética –Aristóteles. México. Editores Mexicanos Unidos. 1996.
15. KANTOR, Tadeuz. El teatro de la muerte. 2º ed. Buenos Aires. Ediciones La Flor.1987.
16. MEYERHOLD El teatro teatral. Cuba. Ed. Arte y literatura, 1988.

17. MOLINA, Víctor y PRIETO CASTILLO, Daniel .El aprendizaje en la Universidad. Mendoza. Argentina. Ed. EDIUNC.1995.
18. NAUGRETTE Catherine. Estética del teatro. Buenos Aires-Argentina. Ed. Artes del sur. 2004.
19. NIKOLAI M. GORCHAKOV Y VLADIMIR O. TOPORKOV. Stanislavski dirige: El proceso de dirección escénica México. Ed. Colección Escenología- 1998.
20. RUBIERA,Javier e HIGASHITANI, Hidehito.Fushikaden-tratado sobre la práctica del teatro NÔ-. Madrid-España .Ed. Trotta S.A. 1999.
21. SANCHEZ, Rafael, La clave secreta en la comunicación y en la enseñanza,Santiago-Chile,18colección AISTHESIS,2000
22. SERRANO, Raúl. Tesis sobre STANISLAVKI en la educación del actor, México, Editorial Escenología, 1996.
23. TCHERKASKI, José. El teatro de Jorge Lavelli-el discurso del gesto. Buenos Aires. ED de Belgrano, 1983.
24. TROZZO,Ester, MARTI,Sonia, GONZALES Graciela, TORRES, Sara, SALAS. Beatriz. Teatro adolescencia y escuela. Buenos Aires-Argentina. . Ed. AIQUE. 1998.
25. UBERSFELD, Anne. Semiótica teatral. 2º edición. Murcia-España. Ediciones Cátedra-Universidad de Murcia. 1993.
26. VEINSTEIN,André.La puesta en escena, su condición estetica, Buenos Aires, Fabril Editora,1962

ANEXO I









TEATRO INDEPENDENCIA

Grupo de Teatro Cajamarca

presenta

El Inspector

ESTRENO

de Nikolai Gógol



SÁBADO 25 DE JUNIO DE 2005 | 22 hs.

DIRECCIÓN GENERAL | VÍCTOR ARROJO

Turismo
y Cultura

Ministerio de Turismo y Cultura
Subsecretaría de Cultura

| www.cultura.mendoza.gov.ar |

teatroindependencia@mendoza.gov.ar
Tel.: 0261 4380644



CAJAMARCA TEATRO

PRESENTA

Elenco

El Inspector:	Hugo Yañez
Osip (Criado del Inspector):	Charly Suarez
Alcalde:	David Maya
Esposa del Alcalde:	Sandra Viggiani
Hija del Alcalde:	Melisa Lara
Mischka (Criada del Alcalde):	Noelia Videla
Secretaria de salud :	Verónica Nonni
Sr. Juez:	Pablo Ortiz
Jefe de Correos:	Gustavo Casanova
Bobchinsky:	Walter Martinez
Dobchinsky:	Facundo Muñoz
Jefe de Policía:	Nicolás Verdier

Equipo Técnico

Diseño y operador de luces:	Javier Falcón
Operador de sonido:	Pablo Rizzo
Dispositivo y diseño escénico:	Víctor Arrojo
Música Original:	Claudio Brachetta
Vestuario:	Ricardo Tello
Producción:	Noemí Arrojo Pablo Rizzo Andrea Minardi Mariano Carbonari
Asistencia de Dirección:	Sandra Viggiani
Dirección General:	Víctor Arrojo

EL INSPECTOR continuará en cartelera en la sala CAJAMARCA todos los sábados a las 22 hs.

Se ruega puntualidad. Una vez iniciada la función, no se permitirá el ingreso a la sala.

la obra

Funcionarios de una pequeña aldea son puntual y sistemáticamente corruptos, sin excepción. Un buen día se enteran de que el gobierno ha enviado de incógnito, a un inspector cuya misión es ponerlos en evidencia. Al mismo tiempo llega un joven desconocido y se aloja en el albergue del pueblo. Desesperados, los funcionarios confunden a este forastero con el inspector, se esfuerzan por corromper al enviado del gobierno, lo agasajan, le ofrecen impudicamente dinero e incluso sus mujeres. El joven no tarda en asumir alegremente este beneficio de la confusión. Los funcionarios descubren el error cuando se anuncia la llegada del verdadero inspector, pero el joven impostor ya había huido.

Con este argumento generosamente cedido por su admirado Pushkin, Nikolai Gógol crea el "El Inspector" una de las sátiras más perdurables del teatro universal. Estrenada en 1836 su actualidad nos llena de preguntas y en su desarrollo pasamos de la risa a la reflexión sobre nuestra realidad, a través de una ingenua fabula refleja nuestra más persistente pesadilla: la corrupción.

En nuestro país se recuerdan las puestas en escena de Leonidas Barletta, Jorge Petraglia y la más actual del Teatro San Martín con la dirección de Villanueva Cosse.

el elenco

Cajamarca es uno de los grupos fundantes del movimiento de teatro independiente pos-dictadura, por su labor ininterrumpida desde 1984 y con una proyección a nivel nacional por su participación en festivales regionales y nacionales, en los que obtuvo importantes premios.

Cajamarca cuenta con sala propia ubicada en Av.España 1767 de Ciudad, donde desarrolla su actividad profesional en el ámbito de la producción, difusión y formación teatral. La Sala Cajamarca Teatro es un espacio abierto para todos los actores de Mendoza que cuenta con apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

En su 21º aniversario el elenco se embarca en el desafío del montaje de un clásico con la satisfacción de compartir esta experiencia con actores invitados y estrenar en el Teatro Independencia.



laGuía

Turismo
Cultura
Asesoría de Turismo y Cultura
GOBIERNO DE MADRID

junio '06

andoza

SESTO CUARTO, VN QVA R
SESTO, AÑOS DE MIL OCHO

ar

Drama y humor en el Cajamarca

Los viernes a las 22 se presenta "Tus hijas" con textos de Pablo Longo. Los sábados a la misma hora "El inspector", un clásico de la sátira de Nikolai Gogol.



El nuevo trabajo del grupo de Teatro Cajamarca está dirigido por David Amaya, con la actuación de Noemí Arrojo y Beba Yarza. Se trata de "Tus hijas", un drama concebido a partir de una idea original de las actrices, y textos del dramaturgo Pablo Longo. La historia aborda el encuentro de dos hermanas, luego de la muerte de su madre, que enfrentadas en la no grata tarea del entierro, se ven envueltas en la evocación de funestos sucesos vividos en la

casa. Esta situación desata una relación rencorosa, en la que afloran historias personales irresueltas, deseos ocultos y traiciones. El extraño momento, las llevará a confundir la realidad y la fantasía, la vida y la muerte, el pasado y el supuesto presente.

Por su parte "El Inspector" de Nikolai Gogol, se presenta con las actuaciones de Sandra Viggiani, Pablo Ortiz, Gustavo Casanova, David Maya, Hugo Vañez, Melisa Lara, Verónica Nonni y elenco. El desarrollo de la sátira de Nikolai Gogol, propone pasar de la risa a una reflexión sobre la realidad, en la que se ve reflejada la problemática de la corrupción, tan actual para la realidad argentina.

>> TEATRO

Un inspector en el Independencia

JAVIER MOSCHIELA
espectaculos@eldiario.com.ar

► Este sábado, el elenco Cajamarca estrenará un clásico que refleja con humor la corrupción en los pequeños pueblos.

pocas veces se habla de las matrices de esa corrupción. El otro eje importante es ahimarnos a una producción de doce actores en escena, con todo lo que eso significa. Es un gran desafío", contó Arrojo, para quien esta obra de Gógol permite instalarnos en un

pueblo de provincia en el que no pasa nada, con personajes de poca visión, que están muy tranquilos hasta que empiezan a aparecer todas sus miserias y comienzan a descubrir que no tienen límites.

