



Guía conceptual y procedimental para la construcción de una puesta en escena

Estudiantes

Andrés Aaron Bravo Acevedo

Opta al título de actor con mención en Dirección Teatral

Paulina Andrea Castillo Cáceres

Opta al título de actriz con mención en Dirección Teatral

Carolina Ignacia Terrazas Araya

Opta al título de actriz con mención en Dirección Teatral

Profesor guía

Cristian Keim Palma

Valparaíso, 2016

Dedicamos esta guía a nuestras familias y por sobre todo a nuestros padres, Gladys Acevedo y Mario Bravo, Angélica Cáceres y Hernán Castillo, Victoria Araya y Daniel Terrazas, por ser los más incondicionales; por creer en nosotros y apoyarnos en todo lo que se nos ocurra, hasta el final de los tiempos.

Queremos agradecer a todos nuestros profesores, principalmente a nuestro profesor guía, Cristian Keim, al coordinador de nuestra mención, Jesús Urqueta, y a todos los que formaron parte de este proceso de año y medio que hoy nos permite tener la claridad de lo que queremos.

A todos los directores que accedieron a ser entrevistados: gracias por compartir un poquito de su oficio con nosotros.

A nuestro Manager, Roberto Mancilla, por todas las atenciones que tuvo con nosotros de manera desinteresada y llenas de amor puro.

A todos los amigos que acompañaron nuestras noches de desvelo, nuestras risas, fotos y videos, principalmente a Pamela Fuentes, por ser parte casi completa de nuestras últimas torturas memorísticas.

A todas las integrantes de la Mansión Cira por el aguante.

A las multinacionales, que alimentaron nuestros desvelos, de manera también desinteresada.

A mi abuela la demócrata cristiana, a mi abuela la huasa chucheta y a mi abuela la radical experimental, por entregarnos tanto material para sistematizar en base a esta guía.

A Radiohead, Alex Turner, Lágrimas celos y dudas, Mia Astral, Igor el director y al Oráculo del guerrero, por guiar nuestras remadas y hacer que nos lancemos al vacío.

A Carolina Terrazas porque dicen que no duerme y aún durmiendo, tiene la capacidad de seguir trabajando.

¡Y ya está!

Andrés Bravo, Paulina Castillo y Carolina Terrazas

El Trío del amor

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1: Reflexiones en torno a la dirección: Grandes referentes de la escena mundial.....	13
1.1.- Richard Wagner, Adolphe Appia y Gordon Craig	13
1.2.- Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht	20
1.3.- Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook	29
1.4.- Teatro contemporáneo	40
Capítulo 2: Entrevistas a referentes de la dirección nacional	44
2.1.- Foco de estudio	44
2.1.1. Instrumento de medición	49
2.2 Deducciones de las entrevistas	53
2.2.1. Directores: antecedentes relevantes para la creación	53
2.2.2. Procedimientos.....	55
2.2.3. Elementos a considerar en la construcción de una puesta en escena	58
2.2.4. Espectador	67
Capítulo 3: Guía base para la construcción de una puesta en escena	69
3.1. Factores que debe contemplar la dirección antes de comenzar a dirigir	72
3.2. Construcción y articulación de los distintos elementos estructurales de la puesta en escena	74
3.2.1. El rol de la dirección con la actuación: ¿qué debo contemplar al momento de conducir o trabajar la actuación?	75
3.2.2. El rol del director con la estética: ¿a través de qué medios le doy forma a mi impulso?	76
3.2.3. El rol de la dirección con la dramaturgia: ¿cómo estructuro la puesta en escena?	78
3.3. El espectador y la puesta en escena	79
Referencias y Bibliografía	81
ANEXOS.....	84
Entrevistas	84

Introducción

Al ingresar a una Escuela de Teatro, en un comienzo, se da bastante importancia a la actuación y todo lo que eso conlleva: estar en el escenario, sobrepasar nuestros límites físicos, desarrollar escenas, un examen, etcétera. No obstante, a lo largo de nuestras carreras comprendemos que el Teatro es mucho más amplio que solo pararse en el escenario y actuar, por lo que la formación actoral no es suficiente. Incluso en un examen de actuación podemos notar que lo que puedan o no hacer los actores no es lo único relevante, pues si esas actuaciones no están “dirigidas” y encaminadas hacia algún lugar, hablando tanto de lo físico como de lo ideológico, no se llegará a buen puerto. Este trabajo de ordenar las propuestas de los estudiantes generalmente queda en las manos de los profesores, quienes a su vez imprimen su sello personal en cada examen que realizan.

En nuestro caso, el interés por descubrir esa otra área del teatro nos hace poner atención a los procedimientos que tenían nuestros diferentes profesores para vincular las propuestas o generar un lenguaje en común, a partir de una autoría. Lo relacionado a la dirección comienza a aparecer en las devoluciones que ofrecían las comisiones evaluadoras en los respectivos exámenes, donde -por ejemplo- en ocasiones se identificaban errores de dirección. ¿En qué se fijan? ¿Cómo lo identifican? ¿En qué se basan para decir que un trabajo se abordó de manera correcta o incorrecta, desde la dirección?

Teníamos alguna noción porque habíamos sido parte del proceso. Existía de antemano una comprensión de que eran necesarios actores; un cuerpo en un espacio y la necesidad de construir las escenas y no solamente actuarlas, pero ¿por dónde comenzar? Desde esta pregunta comenzamos a considerar muchos otros elementos que podíamos reconocer, ya que notábamos que tanto la iluminación como el universo sonoro potenciaban de alguna manera lo que se proponía desde el cuerpo. Intuíamos que esto ocurría en un espacio y tiempo determinado, pero la pregunta seguía apareciendo: *¿por dónde comenzar?*

Las interrogantes que surgieron comenzaron a ser medianamente respondidas al entrar a la mención de Dirección de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, a la que ingresamos por nuestra inquietud y necesidad de adquirir nuevas herramientas.

Cursando dicha mención, en nuestro intento de solucionar los ejercicios que se nos pedían, consultamos teoría de connotados directores de la escena mundial. También quisimos averiguar cuáles eran las miradas de otros profesores, pero al consultar, llegamos a la conclusión de que dirigir depende de quién lo esté haciendo, pues se basa en la intuición, la experiencia y entre otras cosas, los errores; todos factores personales. Comprendiendo lo anterior, e incluso estando de acuerdo, aún existían muchas dudas con respecto al oficio del director.

Luego, cuando nos enfrentamos a un seminario de dirección dentro de nuestra mención, realizado durante el segundo semestre del año 2015, el profesor Francisco Albornoz nos realiza la siguiente pregunta: ¿qué constituye una puesta en escena? Mencionamos todos los elementos que ya conocíamos y finalmente estos fueron englobados en tres grandes conceptos: el *sentido*, la *presencia* y la *materialidad*. Estos fueron determinantes para nosotros al enfrentarnos a la dirección. Ya no era algo tan ambiguo: contábamos con tres puntos de partida para comenzar a abordar la construcción de nuestros ejercicios prácticos.

A partir de esto nos surgen otras preguntas como: ¿de qué manera se pueden agrupar todos estos conceptos, para que puedan orientar el trabajo de distintos directores, con distintas necesidades? ¿Se puede hablar de dirección concretamente y no sólo desde la experiencia personal, que por tanto, resulta un poco subjetiva? ¿Se pueden establecer procedimientos de abordaje de una puesta en escena?