"El inspector reúne todo los ele-

mentos de una buena obra: un excelente texto, con una historia simpática y actual, un elenco con todos los matices, en el que se mezclan actores jóvenes con otros de mucha experiencia, y una buena producción", concluyó el actor y director.

>>> DATA

EL INSPECTOR

- LUGAR: TEATRO INDEPENDENCIA (CHILE Y ESPEJO).
- DÍA Y HORA: SÁBADO, A LAS 22.
- ACTIVIDAD: ESTRENO DE LA OBRA. INTERPRETADA POR EL ELENCO CAJAMARCA.

"Es un viejo proyecto que a todos nos llamó mucho la atención porque fue escrito en 1896 y todavía permanece vigente". Así arrancó la nota Víctor Arrojo, director de la obra *El inspector* que estará en cartel desde este fin de semana.

Escrita por el ruso Nikolai Gógol, *El inspector* es una de las sátiras más montadas en la historia del teatro, y plantea el tema de la corrupción enmarcada, obviamente, en la Rusia de aquella época.

Sin embargo, para Arrojo la comparación con nuestra realidad es inevitable: "La obra genera una analogía desgraciada con nuestra historia. Pero creo que, como es una obra ingenua y muy divertida, tenemos la posibilidad de reírnos de nosotros mismos al tiempo que hablamos de temas que nos siguen movilizandoy en los que nos vemos reflejados".

El elenco trabajó sobre dos ejes temáticos: "Por un lado, quisimos profundizar en qué la corrupción, de alguna manera, está relacionada con la ignorancia. Creo que muchas veces se debate el tema como un problema estructural y



Actual. La obra no perdió vigencia en el tiempo.

Una propuesta para disfrutar

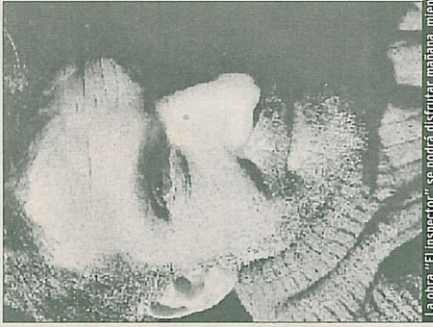
Comienza hoy el ciclo "La Universidad va al teatro"

Con una obra en la Sala Lucero, se abrirá esta noche la pequeña temporada que proponen para que los estudiantes universitarios disfruten del buen teatro de manera gratuita.

Desde hoy y hasta el domingo 13 de agosto se presentará, en las salas provinciales y el teatro Independencia, el ciclo "La Universidad va al teatro", un variado programa cultural compuesto por 10 obras teatrales que participaron de la Fiesta Provincial de Teatro 2006.

El ciclo está compuesto por los mejores espectáculos de teatro presentados durante el 2006. La idea es acercar al público universitario las obras teatrales de prestigiosos elencos mendocinos.

La entrada para los estudiantes es gratuita y para obtener este beneficio se debe presentar la acreditación que certifique su carácter de estudiante universitario; para el público en general el valor es de \$ 2 en las salas provinciales y \$ 5 en el teatro Independencia.



La obra "El inspector" se podrá disfrutar mañana, mientras que hoy arranca el ciclo con "Variaciones Ravel cotidiana".



Convocan a inscribirse para el festival "Estrenos en Mendoza"

La Dirección de Cultura de la Municipalidad de Mendoza comunica que se encuentra abierta hasta el martes 8 de agosto la inscripción de propuestas para los elencos que deseen participar del IX Festival de Teatro Estrenos en Mendoza, que se realizará del 8 al 13 de septiembre en el teatro Quintanilla. Las bases se encuentran a dis-

posición de los interesados en el Área de Cultura (ubicada en el 2° piso del edificio municipal).

Los que deseen participar deben haber estrenado la obra con posterioridad al cierre del Festival del año anterior (19 de noviembre de 2005) y deben presentar un video sin editar con cámara fija, el 60% del elenco debe tener

una antigüedad mayor a 5 años ininterrumpida, deberán traer fotocopia de la autorización o inscripción en Arreglos y realiza el correspondiente pago de la inscripción.

Se advierte además, que sólo serán aceptadas las obras "teatro para adultos de sala".

Finalmente, es importante recordar que los inscriptos se someterán a una pre-selección para recibir participación de la selección final, con un jurado nacional.

Habrà tres categorías de premios: una en dinero, otra del público y, finalmente, premios de reconocimientos. Para mayor información, comunicarse a los teléfonos 449 5255 ó 449 5391.

PROGRAMACION

Hoy
"Variaciones Ravel Cotidiana", a cargo del elenco Teatro de Cultura Hispánica dirigido por Maximino Moyano, a las 22, en la Sala Lucero.
(San Martín 1143, primer piso).

Mañana
"El inspector", a cargo del elenco Cajamarca dirigido por Víctor Arrojo, a las 20.30, en la Sala Politti (San Martín 1143, primer piso).
"Carmine", a cargo del elenco El Arbol Danza Teatro dirigido por Vilma Rúpulo, a las 22, en el Teatro Independencia.

Domingo 6
"El rescate de los colores", a cargo del elenco Titeres Gira Luna dirigido por Gabi Carl, a las 17, en la Sala Politti.

"Medea Muerta", a cargo del elenco Dos Huérfanos dirigido por Luciano García, a las 21.30, en la Sala Lucero.

Viernes 11
"El enemigo del pueblo", a cargo del elenco de la Universidad Nacional de Cuyo dirigido por Fernando Mancuso, a las 22, en la Sala Lucero.

Sábado 12
"Pluma y la Tempestad", a cargo del elenco Compañía Teatral Buñuelos dirigido por Rubén González Mayo y Rosita Yunes, a las 20.30 en la Sala Lucero.

"Entre tanto las grandes urbes", a cargo del elenco Viceversa dirigido por Walter Neira, a las 22 en la Sala Politti.

Domingo 13
"Gatos y caracoles", a cargo del elenco Crack dirigido por Rubén Scattareggi, a las 20 en la Sala Politti.

"Morir, o no", a cargo del elenco El Enlo dirigido por Juan Cristóbal Comotti, a las 21.30 en la Sala Lucero.

TEATRO | Festival Andino

Se larga el combo teatral

LA FIESTA PROVINCIAL

Mañana: A las 19.30. Acto inaugural. Teatro Independencia.
A las 19.45: "El inspector" (Cajamarca). Teatro Independencia.
A las 21: "La escala humana" (Comedia Municipal). Centro Cultural Lita Tancredi. Montecaseros 1177.
Jueves: A las 15 "Un sueño imposible?" (RR con RR, Tunuyán). Este espectáculo participa en calidad de invitado y no será evaluado por el jurado. Centro Cultural Lita Tancredi.
A las 20: "Un enemigo del pueblo" (Elenco de la UNCUYO). Centro Cultural Lita Tancredi.

A las 23: "Las últimas lunas" (Cultura Hispánica). Centro Cultural de las Artes, San Martín 1178, primer piso.
Viernes: A las 15, "El rescate de los colores" (Titeres de la Gira Lurina). Centro Cultural Lita Tancredi.
A las 20: "Gatos y caracoles" (Crack, ensamble teatral). Centro Cultural Lita Tancredi.
Sábado 1 de octubre: A las 19.30, "Escumbros" (Viceversa). Sala Viceversa, Pedro B. Palacios 938.
A las 21: "Variaciones Ravel cotidianas" (Cultura Hispánica). Cen-

tro Cultural Lita Tancredi - Montecaseros 1177 - Ciudad.
Domingo 2: A las 19.30, "Donde el viento hace buñuelos" (Compañía Teatral Buñuelos). Teatro Independencia.
A las 21.30: "Cármine" (Compañía El Árbol Danza-Teatro). Teatro Independencia.
Venta de entradas: hasta hoy, a las 13, venta anticipada en el teatro Independencia (Chile 1187); general \$ 5, y afiliados a OSEP \$ 4.
Desde mañana hasta el 4 de octubre: general \$ 7, y afiliados a OSEP \$ 5.



"El Inspector", del elenco Cajamarca, abre mañana la Fiesta Provincial.

Cauc, el lugar argentino (Lacalinas Sur, Bs. As.). Auditorio Bustelo, Virgen del Carmen de Cuyo 610.
Domingo 2: A las 22.30. Fiesta del festival. Auditorio Bustelo. Toque de Saun Machin, banda perteneciente al Colectivo La Patagallina (Chile).
Martes 4: A las 21.30. "El Húsar de la Muerte" (Colectivo La Patagallina, Chile). Teatro Independencia.
Miércoles 5: A las 21.30. "Roman Photo" (Cía. La Gran Reyneta y Cía. Royal de Luxe, Chile-Francia). Espacio verde Luis Menotti Pescarmona.
Venta de entradas: hasta hoy a las 13, venta anticipada en el teatro Independencia (Chile 1187); general \$ 8, y afiliados a OSEP \$ 6. **Desde mañana y hasta el 4 de octubre:** general \$ 10, y afiliados a OSEP \$ 8.

Obras para todos los gustos

Diez piezas compiten en la Fiesta Provincial del Teatro que se inicia hoy en la sala mayor de Mendoza. Dramas, comedias y hasta propuestas infantiles buscarán representar a nuestra provincia en el Regional del Nuevo Cuyo

Carolina Baroffio

uno_escenario@diariouno.net.ar

Hoy inicia una nueva edición de la Fiesta Provincial del Teatro, instancia previa para participar del encuentro nacional, que desde hace dos décadas organiza el Instituto Nacional del Teatro (INT). Diez obras locales compiten hasta el domingo por uno de los tres lugares para ascender al Regional del Nuevo Cuyo de Teatro (que se desarrollará a fin de año en San Juan) y así avanzar hasta la fiesta mayor.

De 42 espectáculos inscriptos, de diferentes estilos, temáticas y públicos destinatarios, el jurado eligió a 10 igualmente variados en sus estéticas y géneros.

Tres personalidades del medio teatral y periodístico de Mendoza tuvieron en sus manos la tarea de seleccionar las propuestas: Sergio Martínez en representación del INT; Mamú Carreras por la "comunidad teatral mendocina" y Cecilia Ramua como representante de los medios de comunicación.

Las obras que se verán desde hoy en distintas salas del centro mendocino (con una entrada de \$5 y \$4 para socios de OSEP) son: *La escala humana*, de la Comedia Municipal Crisóbal Arnold; *El inspector*, de Cajamarca; *Gatos y caracoles*, del elenco Crack Ensemble Teatral; *Don-*

La Fiesta

Hoy

A las 19:45: *El inspector*, en el teatro Independencia (Chile y Espejo). A las 21: *La escala humana*, en la sala Tancredi (Montecaseros 1177).

Mañana

A las 15: *¿Un sueño imposible?*, en la sala Tancredi. A las 20: *Eleniempo del pueblo*, en Viceversa (Pedro B. Palacios 938). A las 23: *Gatos y caracoles*, en la sala Tancredi.

Viernes 30

A las 15: *El rescate de los colores*, en la sala Tancredi. A las 20: *Las últimas lunas*, en el Centro Cultural de las Artes (San Martín 1178).

Sábado 1

A las 19:30: *Escombros, país de escombros*, en la sala Viceversa. A las 21: *Variaciones Ravel Cotidianas*, en la sala Tancredi.

Domingo 2

A las 19:30: *Donde el viento hace buñuelos*. A las 21:30: *Cármine*. Ambas, en el teatro Independencia.



Comedia. El elenco que comanda Víctor Arrojo abre hoy la fiesta con *El inspector*, pieza escrita en 1836 por Gogol.

representarán a Mendoza en la Fiesta Regional del Nuevo Cuyo desde el 7 de diciembre en San Juan son: Omar Aitta (director y dramaturgo de Buenos Aires), Fernando Aragón (actor y director de Neuquén), Sergio Martínez (dramaturgo y actor local), Julio Millares (dramaturgo local) y Rubén Castro Alvarado (director de San Juan).

El rescate de los colores, de Titeres de La Giráluna; *Un enemigo del pueblo*, del elenco de la UNCuyo.

Además, con la intención de reconocer el esfuerzo y desarrollo de la actividad teatral en el interior de la provincia, el jurado recomendó invitar al elenco RR con RR de Tunuyán que presentará *¿Un sueño imposible?*

Los que eligen las tres puestas que

"En teatro no tenemos muy claro qué queremos decir"

El actor y director Víctor Arrojo se apresta a estrenar hoy una nueva obra. Se trata de *El inspector*, clásico de Nikolai Gogol. El fundador del elenco Cajamarca repasa su frondosa tarea como puestista y reflexiona sobre la escena local

Carolina Baroffio

info_cascanario@diariouno.net.ar

Esta podría ser su obra número 50. O 70. Pero él no lleva la cuenta. Después de casi tres décadas de teatro, el actor y director Víctor Arrojo sigue atento los detalles de su nuevo estreno, a las pulsaciones de sus nuevas necesidades artísticas. Ahora versiona un clásico del teatro: *El inspector*, de Nikolai Gogol (1836), con su elenco Cajamarca.

Considerado uno de los grandes formadores de actores locales, Arrojo es el flamante director de la carrera de Teatro de la UNCUYO y como docente tampoco deja de soñar: "Quiero que en la facultad se cree una revista, que haya más comunicación, más participación y compromiso", promulga en poses de militante.

Por otra parte, adelanta sobre la nueva puesta de Gogol que su versión no está ambientada en el siglo XIX: "Hay un juego temporal que está dado

por el vestuario, para trabajar esta idea de que la corrupción está presente en la historia del país. No es de corte naturalista, no hay grandes ambientaciones de escenografía. Se trabaja con el concepto de dispositivo escénico, que es más amplio que el concepto de escenografía", detalla (ver recuadro).

—¿Extremaría en *El Independencia* la otra dimensión a la puestista?

—El Independencia da la posibilidad de atrapar a un público cautivo, de que ese público más numeroso del que va a nuestra sala empiece a conocer el teatro independiente y así se acerque a nuestro espacio. Para nosotros sirve para ese "ida y vuelta", para que la gente conozca Cajamarca porque allí pasa el 80 por ciento de lo que hacemos. Creo que esa es también la hipótesis que está trabajando Marcela Montero (directora del teatro Independencia).

—Retrocediendo el tiempo, Ernesto Suárez me confesó que le gustaría reponer este año cervantino Ladrán, Che, obra

Veo (en el teatro) que no tenemos muy claro qué

queremos decir. Hay una crisis en muchos de nosotros en esto de ir encontrando un mensaje claro. En esta situación, es más placentero retomar textos".

de Carlos Alsina que ustedes representaron en los 80 y 90...

—Uhh... me tréas los mejores recuerdos. Pero me voy a tener que teñir el pelo (ríe). Es una de las grandes obras que hice, y fue bárbara hacerla con el Flaco, y dirigidos por el propio Alsina. Siempre me quedé con el gusto de profundizar el personaje del Che. Para él y para mí fue un desafío terrible meterse en los personajes de dos grandes iconos de la cultura (se refiere al Che Guevara y al Quijote de la Mancha). Ahora los dos estamos con muchos compromisos, tenemos que terminar de ajustar detalles, pero si no es este año, la obra sigue estando en carpeta. Me gustaría que sea a fin de año.

—¿Qué obra de las que participaste, como director o como actor, te quedó en el finero para reponer?