Para saciar nuestras dudas y continuando con la búsqueda de autores, nos encontramos con dos directores chilenos que plantean la base desde la cual comenzaremos a investigar. Estos son Jimmy Daccarett y Ramón Griffiero.

Jimmy Daccarett, director, dramaturgo y académico, egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, publica en el año 2010 su texto “Apuntes de dirección teatral”, el cual hace una recopilación de diversos autores y directores, para encontrar los distintos elementos de la puesta en escena y las necesidades que podrían aflorar a la hora de iniciar un proyecto de dirección. Daccarett los clasifica y define de manera objetiva, convirtiéndolo en un texto muy clarificador para estudiar dirección escénica. Estipula que la dirección necesita una estructura base desde donde situarse, una metodología que ayude a organizar los elementos. Sin embargo esta estructura no puede ser rígida ni responde a una “receta para cocinar obras”, pues las necesidades de los montajes varían.

Con respecto a lo mismo, destacamos el trabajo de Ramón Griffero, dramaturgo y director reconocido tanto a nivel nacional como internacional, quien nos plantea una elaboración teórica de su experiencia artística en “La Dramaturgia del Espacio”, donde se plantea el origen del concepto reuniendo la “Poética del texto” y la “Poética del Espacio”, basándose en la descontextualización de un objeto o un cuerpo, afirmando que “el primer gesto de la creación artística es aquel del acto de descontextualización. Extraemos de la realidad el color, un cuerpo, un objeto, la palabra, y los situamos al interior de un formato y de un lenguaje definido, artístico, y comienza a ser percibido o leído, desde ese gesto.” (2011: 51).

Ramón Griffero define el espacio escénico como el soporte de nuestro acto de descontextualización, por lo tanto, el soporte del arte escénico, que en sí es un lugar sin ideología. Así, sin presentarnos un modelo a seguir, el autor realiza una aproximación al lugar desde donde se comienza a narrar: con los cuerpos puestos en el espacio, denominando a esta relación el alfabeto del lenguaje escénico, como algo elemental.

Entendiendo por un lado la subjetividad de cada director o directora que es posible percibir en sus respectivos trabajos, donde lo intuitivo juega un rol importante dentro de cada proceso creativo en la construcción de una puesta en escena, encontramos en los autores mencionados anteriormente las primeras pistas en la búsqueda de una sistematización en torno al quehacer teatral, contribuyendo a la comprensión del oficio de la dirección, partiendo

desde elementos transversales que cruzan toda puesta en escena, independiente del estilo o lenguaje que estén desarrollando. Estos trabajos se convierten en un impulsor para nosotros, pues nos ayudan a partir desde algo más básico y elemental. No obstante el camino no ha dejado de ser ambiguo, por lo que nos preguntarnos ¿qué se dirige cuando se dirige? Desde esta pregunta surge el intento de establecer cuáles son los elementos mínimos y fundamentales que constituyen una puesta en escena, con parámetros relativamente claros, que nos den certeza de qué estamos trabajando, o saber desde donde nos paramos a dirigir, mediante la creación de esta Guía Conceptual y Procedimental para la construcción de una puesta en escena.

Desde nuestra intención de responder a nuestras interrogantes surge esta guía de conceptos y procedimientos que proponemos en nuestra memoria de grado, con el fin de orientar al director al momento de enfrentarse a la construcción de una puesta en escena. A pesar de la dificultad de sistematizar el fenómeno de la dirección o de encasillarlo en una metodología o modelo determinado, podemos afirmar la existencia de ciertos elementos constitutivos y transversales a toda puesta en escena, independiente de la ideología que contenga o de la forma o el estilo que esta adopte. Considerando además la importancia de los procedimientos y las estrategias que asume el director para que estos elementos se interrelacionen y dialoguen dentro de su totalidad.

¿Por qué una Guía Conceptual?

El formato de guía surge por la necesidad de acotar, aclarar y conducir, a partir de la definición de conceptos, la infinidad de posibilidades que entrega un trabajo antes de comenzar a ser dirigido. Con esto pretendemos que quien dirija obtenga más herramientas para trabajar, para que a la hora de enfrentarse al proceso de construcción, sepa cuáles son los elementos sobre los cuales puede poner atención, administrando de modo más eficiente los distintos recursos con los que cuenta.

¿Por qué no método y sí procedimiento?

Si bien, ambas proponen una forma estructurada para accionar sobre algo, un método implica una estructura cerrada, con el fin de ser repetida fehacientemente para obtener un fin específico, en cambio, un procedimiento está más relacionado al proceso de dirigir, pues significa plantear una forma de proceder frente a etapas que cualquier director, con cualquier fin artístico, enfrentará cuando comience a estructurar la puesta en escena. Apuntamos a la orientación del trabajo y no a la esquematización de este, pues las necesidades de cada director y puesta serán distintas, pero los elementos constituyentes que la construirán o las áreas que deberán atacarse serán regularmente las mismas. La determinación de distintos caminos será lo que la diferenciará finalmente de una metodología.

¿Por qué no montaje u obra y sí puesta en escena?

Entendemos montaje como el proceso de armado de la puesta, vale decir, está más relacionado al proceso de ordenar la búsqueda construida dentro del proceso artístico. Esto tiene lugar en las etapas finales del proceso. Del mismo modo lo diferenciaremos de obra, pues hace referencia a un universo más genérico, enmarcando dentro de sí la parte literaria del teatro o respondiendo al resultado en sí. En ninguno de los dos casos se incluye el carácter procedimental que envuelve una puesta en escena, por ende también las decisiones y procesos por los cuales pasa el director.

La puesta en escena en cambio es inherente al director pues se origina gracias a él, considerándolo a su vez como autor y creador artístico y no simplemente como el encargado de ordenar las piezas. Está más relacionada al acto de componer, a partir de la conjunción de diversos elementos tales como la acción, iluminación, texto, imágenes, sonoridad, etc. A partir de esto, el director creará nuevos lenguajes en torno a las decisiones que tome y las estrategias que asuma, según las necesidades de la puesta en escena. Por ende, entenderemos la puesta en escena como la composición del todo, convirtiéndose en un

concepto mucho más amplio y por lo cual, termina abarcando los conceptos antes mencionados.

¿Por qué no creación y sí construcción?

Existe una diferencia entre ambos conceptos. Si bien los dos aluden a procesos artísticos que van más allá de la mera expresión como forma de manifestación cultural, la creación apunta por definición desde el lenguaje, hacia la existencia de algo a partir de la nada, lo que es fundamental dentro lo que concebimos y explicamos anteriormente como puesta en escena. Desde el lenguaje, construir es “hacer una obra material, generalmente la que es de gran tamaño, que se realiza de acuerdo con una técnica de trabajo compleja y consta de gran cantidad de elementos” (Oxforddictionaries.com). La acción de construir da cuenta de un proceso, con sus procedimientos y estrategias, pues así como en la arquitectura, surge desde una idea -que vendría siendo la creación-, pero para que esta idea se vuelva “real” o concreta, tanto el arquitecto como el director deben organizar, mediante técnicas de trabajo, los distintos elementos/materiales y a su vez, las capas que darán forma y profundidad a la obra acabada.