—(Piensa). Todas (ríe). En general, yo tengo un límite en la repetición. Más



Clásico. La obra de Gogol fue tomada por Cajamarca, pero no al pie de la letra.

que reponer, me gusta poner. Pero es cierto que ahora me encuentro en una situación en el teatro en la que veo que no tenemos muy claro qué queremos decir. Hay una crisis en muchos de nosotros en esto de ir encontrando un mensaje contundente, claro. En esta situación, uno se encuentra con que es mucho más placentero retomar textos hechos porque ya funcionaron. Por ejemplo, ahora estoy dirigiendo un elenco de La Pampa (Teatroke). Con ellos monté *Cámara lenta*, obra que había hecho en mis inicios y que con este grupo llegó hasta la última Fiesta Nacional de Teatro. Ahora estoy montando con ellos *El zapato indomito*, un texto inédito de Leo Masliah que hice en Mendoza hace más de 10 años. Está re-

visión si es un caso concreto de lo que me preguntabas y que me da mucho placer volver a releerla.

—¿Por qué no la repusiste con tu elenco mendocino?

—Lo haría con Cajamarca. Pero yo creo mucho en la visualización de los actores para determinados trabajos. El problema que siempre hay que manejar con inteligencia en la producción teatral es el concepto de grupo y el de producto artístico. No hay que presionar lo artístico en función del grupo. Con la experiencia de estos años, me doy cuenta de que los grupos tienen que madurar o esforzarse en la búsqueda del repertorio para que lo que representen no sea forzado, que fluya de acuerdo a la realidad

EL ANDINO, DÍA A DÍA

Martes 27: A las 22. "Los Marrapodi" (Los Macocos, Bs.As.). Teatro Independencia, Chile y Espejo.

Miércoles 28: A las 22.30. "Kasalamanka al cubo" (Kasalamanka, Río Negro). Espacio verde Luis Menotti Pescarmona, Godoy Cruz.

Jueves 29: A las 22. "No me toquen ese vals" (Yuyachkani, Perú). Teatro Independencia.

Viernes 30: A las 21.30. "La mujer que cayó del cielo" (México). Teatro Universidad. Ciudad, Lavalle 77).

Sábado 1: A las 21.30 y 23.30. "El fulgor argentino" (Catalinas Sur, Bs. As.). Auditorio Bustelo, Virgen del Carmen de Cuyo 610.

Domingo 2: A las 22.30. Fiesta del festival. Auditorio Bustelo. Toque de Saun Machin, banda perteneciente al Colectivo La Patogallina (Chile).

Martes 4: A las 21.30. "El Húsar de la Muerte" (Colectivo La Patogallina, Chile). Teatro Independencia.

Miércoles 5: A las 21.30. "Roman Photo" (Cía. La Gran Reyneta y Cía. Royal de Luxe, Chile-Francia). Espacio verde Luis Menotti Pescarmona.

Venta de entradas: hasta el 27, a las 13, venta anticipada en el Teatro Independencia (Chile 1187): general, \$ 8 y afiliados a OSEP, \$ 6. Del 28/9 al 4/10: general \$10 y afiliados a OSEP \$ 8.

FIESTA PROVINCIAL 2005

Miércoles 28: A las 19.30. Acto inaugural. Teatro Independencia. A las 19.45, "El inspector" (Cajamarca). Teatro Independencia. A las 21, "La escala humana" (Comedia Municipal). Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177.

Jueves 29: A las 15.00 "¿Un sueño imposible?" (RR con RR, Tunuyán). Este espectáculo participa en calidad de invitado y no será evaluado por el jurado. Centro Cultural Lita Tancredi. A las 20, "Un enemigo del pueblo" (Elenco de la UNCuyo). Centro Cultural Lita Tancredi. A las 23, "Las últimas lunas" (Cultura Hispánica). Centro Cultural de las Artes, San Martín 1178, primer piso.

Viernes 30: A las 15, "El rescate de los colores" (Títeres de la Gira Luna). Centro Cultural Lita Tancredi. A las 20, "Gatos y caracoles" (Crack, ensamble teatral). Centro Cultural Lita Tancredi.

Sábado 1: A las 19.30, "Escobros". (Viceversa). Sala Viceversa, Pedro B. Palacios 938. A las 21, "Variaciones Ravel cotidianas" (Cultura Hispánica). Centro Cultural Lita Tancredi - Montecaseros 1177 - Ciudad

Domingo 2: A las 19.30, "Donde el viento hace buñuelos" (Compañía Teatral Buñuelos). Teatro Independencia. A las 21.30, "Cármine" (Compañía El Arbol Danza-Teatro). Teatro Independencia.

Venta de entradas: hasta el 27, a las 13, venta anticipada en el Teatro Independencia (Chile 1187): general, \$ 5 y afiliados a OSEP, \$ 4. Del 28/9 al 4/10: general \$7 y afiliados a OSEP \$ 5.



"El inspector" del elenco Cajamarca también dará el presente.

Teatro

Premios del Festival de Estrenos

El sábado se entregaron los premios a las obras que participaron en este certamen que organiza el municipio capitalino.

La dramaturgia de Aristides Vargas suele tener grandes adeptos en esta provincia. Una vez más, esta afirmación adquirió un carácter de hecho contundente cuando el jurado decidió (por mayoría) que el premio a la Mejor Obra, del Festival de Teatro Estrenos en Mendoza, se lo llevaría "Donde el viento hace buñuelos", escrita por este dramaturgo (radicado en Ecuador), y puesta en escena por la Compañía Teatral Buñuelos; conformada por alumnos de la Carrera de Artes del Espectáculo de la UNCuyo.

La obra de Vargas, como la mayoría de las que ha escrito, se afina en la temática del desarraigo; situación que el autor ha vivido y sufrido en carne propia, y es motivo de obsesión creativa a la hora de repasar sus textos. Sin embargo, ésta no es la única novedad que ha traído consigo el certamen. Si bien el jurado eligió esta puesta como la mejor, el público (que tiene tradicionalmente en este festival, voz y voto) se inclinó por la obra que dirige Víctor Arrojo y protagoniza el elenco Caja-marca: "El inspector", de Nikolai Gogol, que trata, de un modo irónico y farsesco, sobre la corrupción burocrática. Pero, además, "El inspector" se llevó los premios de Mejor Director, Mención Revelación Actriz de Reparto (para Noelia Videla), Mención Revelación (Pablo Ortiz), Mejor Diseño Lumínico y Mejor Escenografía.

Los jurados de este certamen fueron: Carlos Capurro, por la Asociación Argentina de Actores; Graciela D' Alessandro, por la Carrera de Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo; Julio Castillo, por el Círculo de Periodistas de Mendoza; Rafael Rodríguez, por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Mendoza; Elio Gallipoli y Susana Tampieri, por Argentores. / PS



"Donde el viento hace buñuelos"

Principales ganadores

- **Mejor Obra:** "Donde el viento hace buñuelos" (mayoría).
- **Mejor Director:** Víctor Arrojo por "El inspector" (unanimidad).
- **Mejor Actor Protagonista:** Anibal Villa por "Aeroplanos" (mayoría).
- **Mejor Actriz Protagonista:** Elena Shnell por "Trama de Aguas" (mayoría).
- **Premio del Público:** "El inspector".
- **Trayectoria:** Maximiliano Moyano.
- **Mejor Actuación de Reparto Masculina:** Francisco Molina por "Donde el viento hace buñuelos" (mayoría).
- **Mejor Actuación de Reparto Femenina:** Yaninna Aceglla Corattza por "Donde el viento hace buñuelos" (mayoría).
- **Mención Revelación Actriz de Reparto:** Noelia Videla por "El inspector" y Marta Elena Giorgi por "Donde el viento hace buñuelos" (unanimidad).
- **Mención por su Integración Actoral y Coreográfica:** Federico Castro por "El que borra los nombres" (unanimidad).
- **Mención Revelación:** Pablo Ortiz por "El inspector" (unanimidad).
- **Mejor Música Original:** "Donde el viento hace buñuelos" (unanimidad).
- **Mejor Texto Mendocino o Adaptación:** "Trama de Aguas" (unanimidad).
- **Mejor Diseño Lumínico:** compartido "El inspector" y "Donde el viento hace buñuelos" (mayoría).

Los Andes
MENDOZA, MARTES 22 DE NOVIEMBRE DE 2005

Mayo de 2006



EL TRASTO



Informes. 02623 427104
0261 154710863

San Martín - Rivadavia - Junín - Santa Rosa - La Paz - Maipú

VIII FESTIVAL TEATRAL DE LA ZONA ESTE

PROGRAMACIÓN FUNCIONES PARA ADULTOS

Jueves 4 de Mayo 21:30 hs
El Inspector - Elenco: Cajamarca
Casa de la Cultura - San Martín

Viernes 5 de Mayo 22:00 hs
Ortóptero - Elenco: Borravino (Córdoba)
Casa de la Cultura - San Martín

Sábado 6 de Mayo 21:00 hs
Delirio Sueño de Carnaval - Elenco: La Empresa (Chile)
Salón Cervantes - Junín

Sábado 6 de Mayo 22:30 hs
La Fabricante de Tortas - Elenco: Índigo (Tucumán)
Teatro Encio Bianchi - Rivadavia

Domingo 7 de Mayo - 19:30 hs
Delirio Sueño de Carnaval - Elenco: La Empresa (Chile)
Plaza Departamental - Rivadavia

Domingo 7 de Mayo - 21:00 hs
Aeroplanos - Elenco: Zzin Teatro
Escuela Marcos Sastre - Palmira

Domingo 7 de Mayo - 22:30 hs
La Fabricante de Tortas - Elenco: Índigo (Tucumán)
Casa de la Cultura - San Martín

Miércoles 10 de Mayo - 20:00 hs
Desvalijadores - Elenco: El Trasto
Salón Cultural - Santa Rosa

Jueves 11 de mayo - 22:00 hs
Tres Viejos Mares - Elenco: Sobretablas (San Juan)
Club Alberdi - Junín

Viernes 12 de Mayo - 22:00 hs
Bety Godt - Elenco: La Hormiga Circular (Río Negro)
Casa de la Cultura - San Martín

Sábado 13 de Mayo - 22:00 hs
Tres Viejos Mares - Elenco: Sobretablas (San Juan)
Teatro Encio Bianchi - Rivadavia

Sábado 13 de Mayo - 22:00 hs
La República del Caballo / Fulanas y Menganas (Córdoba)
Casa de la Cultura - San Martín

Domingo 14 de Mayo - 19:00 hs
El Carnaval de Fuego / Los Gloriosos Intocables
Plaza Departamental - Junín

Domingo 14 de Mayo - 20:00 hs
Yo no soy el Culpable / Los Mestizos del Tufick
Casa de la Cultura - La Paz

Domingo 14 de Mayo - 21:30 hs
La República del Caballo / Fulanas y Menganas (Córdoba)
Teatro Encio Bianchi - Rivadavia

Jueves 18 de Mayo - 22:00 hs
El Pánico - Elenco: Lluvia de Cenizas
Casa de la Cultura - San Martín

Viernes 19 de Mayo - 22:00 hs
Cualquiera puede ser un asesino - Elenco: Ropa Prestada
Sala Creart - Maipú

Sábado 20 de Mayo - 22:00 hs
Escombros - Elenco: Viceversa
Escuela Marcos Sastre - Palmira

Domingo 21 de Mayo - 19:00 hs
Espectáculo Lanzamiento - Teatristas Zona Este
Plaza Departamental - Junín

Domingo 21 de Mayo - 21:30 hs
Una Foto - Elenco: Ropa Tendida
Teatro Encio Bianchi - Rivadavia

CONTRATACIONES AL 427104 - 0261-154710863



La vigencia de un clásico universal

El elenco Cajamarca estrena esta noche un clásico del teatro ruso: "El inspector", de Nikolai Gógol. La cita es a las 22.

PATRICIA SUINICH
publicidad@losandes.com.ar

Hay textos, hay autores, que no importan en la geografía en que enfiocan su producción, ni tampoco la época en que se inscriben: sus obras son paradigmas, perdurables a través del tiempo, de aquellos temas que aquejan al hombre en cualquiera de sus sociedades. Este es el caso de "El inspector", escrita por Nikolai Gógol. La sátira fue estrenada en 1836, no obstante, la actualidad de sus planteos y el modo ligero (que esconde verdaderas tragedias) con que se despliegan, permite que hoy, en el tercer mi-

lenio, sea más actual que nunca. Sin embargo, no es menor el desafío para un elenco, éste de tomar un clásico de clásicos y aggiornarlo al teatro contemporáneo. Esa titánica tarea es la que el grupo Cajamarca, dirigido por Víctor Arrojo, eligió abordar para festejar sus veintidós años de existencia. El asunto se torna aun más interesante si aportamos un par de datos adicionales: el estreno será en nuestra sala mayor, el Independencia, pero además ésta es la primera vez que "El inspector" se presenta en nuestra provincia (en el país se registran, como antecedentes, las puestas de Leó-

nidas Barletta, Jorge Petraglia y, la más actual del Teatro San Martín, con dirección de Villanueva Cosse).
"Fue un desafío para nosotros tomar un texto que se sitúa en una etapa de crisis entre el romanticismo y el naturalismo, como es "El inspector", para traerlo a nuestro tiempo-confiesa Víctor Arrojo. Es una obra de gran formato, con doce actores en escena, muy compleja, y en la que hemos producido una síntesis de su discurso del que se

FIGURA

"El inspector", de Nikolai Gógol.
Cont: Elenco Cajamarca.
Actores invitados: Pablo Ortiz, Walter Martínez, Hugo Yáñez, Gustavo Casanova.
Música original: Claudio Brachet.

Vestuario: Ricardo Tello.
Dirección: Víctor Arrojo.
Sala: Teatro Independencia, Chile y Espejo.
Día y hora: Hoy, a las 22.
Entradas: \$ 10, general, \$ 5, estudiantes.



El elenco Cajamarca, dirigido por Víctor Arrojo, está trabajando desde hace un largo tiempo en esta obra.

rescata ese fuerte tono de sátira. Fue un proceso interesante que empezamos en marzo de este año".

¿Cómo la han concebido desde la puesta en escena?
- Hemos montado un dispositivo escénico que refuerce lo lírico del relato base. No hay esencialmente es muy atractiva. Hay un importante esfuerzo de vestuario que marca los saltos tem-

porales de la puesta.
¿Y desde el trabajo del actor?

- Es una mezcla de estilos, necesariamente con un anclaje orgánico. El humor está dado por lo que le pasa a los personajes, pero que en el fondo es dramático. Tenemos el aporte de actores invitados con mucha experiencia, como Pablo Ortiz, Walter Martínez y Gustavo Casanova y también la inclusión

de dos alumnos de nuestros talleres que involucran esta idea de ir proyectándonos como elenco.

La producción de la obra demandó un costo de \$ 3.000 y ha sido planteada por el director con una fuerte economía de recursos escénicos: lo que implica un verdadero montaje contemporáneo de un texto que ya tiene más de dos siglos tras sus espaldas.

El elenco

muchísimas otras) dan fe del espíritu de investigación y formación, y de la línea de trabajo que marca la impronta del elenco (que tiene su sala propia). Esta noche, en el hall del teatro, se realizará una muestra de adiches de las puestas referenciales que Cajamarca ha legado a la provincia.

La historia

Nikolai Gógol escribió esta sátira sobre la corrupción pública a partir de una ingenua fábula, en la que varios funcionarios de un pequeño aldea, todos corruptos, reciben la noticia de que llegará un inspector a fiscalizar sus tareas. Casualmente, llega también al pueblo un joven desconocido

al que estos funcionarios confunden con el mentado inspector. Ni lerdos ni perezosos, se esfuerzan por corromper al enviado del gobierno de múltiples maneras, que el muchacho acepta gustoso. Pero, tarde o temprano, la verdad saldrá a la luz: lástima que ya será demasiado tarde.