Para llevar a cabo nuestro estudio realizaremos una investigación cualitativa, la cual se basará en el análisis de experiencias y conclusiones derivadas principalmente de procesos artísticos, con la finalidad de establecer posibles parámetros que propicien la construcción y organización del proceso de puesta en escena. También debemos puntualizar que esta investigación será de enfoque fenomenológico, pues nuestro estudio se basa en la experiencia subjetiva de los distintos directores, apuntando a conocer los significados que cada uno, en su carácter de artista, da a sus respectivas experiencias.

El análisis se centrará principalmente en teoría que reflexione o se problematice en cuanto al fenómeno de la dirección y la puesta en escena, tanto a nivel global como nacional. A partir de esto desprenderemos conceptos claves que, aunque instaurados hace más de un siglo,

se mantengan vigentes respecto al oficio de la dirección y nos orienten en el desarrollo de nuestra memoria.

Al mismo tiempo y luego de haber seleccionado tales conceptos, ejecutaremos un trabajo de campo consistente en la realización de entrevistas a un número significativo de directores nacionales, con el fin de conocer y hacer un catastro referente a los conceptos fundamentales que cada uno considera en sus procesos creativos, así como también respecto a sus metodologías o los procedimientos trabajados a la hora de iniciar un nuevo proyecto de puesta en escena. Esto nos permite efectuar una investigación más profunda y amplia en relación al oficio del director y, por consiguiente, obtener mejores resultados.

Finalmente, ya obtenidas las entrevistas, recolectaremos la información total, para luego analizarla, describirla y así proponer una guía que encamine el proceso de la dirección escénica de una manera más concreta.

Plan de capítulos

Capítulo 1: Reflexiones en torno a la dirección: Grandes referentes de la escena mundial

- 1.1. Richard Wagner, Adolphe Appia y Gordon Craig
- 1.2. Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht
- 1.3. Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook
- 1.4. Teatro contemporáneo

Capítulo 2: Entrevistas a referentes de la dirección nacional.

- 2.1. Foco de estudio
 - 2.1.1.- Instrumento de medición
- 2.2. Deducciones de las entrevistas
 - 2.2.1. Directores: Antecedentes relevantes para la creación
 - 2.2.2. Procedimientos
 - 2.2.3. Elementos a considerar en la construcción de una puesta en escena
 - 2.2.4. Espectador

Capítulo 3: Guía base para la construcción de una puesta en escena

3.1. Factores que debe contemplar la dirección antes de comenzar a dirigir

3.2. Articulación de los distintos elementos estructurales de la puesta en escena

3.2.1. El rol de la dirección con la actuación: ¿Qué debo contemplar al momento de conducir o trabajar la actuación?

3.2.2. El rol del director con la estética: ¿A través de qué medios le doy forma a mi impulso?

3.2.3. El rol de la dirección con la dramaturgia: ¿Cómo estructuro la puesta en escena?

3.3. El espectador y la puesta en escena

En el capítulo uno de nuestra memoria de grado haremos una revisión a las posturas y metodologías de grandes directores de la historia del teatro, comprendidos en un período de tiempo que va desde finales del siglo XIX con Richard Wagner, hasta las teorías levantadas respecto a las características del teatro contemporáneo. Dentro de los referentes visitados encontramos los nombres de Adolphe Appia, Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Peter Brook. En cuanto a la investigación teórica, visitamos los planteamientos de Hans-Thies Lehmann, Jorge Dubatti, Jean-Francois Lyotard, entre otros.

En el capítulo dos entregaremos los datos de medición de nuestras entrevistas, así como la cantidad de entrevistados, el total de horas de entrevista, las preguntas realizadas y pequeñas reseñas de nuestros entrevistados, además de la definición de conceptos a partir del material extraído de las entrevistas.

En el tercer capítulo presentaremos, a modo de conclusión, nuestra guía base para la construcción de una puesta en escena.

Capítulo 1: Reflexiones en torno a la dirección: Grandes referentes de la escena mundial.

Para adentrarnos en el estudio de la dirección escénica es preciso consultar las miradas más influyentes de la escena mundial, abarcando tanto a directores como teóricos, los cuales comprenden un período de tiempo desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Nuestros parámetros de discriminación para determinar quiénes son estos referentes y por qué consideramos que lo son, tienen que ver con la existencia de material bibliográfico que ha trascendido en el tiempo y que forma parte de nuestra formación teatral, instaurando así las bases de lo que nosotros concebimos como teatro. Por otra parte, decidimos incluir referentes contemporáneos en nuestro estudio, pues sus trabajos de alguna manera establecen parámetros respecto al teatro contemporáneo que influye en nuestra formación. La forma de acceder a sus trabajos es a partir de otras fuentes de registro, como material audiovisual o también material teórico de autores que han registrado lo que comenzó a suceder con las artes escénicas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El orden que daremos a este capítulo será cronológico. Es importante dejar en claro que no pretendemos revisar en su totalidad a los exponentes de la historia teatral, sino a los referentes más trascendentales en nuestra formación. Tampoco nos referiremos en profundidad a ellos y sus técnicas, métodos o planteamientos, pues daremos énfasis a los elementos que estén orientados a la dirección y que consideramos podrían ser un aporte al objetivo de nuestra guía.

1.1.- Richard Wagner, Adolphe Appia y Gordon Craig

Cuando buscamos el origen de la puesta en escena, inevitablemente nos remontamos a Richard Wagner y su “Gesamtkunstwerk” u obra de arte total. Las influencias de este compositor y director de orquesta alemán provenían directamente del Romanticismo. Este

movimiento cultural originado en Alemania a finales del siglo XVIII, nace en contraposición a las ideas del racionalismo y los paradigmas estéticos del Neoclasicismo. El hombre romántico busca romper con las reglas establecidas por la tradición clásica y los estereotipos de belleza, para sumirse en la libertad auténtica y la búsqueda constante de la trascendencia, además de la conexión con la naturaleza y de los sentimientos llevados a su máxima expresión. El modelo escultórico es reemplazado por un modelo orgánico, atento al movimiento de los fluidos, a un movimiento infinito desde lo terrenal a lo trascendental que da un nuevo valor a la vida, ya no como manifestación de lo natural sino como manifestación de lo absoluto (Gombrich, 1967).

Es en este clima en que aparece Wagner. En su libro "Die Revolution" (1849) explica que las formas cerradas debían abrirse para permitir la irrupción de la fuerza creadora, el bien más alto del hombre. Por su parte, en "El arte del futuro" (1849) define el comunismo en términos éticos como anulación del egoísmo. Dice que la experiencia artística es la única que propicia el conocimiento de lo esencial, pues, frente al arte -manifestación de la libertad y de la vida- el Estado se configura como ocultador de la esencia. De ahí que la revolución sea una lucha del Arte contra el Estado y que el artista sea concebido, románticamente hablando, como una figura de mediación, como la voz consciente del pueblo. Así vemos que la idea del Gesamtkunstwerk tiene un origen político, entrelazado con una justificación estética (Sánchez, 2002).