AÑO 6 · N° 56 · PUBLICACIÓN MENSUAL · DISTRIBUCIÓN GRATUITA

laGuía

oza

Turismo
Cultura
Ministerio de Turismo y Cultura
GOBIERNO DE MADRID

abril '06

► Elenco Cajamarca. Dir. Víctor Arrojo. Sábados 22 y 29, 22.00hs.

"El inspector" de Gogol, en el Cajamarca



Funcionarios de una pequeña aldea son puntual y sistemáticamente corruptos, sin excepción. Un buen día se enteran de que el gobierno ha enviado de incógnito, a un inspector cuya misión es ponerlos en evidencia. Al mismo tiempo llega un joven desconocido y se aloja en el albergue del pueblo. Desesperados, los funcionarios confunden a este forastero con el inspector, esforzándose por corromperlo con todo tipo de agasajos. El joven no tarda en asumir alegremente este beneficio de la confusión. Los funcionarios descubren el error cuando se anuncia la llegada del verdadero inspector, pero el joven impostor ya había huido. Con este argumento generosamente cedido por su admirado Pushkin, Nikolai Gógol crea el "El Inspector" una de las sátiras más perdurables del teatro universal

Exitoso estreno teatral

UNO/Paulo Páez

A sala casi colmada fue el estreno de la obra *El inspector*, de Nikolai Gogol, que representó el elenco Cajamarca.

Al director Víctor Arrojo y su grupo no les quedó grande el teatro Independencia, y el sábado pisaron sus tablas para que los ovacionen más de 700 personas.

Claro que la elección de una comedia de enredos pudo haber sido una buena opción para cautivar al público masivo, ya que –bien lo padecen los teatreros mendocinos– es difícil lograr convocatoria cuando de teatro independiente se trata. Lo importante es el placer como espectador de ver a personas ávidas por conocer una nueva propuesta de teatro local. Y los 12 actores en escena salieron por demás airoso. Ahora continúan las funciones en su propia sala.

La obra en cuestión –que data del 1836– fue bien resuelta gracias a la ocurrencia de Arrojo de despejar el escenario de muchos elementos y apelar a un dispositivo escénico eficaz. El telón fijo de tiras negras jugó



Sala mayor. Cajamarca estrenó en el Independencia, con éxito de convocatoria.

un rol fundamental en el desarrollo temático de una pieza que, con diálogos graciosos y escenas desopilantes, volvió a develar las dobles caras del ser argentino. El soborno y la corrupción fueron el eje de una puesta "romántica" controlada y dominada por el propio espectador.

Carolina Baroffio

★★★★

El inspector

Elenco: Cajamarca.

Género: comedia. Dirección:

Víctor Arrojo. Estreno: sábado

25, en el teatro Independencia.

Lunes 27
de junio de 2005

UNO 33

Doble vida. La tira que protagoniza Moria Casán tiene nuevo horario: ahora va de lunes a viernes a las 22.30, por "América".

VIII FESTIVAL DE ESTRENOS DE TEATRO

Domingo 13 - 21 hs.

"El Inspector"
de Nicolai Gogol
Elenco Cajamarca
Dir. Victor Arrojo

Lunes 14 - 21 hs.

"El que borra los nombres"
de Ariel Barchilón
Elenco El Enko
Dir. Juan Comotti

Martes 15 - 21 hs.

"Juntando vidrios"
de Sonia De Monte
Elenco Trinidad Guevara
Dir. Rubén Tapiz

Miércoles 16 - 20 hs.

"Aeroplanos"
de Carlos Garosiza
Elenco Zzin
Dir. Daniel Posadas

Miércoles 16 - 22.30 hs.

"Chantekler"
de Alejandro Conte
Elenco Arida
Dir. Alejandro Cortez

Jueves 17 - 20 hs.

"Variaciones de Ravel Cotidianas"
de Murray Shisgal
Elenco Cultura Hispánica
Dir. Maximino Moyano

Jueves 17 - 22.30 hs.

"Trama de Aguas"
Creación Colectiva
Elenco Muaré
Dir. Creación Colectiva

Viernes 18 - 20 hs.

"Donde el viento hace Buñuelos"
de Aristides Vargas
Elenco Buñuelos
Dir. Aristides Vargas

Viernes 18 - 22.30 hs.

"Juego de Damas Crueles"
de Alejandro Tantiarian
Elenco Dos Huérfanos
Dir. Luciano García

Sábado 19 - 22 hs.

Cierre: Entrega de Premios
y Acto de Clausura

JURADO

Carlos Capurro
(Asociación Argentina de Actores)

Prof. Graciela D' Alessandro
(Carrera de Artes del Espectáculo
Facultad de Artes y Diseño - U. N. Cuyo)

Julio Castillo
(Círculo de Periodistas de Mendoza)

Prof. Rafael Rodríguez
(Dirección de Cultura de la Municipalidad de Mendoza)

Elio Gallipolli

Susana Tampieri
(Argentines)

PRODUCCION

Liliana Cortez - Noemi Arrojo

Agradecimiento especial de la Dirección de Cultura
para Alejandro Pellegrina y Gustavo Uano (INT Mza).

Dirección de Cultura
Municipalidad de Mendoza
Una Ciudad para vivir y disfrutar

Miércoles 28/9

19.30 hs

ACTO INAUGURAL BIENVENIDA A LA FIESTA PROVINCIAL DEL TEATRO 2005

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad

19.45 hs

Obra: **EL INSPECTOR** de Nikolai Gógol

Elenco: Cajamarca

Contacto: anropajamarca@ciudad.com.ar

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad

Resumen Argumental de la Obra

Funcionarios de una pequeña aldea son punitivos y sistemáticamente corruptos, sin excepción. Un buen día se enteran de que el gobierno ha enviado de incógnita, a un inspector cuya misión es ponerlos en evidencia. Al mismo tiempo llega un joven desesperado, los funcionarios desconocen a este forastero con el inspector, se esfuerzan por corromper al enviado del gobierno, lo agasajan, le ofrecen impudicamente dinero e incluso sus mujeres. El joven no tarda en asumir alegremente este beneficio de la confusión. Los funcionarios descubren el error cuando se anuncia la llegada del verdadero inspector, pero el joven impostor ya había huido.

Con este argumento generosamente cedido por su admirado Pushkin, Nikolai Gógol crea el "El Inspector" una de las sátiras más perdurables del teatro universal

Estrenada en 1836 su actualidad nos llena de preguntas y en su desarrollo pasamos de la risa a la reflexión sobre nuestra realidad, a través de una ingenua fábula refleja nuestra más persistente pesadilla: la corrupción. En nuestro país se recuerdan las puestas en escena de Leonidas Barletta, Jorge Petraglia y la más actual del Teatro San Martín con la dirección de Vilanueva Casse.

Elenco

El Inspector: Hugo Yañez

Osp (Creado del Inspector): Charly Suarez

Alcalde: David Maya

Esposa del Alcalde: Sandra Viggiani

Hija del Alcalde: Melisa Lara

Mischka (Criada del Alcalde): Noelia Videla

Secretaría de salud: Verónica Nonni

Sr. Juez: Pablo Ortiz

Jefe de correos: Gustavo Casanova

Bobchinsky: Walter Martínez

Dobchinsky: Facundo Muñoz

Jefe de Policía: Nicolás Verdier

Equipo técnico

Diseño y operador de luces: Javier Falcón

Operador de sonido: Pablo Rizzo

Dispositivo y diseño escénico: Víctor Arrojo

Música Original: Claudio Brachetta

Vestuario: Ricardo Tello

Producción: Noemí Arrojo, Pablo Rizzo,

Andrea Minardi, Mariano Carbonari

Asistencia de Dirección: Sandra Viggiani

Dirección General: Víctor Arrojo



fiesta provincial de teatro 2005

28 de setiembre al 2 de octubre

programa

Miércoles 28/9

19.30 ACTO INAUGURAL BIENVENIDA A LA FIESTA PROVINCIAL DEL TEATRO 2005

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad.