Por otro lado, como dice Sánchez en su texto, otra influencia gatillante en él tuvo que ver con la lectura que hizo del libro de Shopenhauer "El mundo como voluntad y representación", pues a partir de esto confirma sus ideas sobre la capacidad del arte para el conocimiento de lo esencial. Shopenhauer afirma que la objetivación de la voluntad de la naturaleza ocurre por la contraposición de las fuerzas que la componen; unas inferiores, relacionadas a su carácter fenoménico (como la gravedad) y otras superiores, que se desprenden de la individualidad del ser. Ambas fuerzas en conjunto contienen dentro de sí la esencia interna del mundo, que independiente del tipo de fuerza (inferior o superior) surgen desde la misma voluntad, que no es comprensible a través de la razón. Para el filósofo, la manifestación

artística que mejor podía transmitir esa esencia era la música, la cual era creada por el genio creador en su función como mediador entre la esencia y la obra de arte. Si bien Wagner está de acuerdo con esta característica particular del arte para el conocimiento de lo esencial, cree que la música por sí sola no es suficiente para la manifestación de esta esencia. Frente a esto y en oposición a lo postulado por Shopenhauer, le suma a la ópera el drama como eje central y estructural. Así es como surge la idea de "Gesamtkunstwerk", en donde todas las artes deben fusionarse y confluir en conjunto en pos de una sola gran obra de arte total, siendo la música un elemento mediador entre estas distintas artes, otorgándoles fluidez y organicidad, devolviéndole la vida al arte -a la ópera en su caso-.

Frente al absolutismo de las palabras es que Wagner hace un gran aporte a la dramaturgia, re-significando a su vez el concepto de drama, pues ahora este deja de ser entendido exclusivamente desde la literatura, para componerse desde otros lugares, a través del diálogo de las distintas artes o elementos que componen la escena. "Ya no sólo resulta inconcebible un drama leído, sino que la propia escritura del drama deja de ser un hecho literario puro. Wagner prohíbe la autonomía del libreto y exige que sólo se considere como codificación del drama aquella partitura donde la escritura musical conviva con la escritura poética y las indicaciones para su escenificación" (Sánchez, 2002:29).

Es acá donde aparece otro gran aporte de Wagner, pues da las primeras luces del rol de director de escena. La partitura musical, que no solo sitúa las notas en el pentagrama, sino que también especifica los compases, la tonalidad, en fin, el universo entero que el músico debe contemplar para tocar, se convierte ahora en una especie de guía para la estructuración o escenificación de la representación.

En relación a la partitura como guión, Christopher Balme en su "Introducción a los estudios teatrales" afirma que:

Richard Wagner intentó (mucho más que sus contemporáneos) regular las modalidades de la puesta en escena en la composición misma. En sus obras, es posible encontrar indicaciones escénicas detalladas así como pasajes de composición casi miméticos que parecían delimitar y

dirigir a los actores en sus movimientos. (...) en un momento en que la práctica teatral apenas conocía la idea de apegarse a las marcas fijadas por el director. (2013: 257)

Adolphe Appia, escenógrafo y decorador suizo, estudió música en su juventud y tras frecuentar los conservatorios de París, Leipzig y Dresde, descubre los dramas wagnerianos, los cuales le hacen reafirmar sus gustos y tomar conciencia sobre la necesaria reforma que había que hacer al teatro.

Él, tanto como Wagner, hereda del Romanticismo la concepción organicista de las cosas, considerando lo orgánico como principio inalienable y la vida como única ley. Aún así afirma que Wagner tiene un déficit en cuanto a la imagen (la plástica) y que es incapaz de salirse de los cánones propios del romanticismo desde ese lugar. Si bien entiende que las distintas artes deben convivir en escena, Appia respetaba la particularidad de cada una de estas, comprendiendo que su aporte residía en su especificidad.

Si bien uno de sus máximos referentes fue el compositor alemán, el trabajo de Appia está más relacionado con el simbolismo, en contraposición al naturalismo que tan fuertemente se instaló en los escenarios a finales del siglo XIX. El uso de telones pintados como decorado representaba un mismo plano pictórico, volviendo estática la escena. Los escenógrafos y directores de la época se conflictuaban ante la pérdida de sentido que sufría el teatro de ilusión. Por su parte, los pintores igualmente cuestionaban la primacía de un único punto de vista a través de la perspectiva. Es así como nace el cubismo, que plantea que un mismo objeto puede tener múltiples puntos de vista (Ubersfeld, 2005).

Frente a esto, Appia toma los postulados del cubismo para formular su escenografía, rechazando la puesta en escena bi-dimensional que carecía de sentido al tensionarse con el cuerpo tridimensional del actor y perdiendo así todo diálogo dentro de la escena, convirtiéndola en una foto sin vida e inverosímil. Propone entonces la escena tridimensional, utilizando múltiples niveles a lo ancho y largo de la escena como escaleras, rampas, formas geométricas, planos, volúmenes, sombras y luces, generando profundidad real.

Al reflexionar sobre el espacio y el tiempo, divide las artes en temporales -como la poesía y la música- y espaciales, como la arquitectura, la pintura y la escultura. El encargado de aunar estos dos tipos de arte es el movimiento que fluye mediante la música, privilegiándola por sobre el drama verbal. Es así como la escena se convierte en el espacio contenedor de la acción y el conflicto. Por tanto, su aporte a la escena consiste en encontrar mediante otros lenguajes, los elementos que permitan una armonía, brindando a la escena la tan buscada organicidad que generaría la "obra de arte viviente".

Otro de los elementos fundamentales en el legado de Appia es el uso de la iluminación, otorgándole así la posibilidad de crear lenguaje a través de ella. De esta manera la luz dejaba de lado el rol funcional que había tenido hasta ese momento, que consistía simplemente en alumbrar. Appia consideraba que la luz era la encargada de dar vida al espacio, realzando los distintos elementos escenográficos y dando volumen al cuerpo y las acciones de los actores. Para lograr esto era necesario disponer de una iluminación móvil, la cual pudiese ser desplazada o cambiada. Vale decir, a través de la luz, se puede sumar o restar valor a lo que ejecutan los actores, al mismo tiempo que le da volumen a los cuerpos y al espacio. Como consecuencia aparece la jerarquización de estos mismos, permitiendo dirigir la mirada del espectador (Sánchez, 2002).

Todos los elementos que para Appia contiene la obra de arte viviente deben ser dispuestos por una mirada autónoma. Propone así el concepto de "músico-dramaturgo", quién será el encargado de organizar la disposición de los elementos, con el fin de darle un ritmo a la escena que mantuviese al espectador con la atención puesta en la obra, permitiéndole entrar y leer activamente los distintos símbolos. Apelando a las sensaciones, busca que a partir de la experiencia estética, el espectador se sumerja en esta obra viviente. Desde ahí se comprende la importancia que le otorga a la iluminación o la música versus la palabra - elemento protagonista en el naturalismo- pues ésta sólo permitía ver el lado racional e intelectual de las cosas, limitando la posibilidad de abstracción propia del arte.

En torno a la palabra y su lugar en el teatro, Gordon Craig, actor, productor, director de escena y escenógrafo británico -que trabajó en 1912 con Konstantin Stanislavski en su

famosa producción de Hamlet con el Teatro de Arte de Moscú-, planteó que llegaría el día en el que el director no tendría que partir su trabajo desde un texto escrito anteriormente por un poeta, sino que éste podría elaborar su propia obra con los recursos de un lenguaje escénico autónomo. Coincide con Wagner y Appia en el valor que le otorga al creador y compositor escénico por sobre el poeta, al cual denomina “dramaturgo-director”. De esta manera establece los principios que sitúan hasta el día de hoy a la figura del director teatral como autor de la puesta en escena. Por otra parte Patrice Pavis afirma que: “La puesta en escena ya no se considera entonces como un ‘mal necesario’ del cual el texto dramático podría muy bien, en todo caso, prescindir, sino como el lugar mismo de la aparición del sentido de la obra teatral” (1978: 386). A partir de esto podemos desprender que el director teatral es el autor de la puesta en escena, por tanto, del teatro, sin embargo esta es una de las tantas posturas respecto a la autoría en el teatro contemporáneo.

Tanto para Appia como Craig, el drama no es algo que se deba escribir sino que surge desde la escena. Este es entendido como un conflicto que se manifiesta a través del diálogo de los personajes dramáticos, convirtiéndose en la forma en que los diversos elementos escénicos se enfrentan y tensionan. Por su parte, la palabra, si no desaparece, se convierte en un elemento más, pero jamás comprendida bajo las reglas literarias que hasta ese punto se habían establecido. Lo dramático está en la inmediatez de la escena, en primer lugar, y secundariamente en la forma en cómo se codifica la partitura, pues Craig, apasionado por el movimiento, concibe su creación desde ese lugar. Tanto en el escenario y la luz, como en todo lo que pueda transitar por la escena, el cuerpo se transforma en un cuerpo rítmico a través del que se manifiesta todo, suplantando la palabra (Sánchez, 2002).

Con respecto a la importancia que puede tener el actor dentro de la escena, Craig no concuerda con la visión de Appia, quien cree que cualquier puesta en escena, aún conteniendo una gran diversidad de elementos, no sirve de nada si es que no existe un actor dialogando con ellos. El actor está en primer orden en la propuesta de “obra de arte viviente”, pues su cuerpo es la única materialidad objetivamente viva, convirtiéndolo en el mayor soporte de la puesta, el cual funciona a través de las relaciones dentro del espacio escénico. Craig por su parte considera que es un elemento plástico más, que tiene capacidad

de movimiento propio pero que está limitado al gran movimiento total que surge del conjunto de elementos. Es por esto que el actor debe ceder su lugar a la “supermarioneta”, pues al ser un cuerpo humano e imperfecto, no es capaz de controlar a la perfección las situaciones, restándole precisión y sustento a la obra de arte.

Craig cree que no basta con el virtuosismo del actor en la interpretación, por muy convincente que pueda parecer. De esta manera propone la desaparición del actor, reemplazándolo por otro medio de expresión inanimado, que carece de sentimientos, lo que permite que pueda ser manipulado y controlado en función de la obra. A pesar de la convicción en su propuesta, la “supermarioneta” no deja de ser un concepto teórico o una figura ideal para el trabajo del actor tradicional, considerando la búsqueda artística de contenidos esenciales y la forma pura de expresión, que va más allá de la imitación, entendiendo el arte desde su tarea de invención permanente (Dubatti, 2009).

Luego de revisar lo postulado por los tres exponentes, podemos concluir en primer lugar que son el punto de partida de lo que posteriormente otros autores conceptualizarán como puesta en escena, la cual deja de limitarse a la representación de un texto dramático, para convertirse en el diálogo de diversos elementos como el cuerpo, el ritmo, el espacio, la iluminación, que constituyen un total en función de un objeto artístico.

Revisándolos particularmente, podemos decir que Wagner es el gran impulsor de las reformas escénicas, influenciando tanto a Appia como a Craig. En el caso de Appia, se renueva la composición espacial, abriendo las posibilidades gracias a la inclusión de plataformas y niveles, las que otorgan al espacio escénico una materialidad traducida en dispositivos que dan sustento al cuerpo, el desplazamiento y las acciones del actor, dándole un carácter organicista. A esto se suma la inclusión de la iluminación como elemento creativo, construyendo lenguaje a través de la visualidad, por sobre la funcionalidad que hasta ese momento había tenido, además de contribuir en la dirección de la mirada del espectador.

En el caso de Craig, su principal aporte es el lugar que le da al actor dentro de la puesta en escena, incluyéndolo como una parte del total y poniéndolo en relación a los otros elementos.

La organización y composición de estos elementos requiere que exista la mirada de alguien que se pueda distanciar. Es así como nace la figura del director, el cual a través de una partitura escénica, que funciona como una especie de guión o estructura, toma las decisiones que lograrán que los distintos elementos puedan confluír en pos de la creación de la puesta en escena.

1.2.- Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold y Bertolt Brecht

Konstantin Stanislavski, actor y director ruso, es sin duda uno de los referentes más influyentes del siglo XX, principalmente porque se convirtió en un ente movilizador tanto para quienes defienden como para quienes se oponen a sus postulados. Su modelo teórico y pedagógico conocido como Sistema Stanislavski, permite la reestructuración de los códigos actorales mediante la inclusión de variados conceptos y reformas, entre esos, la creación tridimensional de los personajes. Esta sistematización se convierte en una guía que el autor realiza desde sus experiencias dentro del teatro, destinada a la formación de actores y, de igual manera, se ha convertido en una herramienta para los directores, ya que Stanislavski constantemente habla de la relación actor-director, entendiendo a este último como un líder que se encarga de motivar la imaginación del actor.

La investigación de Stanislavski se enmarca en una época determinada por el Positivismo, corriente filosófica derivada de la epistemología francesa de inicios del siglo XIX, con August Comte (padre de la sociología) como máximo referente. El Positivismo surge bajo la necesidad de legitimar el estudio científico y causal de las leyes de la naturaleza humana y de los fenómenos que lo rodean, comprendiendo que lo real es sólo lo empíricamente probable y de esta manera, intentando unificar el estudio de todas las ciencias bajo un único método científico. Esta corriente, que tiene por herramienta el uso de la razón, es inductiva, por lo que se distancia de todas las teorías que no puedan ser objetivamente percibidas. El Positivismo inundó el espíritu de época, pues estuvo muy ligado a la Revolución Industrial y al desarrollo progresista que tuvo la humanidad la segunda mitad del siglo XIX. A propósito

de esto mismo es que el Positivismo determinó todos los aspectos científico-culturales de la sociedad europea de esos tiempos, entre esos, el Naturalismo (Reale y Antiseri, 1995).

El Naturalismo, estilo mayoritariamente literario del cual Emile Zola es el máximo exponente, aspira a reproducir la realidad objetivamente. Este estilo, que también se ve influenciado por el Determinismo (doctrina filosófica que sostiene que todo acontecimiento físico, incluyendo el pensamiento y las acciones humanas, están causalmente determinadas por la irrompible cadena causa-consecuencia, lo que, a su vez, determina el futuro), muestra al ser humano como un ser determinado por la herencia genética y su contexto. El realismo por su parte es una corriente literaria que nace a propósito del surgimiento de la clase burguesa. Igualmente quiere mostrar una parte de la realidad cotidiana de esa clase, invitando al espectador a ser testigo de lo que ocurre en ese espacio. El realismo psicológico, asociado a Konstantin Stanislavski, enfatiza en las situaciones cotidianas de esta clase, pero dándole valor a la caracterización emocional y psicológica de los personajes.