19.45

Obra: **EL INSPECTOR**

Elenco: Cajamarca

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad.

21.00

Obra: **LA ESCALA HIMANA**

Elenco: Comedia Municipal Cristóbal Arnold

Lugar: Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177, Ciudad.

Jueves 29/9

15.00

Obra: **LUN SUERO IM-POSIBLE...?**

Elenco: RR con RR (Tumuyán)

Lugar: Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177, Ciudad.

Este espectáculo participa en calidad de invitado y no será evaluado por el Jurado.

20.00

Obra: **UN ENEMIGO DEL PUEBLO**

Elenco: Elenco de la Universidad Nacional de Cuyo

Lugar: Sala Venerata, Pedro B. Palacios 938, Ciudad.

23.00

Obra: **GATOS Y CARACOLLES**

Elenco: Crack, ensamble teatral

Lugar: Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177, Ciudad.

Viernes 30/9

15.00

Obra: **EL PESCADE DE LOS COLORES**

Entradas anticipadas con descuento hasta el 28 de setiembre en boletería del Teatro Independencia.

Elenco: Titeres de la Giratina
Lugar: Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177, Ciudad.

20.00

Obra: **LAS ÚLTIMAS LUMAS**

Elenco: Teatro de Cultura Hispánica

Lugar: Centro Cultural de las Artes, San Martín 1179 - 1º piso.

Sábado 1/10

19.30

Obra: **PAIS DE ESCOMBROS**

Elenco: Venezuela

Lugar: Sala Venerata, Pedro B. Palacios 938, Ciudad

21.00

Obra: **MARIACIONES RAVEL COTIDIANAS**

Elenco: Teatro de Cultura Hispánica

Lugar: Centro Cultural Lita Tancredi, Montecaseros 1177, Ciudad

Domingo 2/10

19.30

Obra: **TUÑOQUE EL VIENTO HACE BUÑUELOS**

Elenco: Compañía Teatral Buñuelos

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad

21.30

Obra: **CARMINE**

Elenco: Compañía El Ábuelo Danza Teatro

Lugar: Teatro Independencia, Chile y Espejo, Ciudad.

22.30

Obra: **CIERRE Y ENTREGA DE RESULTADOS**

Lugar: AUDITORIO ANGELO BIUSTELO, Palier 611.

Informes: Tel: 4207766 - 4232371

www.inteatro.gov.ar/mendoza

ORGANIZAN



AUSPICIANTES



salas

PROVINCIALES
politti | lucero | teatrino

teatro | títeres | danza | música | café concert

PROGRAMACIÓN SETIEMBRE



San Martín 1143 · 1º Piso · Ciudad · Mendoza

Informes: 425 5134

areateatro@mendoza.gov.ar - www.cultura.mendoza.gov.ar

teatro



SALAS PROVINCIALES

politti | lucero | teatrino

PROGRAMACIÓN SETIEMBRE 2006

Viernes 1

22 hs.
Sala Teatrino
Humor
El Lazarillo De Tormes
Troncoso Lopresti

Sábados 9

10 hs.
Politti Y Lucero
XI Festival De Danzas De
Las Nuevas Tendencias

22 hs.
Sala Lucero
Diosas
Crack Ensemble Teatral

Sábado 2

21 hs.
Sala Lucero
Danzas Árabes
Ballet Shams

Sala Teatrino
Humor
21:30 hs.
Es De Amor...jazz Y
Humor
23 hs.
Conociendo A Magoya,
La Diva Criolla
Adrián Sorrentino

Domingo 3

18 hs.
Sala Teatrino
Ciclo Anual De Titeres

22 hs.
Sala Politti
Madame Bathory
(condesa Sangrienta)
Dos Huertanos

21:30 hs.
Sala Lucero
Pluma Y La Tempestad
Cla. Teatral Buñuelos

21
Sala Teatrino
Humor
Aqui Estoy
Adrián Sorrentino

Jueves 7

21:30
Sala Lucero
Sisters
Crack

21:30
Sala Politti
Todo Publico
En Busca De La Piedra
Preciosa
Insoladas Lunáticas

Viernes 8

22 hs.
Sala Teatrino
Humor
El Lazarillo De Tormes
Troncoso Lopresti
22 hs.
Sala Lucero
Diosas
Crack Ensemble Teatral

Viernes 8

22 hs.
Sala Politti
Humor
Cornelia Longue...la
Monstrua
Reciclaje

Sábado 16

22 hs.
Sala Lucero
Otro Ojo
Nuevas tendencias

22 hs.

Sala Politti
Humor
Cornelia Longue...la
Monstrua
Reciclaje

Sábados 9

10 hs.
Politti Y Lucero
XI Festival De Danzas De
Las Nuevas Tendencias

Sala Teatrino
Humor
21:30 hs.
Es De Amor...jazz Y
Humor
23 hs.
Conociendo A Magoya,
La Diva Criolla
Adrián Sorrentino

Domingos 10

18 hs.
Sala Teatrino
Ciclo Anual De Titeres

19:30 hs.
Sala Politti
XI Festival De Danzas De
Las Nuevas Tendencias

21 hs.
Sala Teatrino
Humor
Aqui Estoy
Adrián Sorrentino

Jueves 14

Sala Lucero
20 hs.
Sisters
Crack
22 hs.
Karnal
Crack

21:30
Sala Politti
Todo Publico
En Busca De La Piedra
Preciosa
Insoladas Lunáticas

Viernes 15

22 hs.
Sala Teatrino
Humor
El Lazarillo De Tormes
Troncoso Lopresti

22 hs.
Sala Lucero
Diosas
Crack Ensemble Teatral

22 hs.
Sala Politti
Humor
Cornelia Longue...la
Monstrua
Reciclaje

Sábado 16

22 hs.
Sala Lucero
Otro Ojo
Nuevas tendencias

22 hs.

Sala Politti
En Busca Del Principito
Inacabado

Sala Teatrino
Humor
21:30 hs.
Es De Amor...jazz Y
Humor
23 hs.
Conociendo A Magoya,
La Diva Criolla
Adrián Sorrentino

Domingo 17

18 hs.
Sala Teatrino
Ciclo Anual De Titeres

21:30 hs.
Sala Lucero
Pluma Y La Tempestad
Cla. Teatral Buñuelos

21 hs.
Sala Teatrino
Humor
Aqui Estoy
Adrián Sorrentino

Jueves 21

22 hs.
Sala Lucero
Karnal
Crack

21:30 hs.
Sala Politti
Entre Tanto Las Grandes
Urbes
Viceversa

Viernes 22

22 hs.
Sala Teatrino
Humor
El Lazarillo De Tormes
Troncoso Lopresti

22 hs.
Sala Lucero
Diosas
Crack Ensemble Teatral

22 hs.
Sala Politti
El Inspector
Cajamarca

Sábado 23

22 hs.
Sala Lucero
Otro Ojo
Nuevas tendencias

22 hs.
Sala Politti
El Inspector
Cajamarca

Sala Teatrino
Humor
21:30 hs.
Es De Amor...jazz Y
Humor
23 hs.
Conociendo A Magoya,
La Diva Criolla
Adrián Sorrentino