Pero el director ruso no es el fundador de este estilo. Él se influencia por el trabajo del duque de Meiningen, quien conformó junto a su tercera esposa Elena Franz, la compañía de teatro de Los Meiningen, siendo el primer director de escena reconocible del teatro moderno. Esta compañía desarrolló un teatro realista, destacándose por la fidelidad al texto del autor y la representación fidedigna de hechos históricos. No obstante, para lograr la creación de una atmósfera ilusoria naturalista, era fundamental que el actor pudiera recrear una representación auténtica. En aquella época la figura del actor era relacionada a la de estrella o "divo", lo que los situaba por sobre el autor, pues se creía que gracias a su talento podían interpretar de manera sublime los textos de este. Esto no servía para los fines del Duque, por lo que elimina esta figura diciendo que no existen los actores protagonistas y apuntando a la versatilidad de estos, pues todos debían estar cualificados para realizar cualquier trabajo o papel más allá del nivel social que cada actor haya alcanzado. Una de las estrategias que utilizó para lograr sus objetivos fue mostrar a los actores mediante diagramas, cómo debían moverse, además de poner énfasis en el uso de vestuarios e indumentarias que les ayudaran a situarse en la historia (García, 2009).

He aquí la raíz de los postulados de Stanislavski. El director ruso concuerda con el Duque en su visión sobre la figura del actor, pues cree que éste no debe brillar por sobre la obra artística. Para él es fundamental que el actor adquiera una ética profesional, llenando su trabajo de contenido, profundidad y verdad. Desde ahí surge su sistema, donde el trabajo emocional, físico e intelectual se complementa, funcionando como una triada que conducirá la actuación hacia la “organicidad” y por tanto, hacia una verdad escénica, que irá en función de la obra total.

El Sistema Stanislavsky tiene como principal objetivo encontrar la verdad escénica y para esto propone como punto de partida el trabajo de mesa en torno al texto dramático. Éste estudio será fundamental para la comprensión de la obra y al mismo tiempo permitirá su traducción escénica a partir de una serie de conceptos propuestos, destacándose la tridimensionalidad del personaje, que consiste en construirlo según sus características psicológicas, físicas y sociales. En base a esto el actor acciona y toma decisiones dentro del universo de la obra, además propone otros conceptos como el sí mágico, la memoria emotiva, las acciones físicas, las unidades, los objetivos y superobjetivos; considerándose los dos últimos un aporte significativo para la dirección, si bien están dirigidos hacia el trabajo del actor, se vuelven inherentes a la creación de una puesta en escena, pues son conceptos que la atraviesan en su totalidad.

El objetivo respecta, individualmente hablando, a una especie de pulsión del personaje al accionar en una situación determinada, pero estas acciones se dirigen hacia la intención de cumplir un gran objetivo principal, que sería el superobjetivo. Por tanto, contando con este gran objetivo, la búsqueda e investigación que se desarrollará a través del proceso creativo, será dirigida hacia algún lugar, permitiendo que todas las acciones y decisiones del director dentro del trabajo conduzcan los elementos (como la actuación) hacia una meta (Balme, 2013).

Avanzando en la historia nos encontramos con el actor y director ruso Vsévolod Meyerhold, quien trabajó en los inicios de su carrera junto a Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, a pesar de ser discípulo de éste, cuestiona prácticamente desde un comienzo su forma de abordar la actuación y arranca del Naturalismo en la puesta, utilizando un nuevo método llamado “estilización” que lleva por objetivo emplear todos los medios posibles de expresión revelando la síntesis de un período o fenómeno, por lo que en su “teatro nuevo” no necesariamente coinciden el discurso y la plasticidad o escenografía, ya que esta última posee además un valor simbólico (Braun, 1992: 137-140).

Esto ocurre porque Meyerhold se ve mucho más influenciado por el constructivismo ruso, que si bien aparece en 1914, se venía gestando gracias al ambiente revolucionario desde mucho antes. Este movimiento artístico responde a las premisas de construcción del sistema socialista, surgiendo como respuesta a los ánimos convulsos de la época. Se caracteriza por ser abstracto, basándose en figuras geométricas y líneas puras, además de utilizar materiales simples como el metal, la madera y el vidrio, que hacen referencia a la máquina. El constructivismo tenía como fin ser funcional, pues se entendía que el arte debía ser algo que la gente pudiera entender y que debía tener distintas utilidades para la sociedad. Al basarse en la escultura, la arquitectura y el diseño industrial, brinda tridimensionalidad al uso del espacio, desapareciendo lo anecdótico que podía ser la búsqueda de la pureza del arte, para obtener como resultado un conjunto de fuerzas dinámicas en tensión e interdependientes que se definen como constructivistas. Cabe destacar que Meyerhold en sus orígenes trabaja sobre el principio plástico-musical que se desprendía del simbolismo, para posteriormente sustituirlo por este principio arquitectónico, más acorde a la época de los artefactos revolucionarios (Lodder, 1988).

El cambio de paradigma social modifica la concepción de obra de arte, reemplazando el modelo orgánico que sustentaba la idea de obra de arte total, por un modelo inorgánico basado en la fragmentación y que postulaba la construcción de “obras-artefacto”, que eran resultado de la acumulación de diversos medios, y cuyo ritmo respondía al de la máquina. Esto da paso a su vez a la simultaneidad de la escena (Sánchez, 2002).

Con respecto a la forma de abarcar la actuación, Meyerhold estaba en contra de que la interpretación actoral se redujera a la palabra, por considerarla insuficiente e incapaz de alcanzar niveles de profundidad y expresión, así como también de la gesticulación facial, que dejaba de lado la utilización del cuerpo y la plástica -referida tanto a la disposición escénica como al diseño de los movimientos-. Si Stanislavski llama a sus actores a trabajar un involucramiento, Meyerhold lo problematiza desde el llamado desapego, a través de su teoría que funciona como un contramodelo. Hablamos de la biomecánica, técnica actoral centrada en el movimiento corporal, siendo la más influyente del siglo XX por ser la primera de este tipo, donde las leyes mecánicas del movimiento son aplicadas al cuerpo humano, relacionándolo al sistema de producción en línea, por lo tanto, la técnica corporal del actor debía funcionar con tal nivel de precisión y coherencia, que no se hacía necesario trabajar desde el interior emocional exteriorizándolo, se trataba más bien de realizar la operación contraria a partir del gesto, que posteriormente aparecerá en la búsqueda de Bertolt Brecht (Balme, 2013).

Otro procedimiento contra el que se rebeló fue la aparente claridad que entregaban el naturalismo y el impresionismo. Él consideraba necesario que la interpretación fuese por indicios, vale decir, que los significados se concentraran en “zonas de sombra”; era necesario ofrecer al espectador la posibilidad del misterio, permitiéndole así ser parte de la fantasía y del trabajo de creación, lo cual también era parte de su concepto de “estilización”. Esto lo lleva a formular la idea de que la obra se debía identificar con un armazón, pues ni el dramaturgo ni el director debían producir una obra sino, una estructura que tanto actores como espectadores podían utilizar y completar: “Producimos conscientemente espectáculos inacabados, porque las correcciones más importantes deben serles hechas por los espectadores” (Meyerhold, 1972: 242).

Siguiendo con nuestra revisión se nos hace necesario mencionar al dramaturgo, poeta y director alemán Bertolt Brecht, creador del teatro épico, pues hereda de Meyerhold la idea de que el teatro debía dejar atrás el hermetismo naturalista, para convertirse en un gran

esqueleto, una estructura de bloques que tanto actor como espectador llenarían de contenido. Además, coinciden en la necesidad de organizar el trabajo artístico, pensando la creación como un proceso colectivo que tuviese por objetivo desarrollar y ordenar nuevas formas y fondos.

No obstante Brecht escapa de la búsqueda que se venía dando a través de la plástica, la danza y la música, dándole importancia nuevamente al texto escrito. Esto ocurre en buena medida por la influencia que él recibe del Realismo Materialista - o Realismo Histórico- basado en los postulados de Karl Marx. En pocas palabras, el Realismo Materialista expone que “la realidad no es producto de un Espíritu, que se va realizando en la historia y conduce los procesos históricos como concluye Hegel, sino que, al contrario, incluso lo que puede haber de Espíritu en la realidad y en la historia es el producto de condiciones materiales tanto de la naturaleza como de la historia” (Flores, 1997:155), vale decir, en palabras de Marx, “el mundo sensible que le rodea (al hombre) no es algo directamente dado desde toda una eternidad y constantemente igual a sí mismo, sino el producto de la industria y del estado social, en el sentido de que es un producto histórico, el resultado de la actividad de una serie de generaciones, cada una de las cuales se encarama sobre los hombros de la anterior”. (Marx-Engels, 1974: 47)

Las obras de Brecht respondían a la necesidad de concientizar al espectador, haciéndolo cuestionar su condición laboral. Su gran objetivo era alcanzar un cambio social que lograra la liberación de los medios de producción. Para conseguir esto, toma los principios de Meyerhold en relación a la actuación gestual, donde la interioridad del actor no es lo importante sino mostrar las relaciones sociales donde la interpretación es desapegada, pues no es un personaje lo que el actor juega en escena, sino un rol donde el efecto “extrañamiento” a lo largo de la puesta es utilizado como estrategia para que el espectador no caiga en un plano emocional, ya que este debe reflexionar en torno a las acciones que se le presentan de forma crítica, por lo que la actuación, la dramaturgia y la puesta en escena tuvieron que ser repensados y reelaborados respondiendo a los nuevos objetivos de Bertolt

Brecht, rompiendo con la estructura aristotélica del teatro, eliminando toda intención de identificación e ilusión.

Como afirma Balme, Bertolt Brecht se autodenominaba “antiaristotélico”, ya que la puesta en escena al abordarse desde un lugar distanciado, no tiene un fin catártico como sí ocurre generalmente en las puestas en escena, ya que como se menciona en “Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor”, coordinado por Jorge Dubatti, el “teatro épico convierte al espectador en un observador activo, objeto de investigación, con una concepción cambiante o alterable. El interés está puesto en el desarrollo y no en el desenlace. Por eso, cada escena tiene valor en sí misma y la sucesión de ellas se establece a modo de un montaje y no como un crecimiento que conduce al final” (2009: 266)

En cuanto al texto, Brecht lo concibe como material no dramático que sólo adquiere dramatismo a través de su ejecución. De esta manera cualquier transformación, omisión o añadido estaba permitido o incluso la fragmentación de las escenas. Nada de esto podía afectar al drama, pues este desaparecía en su concepción literaria, para situarse en lo escénico. El conflicto, antes otorgado al texto, aparecía reflejado en la relación entre los ejecutantes y el público.

Este procedimiento significa un gran avance en la dramaturgia, pues Brecht, pensando en la puesta y su objetivo, modifica la forma de escribir sus piezas, convirtiéndolas en artefactos que iban en contra del modelo organicista wagneriano, evidenciando la estructura, la técnica y el proceso de elaboración, adquiriendo un fin utilitario. Otro aspecto que surge de esto es la simultaneidad de los elementos, ya que al no presentarse como un total, cada uno de ellos (música, texto, imagen) funciona independiente del otro, pudiendo presentar cosas distintas en un tiempo paralelo (Sánchez, 2002).

Tras revisar lo postulado por estos tres autores y entendiendo que cada uno tiene una mirada y objetivo en torno al teatro distinto, a pesar de proponer métodos o formas actorales que incluso pueden parecer contrarias, coinciden en la idea de que el trabajo del actor debe

ser en función del objetivo del director o la puesta en escena. Estas visiones sin duda instalan las bases en torno a la formación teatral hasta el día de hoy, independiente de si uno decide seguir sus postulados o trabajar en oposición a éstos.

Por ejemplo, en el caso de lo realizado por Stanislavski, que se toma como introducción en la formación actoral en gran parte de las escuelas de teatro, desprendemos que el gran aporte para el oficio de la dirección teatral apunta hacia la dirección de actores, pues le otorga a la figura del director la función de guiar, movilizar y potenciar el rol creativo del actor enfatizando en la preparación que éste debe tener en función de la construcción de la puesta en escena en su totalidad, conduciendo así el trabajo hacia un determinado fin artístico. Esto no solo lo vemos en el teatro sino también en el cine como el caso de la academia estadounidense del Actor's Studio. Además, respondiendo al método científico del comportamiento humano y con el fin de alejarse de la falsa teatralidad que imperaba en la época, suma a la actuación el concepto de "verdad escénica", que posteriormente se convertirá en un concepto transversal, pues todos los directores, independiente del estilo, buscarían su propia verdad escénica mediante leyes que permitan una determinada verosimilitud.

En cuanto al legado de Meyerhold, este no se materializa sólo en la actuación, sino también en el espacio en relación a la puesta en escena y la autoría del director en el teatro. Con su método de "estilización" comienza a trabajar con el valor simbólico del espacio escénico, pues no concibe el teatro como una mimesis de la realidad, por lo tanto, entiende que la puesta en escena no es necesariamente una traducción fiel al texto hecho anteriormente por un autor dramático, sino que el director puede tomar ese material desde otra perspectiva, generando uno nuevo, restándole valor a la narración exclusivamente a través de la palabra, ya que comprende los distintos planos narrativos y el potencial de los signos dentro de la puesta en escena.

Con respecto a la actuación, luego de poner en crisis lo postulado por Stanislavski, propone un nuevo lugar actoral, que no pretende basarse en las emociones del actor; por el contrario,

busca una actuación desapegada, es decir desde el exterior al interior, dándole énfasis a la expresión corporal y a la actuación mediante el gesto. Entiende que el cuerpo es el principal instrumento de trabajo del actor y que al adquirir una técnica precisa, es capaz de abordar lo que la escena requiere para así narrar en diálogo con el resto de los elementos en función del superobjetivo de la puesta en escena.

Siguiendo con Bertolt Brecht, es evidente que existe un legado importante en lo realizado por él en relación al rol político del teatro, el discurso y su función didáctica, donde lo más importante es la reflexión, desarrollando así el efecto distanciamiento o extrañamiento, el que consiste en fragmentar la narrativa, evitando la identificación del espectador con la situación expuesta. Esto sucedía mediante un sinfín de recursos como: la entrada de canciones, carteles, vestuarios y escenografías mutables, develando también los mecanismos escénicos y evidenciando el artificio propio del teatro; así mismo como en la modificación de la forma actoral, a partir de la idea del gesto postulado anteriormente por Meyerhold, pues propone el “gestus social”, el cual habla del comportamiento de una colectividad bajo un contexto y que a partir de un rol (no de un personaje) puede ser entendido según las relaciones que se establezcan entre todos los roles, marcados por este “gestus” que indicará de alguna manera el lugar social que ocupa cada uno. Esta nueva forma narrativa rompe con la estructura aristotélica y la unidad de tiempo-espacio, además de la aparición de saltos y fragmentaciones mediante la interdependencia de las distintas partes de una misma puesta en escena, donde cada una es tan importante como la otra, y por ende una escena no es necesariamente consecuencia directa de lo que ocurrió antes, sino que funcionan en su totalidad con la idea de montaje y es el espectador el encargado de completar y unir estas distintas partes.