Domingo 24

18 hs.
Sala Teatrino
Ciclo Anual De Titeres

22 hs.
Sala Politti
El Inspector
Cajamarca

21:30 hs.
Sala Lucero
Pluma Y La Tempestad
Cla. Teatral Buñuelos

21 hs.
Sala Teatrino
Humor
Aqui Estoy
Adrián Sorrentino

Jueves 28

Sala Lucero
20 hs.
Sisters
Crack
22 hs.
Karnal
Crack

Viernes 29

22 hs.
Sala Teatrino
Humor
El Lazarillo De Tormes
Troncoso Lopresti

22 hs.
Sala Lucero
Diosas
Crack Ensemble Teatral

22 hs.
Sala Politti
Cornelia Longue...la
Monstrua
Reciclaje

Sábado 30

22 hs.
Sala Lucero
Otro Ojo
Nuevas tendencias

Sala Teatrino
Humor
21:30 hs.
Es De Amor...jazz Y
Humor
23 hs.
Conociendo A Magoya,
La Diva Criolla
Adrián Sorrentino

22 hs.
Sala Politti
Multimedia
Saint Record
Pablo Lehmann



ORGANIZADO POR

SABADO 24/09	DOMINGO 25/09	LUNES 26/09	MARTES 27/09	MIERCOLES 28/09	JUEVES 29/09	VIERNES 30/09	SABADO 01/10
<p>10:00 hs. a 14 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>10:00 hs. a 14 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>9:00 hs. a 18:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas de alumnos EGB</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>9:00 hs. a 18:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas de alumnos EGB</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>9:00 hs. a 18:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas de alumnos EGB</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>9:00 hs. a 18:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas de alumnos EGB</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>9:00 hs. a 18:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas de alumnos EGB</p> <p>Intervención Urbana Plaza San Martín ED Espacio de Arte y Diseño www.edcontemporaneo.com</p>	<p>10:00 hs. a 14:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES</p> <p>11:00 hs. Charla "Argentino Independiente" Sala Elina Alba</p> <p>12:30 hs. MUSICA "Zenta Trio" Folleto de Proyección Predio de Peñalón, Sarmiento.</p>
<p>16:00 a 21:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas</p> <p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. a 21:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES</p> <p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>17:00 hs. TEATRO INFANTIL "¡y no se olviden de Tolo!" Haravicus Imerante Predio Este Casa de Gobierno</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p> <p>19:00 hs. MUSICA "De Boca en Boca" Cuarteto vocal de cámara de Córdoba (guitarra y ritmos tradicionales del mundo) Teatro Independencia</p>
<p>16:00 a 21:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES Visitas guiadas</p> <p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>16:00 hs. TEATRO INFANTIL Los Conciones de Daniel Teatro Guimilia</p> <p>16:30 hs. ITERES "Cuentos de mi Tierra" Los Tierses del Tío Alberto Espanada Municipalidad</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p>	<p>16:00 hs. a 21:00 hs. Salas Elina Alba y Pablo Sacchero EXPOSICIÓN DE ARTES VISUALES</p> <p>16:00 hs. ITERES "El Rescate de los Colores" Giraluna Sala Elina Alba</p> <p>17:00 hs. TEATRO INFANTIL "¡y no se olviden de Tolo!" Haravicus Imerante Predio Este Casa de Gobierno</p> <p>18:00 hs. ITERES "Un Ratón de Amor" La casa de los Tierses Sala Elina Alba</p> <p>19:00 hs. MUSICA "De Boca en Boca" Cuarteto vocal de cámara de Córdoba (guitarra y ritmos tradicionales del mundo) Teatro Independencia</p>

10 a 14 hs.

16 a 18 hs.

19 a 22 hs.



UNO GRAFICA S.A.

Pedro Molina 345 (5500) Mendoza Argentina - Tel.: (0261) 4491300 - Fax: (0261) 4491320

Mendoza 27 de Octubre de 2005

Estimados:

Desde la PRODUCCION PREMIO ESCENARIO, nos dirigimos a Uds. para felicitarlos por esta nominación, que es sin duda el premio al esfuerzo y al trabajo por Uds. realizado a través de todo un año.

El jurado de PREMIOS ESCENARIO tomó la decisión de nominarlos y esperamos vernos honrado con su presencia el día 11 de Diciembre de 2005 a las 19hs, en el Auditorio ANGEL BUSTELO donde los elegidos serán premiados con la estatuilla de PREMIOS ESCENARIO.

Decirles gracias por su participación es poco, pero consideramos que entre todos podemos mejorar y valorizar a los actores mendocinos que tanto esfuerzo hacen por la cultura de nuestra provincia.

Sin otro particular nos despedimos de Ud. con la más distinguida consideración.

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Pedro Marabini

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Francisco Romero

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Mónica Pellegrino

Comité Ejecutivo Premios Escenario
M. Amalia Banno



PREMIOS
escenario
2005

MEJOR ACTUACION FEMENINA

SANDRA VIGIANI

Obra: EL INSPECTOR



UNO GRAFICA S.A.

Pedro Molina 345 (5500) Mendoza Argentina - Tel.: (0261) 4491300 - Fax: (0261) 4491320

Mendoza 27 de Octubre de 2005

Estimados:

Desde la PRODUCCION PREMIO ESCENARIO, nos dirigimos a Uds. para felicitarlos por esta nominación, que es sin duda el premio al esfuerzo y al trabajo por Uds. realizado a través de todo un año.

El jurado de PREMIOS ESCENARIO tomó la decisión de nominarlos y esperamos vernos honrado con su presencia el día 11 de Diciembre de 2005 a las 19hs, en el Auditorio ANGEL BUSTELO donde los elegidos serán premiados con la estatuilla de PREMIOS ESCENARIO.

Decirles gracias por su participación es poco, pero consideramos que entre todos podemos mejorar y valorizar a los actores mendocinos que tanto esfuerzo hacen por la cultura de nuestra provincia.

Sin otro particular nos despedimos de Ud. con la más distinguida consideración.

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Pedro Marabini

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Francisco Romero

Comité Ejecutivo Premios Escenario
Mónica Pellegrino

Comité Ejecutivo Premios Escenario
M. Amalia Banno



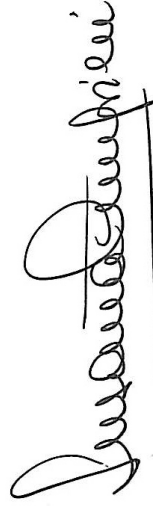
MEJOR DIRECTOR

VICTOR ARRJO

Obra:EL INSPECTOR



Certificamos que la Obra "EL INSPECTOR" - Premio "Mejor Escenografía" ha participado en el VIII Festival de Estrenos de Teatro realizado del 13 al 19 de Noviembre en el Teatro Quintanilla.



SILVIA CICHETTI
DIRECTORA DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE MENDOZA



Municipalidad de Mendoza
Una Ciudad para vivir y disfrutar

Dr. EDUARDO CICHETTI
Intendente
Municipalidad de la Ciudad de Mendoza





Certificamos que **VICTOR ARROJO - Obra "El inspector"**
ha participado en el VIII Festival de Estrenos de Teatro
realizado del 13 al 19 de Noviembre en el Teatro Quintanilla.

SILVIA CICCCHITTI
DIRECTORA DE CULTURA
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE MENDOZA

Dr. EDUARDO CICCCHITTI
Intendente
Municipalidad de la Ciudad de Mendoza

Municipalidad de Mendoza
Una Ciudad para vivir y disfrutar



**Turismo
cultura**
Ministerio de Turismo y Cultura
GOBIERNO DE MENDOZA

FIESTA PROVINCIAL DE TEATRO 2005

CERTIFICADO

Por la presente se certifica que el elenco **CAJAMARCA** ha realizado la función de la obra: **EL INSPECTOR** como elenco seleccionado para participar de la Fiesta Provincial de Teatro 2005

REPRESENTANTE INT
Lic. GUSTAVO UANO
REPRESENTANTE PROVINCIAL
MENDOZA
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

SUBSECRETARIA DE CULTURA
Prof. MARCELA LACERNA
Subsecretaria de Cultura
Ministerio de Turismo y Cultura
Gobierno de Mendoza