Finalmente, podemos ver que todo lo anterior permite a la dirección un sinnúmero de posibilidades estéticas que se pueden identificar en cualquier tipo de teatro, incluso pensando en las estéticas contemporáneas. En relación a lo actoral podemos notar distintos puntos de partida con respecto al lugar desde donde se abordará, dependiendo netamente

del superobjetivo que un determinado director tenga con la construcción de una puesta en escena.

1.3.- Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook

“Como este siglo nos ha enseñado que los seres humanos pueden aprender a vivir bajo las condiciones más brutales y teóricamente intolerables, no es fácil calibrar el alcance del retorno (que lamentablemente se está produciendo a ritmo acelerado) hacia lo que nuestros antepasados del siglo XIX habrían calificado como niveles de barbarie. Hemos olvidado que el viejo revolucionario Federico Engels se sintió horrorizado ante la explosión de una bomba colocada por los republicanos irlandeses en Westminster Hall, porque como ex soldado sostenía que ello suponía luchar no sólo contra los combatientes sino también contra la población civil.”

Eric Hobsbawn – Historia del siglo XX

Para comprender este subcapítulo es preciso mencionar que está teñido por el sinfín de hechos ocurridos en el siglo XX, que más allá de determinar un cierto estilo en los exponentes, traspasa la visión de mundo de toda la humanidad. Como bien dice Hobsbawn, este siglo sufre las atrocidades jamás pensadas para una humanidad que fue parte de la gran expansión científica y creadora del siglo XIX. Pasamos del auge de los imperios a la devastación total producida por las guerras mundiales y la polarización ideológico-económica que se dio con la guerra fría. En este contexto es que los grandes meta-relatos construidos hasta ese entonces se quiebran, llevándonos a cuestionar ¿qué es realmente importante? Sin duda todo lo que ocurre en este siglo se convirtió en un gran movilizador para el arte, que cuestiona también la existencia del ser, llevando a replantear, por consecuencia, las formas en que se estaba abordando y haciendo arte.

Otro punto a considerar en este subcapítulo es la inclusión de Antonin Artaud, que de manera cronológica es contemporáneo de Bertolt Brecht. La búsqueda del poeta, a propósito de las características del siglo, está más relacionada a la de estos directores que a sus antecesores o coetáneos, siendo incluso, un referente para ellos.

Antonin Artaud, poeta, actor, director, dramaturgo, ensayista y novelista francés; enmarca su trabajo en el periodo post Primera Guerra Mundial, el cual se caracteriza por la evidente

crisis social, propiciando la aparición de diversas vanguardias, entre ellas el Surrealismo, movimiento artístico y literario que surge a partir del psicoanálisis y la idea del subconsciente, buscando ir más allá de lo racional y lo conocido como real, sustituyéndolo por los impulsos del imaginario, lo irracional y lo sentimental.

La aparición del Psicoanálisis provoca un cambio en la comprensión del comportamiento humano, afirmando que funcionamos en distintos planos: el "consciente", el "inconsciente" y el "subconsciente". Dentro de esta misma idea surgen conceptos que le darían explicación a nuestro comportamiento, como el "ello" (que busca la satisfacción del placer a partir de lo instintivo) el "yo" (que posterga y controla el deseo del "ello" en relación a las posibilidades que le ofrece la realidad) y el "superyó" (que se encarga de aprobar o no los impulsos según las normas morales de la sociedad). Todo lo anterior nos daría la posibilidad de afirmar que dentro de nuestro ser existe un lugar oscuro y secreto, que no somos capaces de controlar y que responde a nuestros más naturales instintos, que son reprimidos por las normas sociales y sobre todo las morales (Roudinesco y Plon, 2008).

Además Artaud sentía un profundo rechazo por el teatro occidental y su intención predominante de realizar una mimesis de la realidad, manifestando, por el contrario, su admiración por el teatro oriental, considerando que en éste se busca trascender a partir de un teatro que no ha abandonado lo ritual; que es propio del teatro, buscando así lo esencial. Inspirado en esto es que el director busca con el teatro crear imágenes poéticas, radicales y trascendentales a la esencia del hombre, apelando a las sensaciones e intentando alcanzar un lugar sacro: "Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil" (2001: 31-32).

En torno a la puesta en escena, Artaud propone una nueva escritura teatral, la que compara con los jeroglíficos de las antiguas civilizaciones, que no se sostiene en la palabra desde su lugar alfabético o fónico, sino que existen códigos que son organizados para ser

decodificados posteriormente, mediante distintos signos o símbolos que comparten un mismo lugar, en este caso, la escena. Tales símbolos corresponden a elementos estéticos, sonoros, visuales, plásticos, entre otros, que en su totalidad terminan generando un nuevo lenguaje escénico: “Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.” (2001: 102).

Además cuestiona la estructura aristotélica y el realismo psicológico, no en el sentido de Brecht, sino que problematizando la función diegética del teatro, que solo intenta contar una historia. Según Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology*, lo diegético corresponde a “El mundo (ficticio) en que las situaciones y eventos narrados ocurren; Contar, recordar, en oposición a mostrar.”, vale decir, la problematización de Artaud tiene que ver con dejar esta función en un segundo plano, para mostrar de manera distinta la historia con la intención de presentar (y no re-presentar) todos los devenires del hombre. Con respecto a esto mismo es que rescata la intención purgatoria de la catarsis aristotélica para radicalizarla, sin dejar claro en sus escritos si ésta debe ocurrir en el individuo o en el colectivo (Balme, 2013).

En cuanto a la palabra, plantea que es ineficiente para la transmisión de lo esencial, invitando a redefinir el lenguaje en El Teatro y su doble: “se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos” (2001:102). De esta manera, el poeta pretende alejarse del lugar intelectual, lógico y moralizante otorgado a la palabra en el teatro hasta ese momento, para acercarse a los espacios reprimidos e irracionales de ésta, pues creía que “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños.” (2001: 106). Para lograr esto, considera todas sus posibilidades, como el potencial sonoro, de entonación, la onomatopeya o las variaciones en cuanto a intensidad, no entendiendo las palabras como signos de un solo significado, o al menos no como funciona en el realismo.

Con respecto a la actuación, Artaud hace una analogía con el trabajo del atleta en su capítulo “Un atletismo afectivo”, pues así como éste es capaz de entrenar y por consecuencia controlar su cuerpo en función de un objetivo, el actor también debe hacerlo, con la diferencia que en este caso su objetivo será adquirir un control absoluto de sus emociones, para de esta manera lograr traspasar la abstracción de éstas a la concreción material que posibilita el cuerpo y su expresión. Entendiendo esto, el actor deberá alcanzar un nivel de maestría y precisión, siendo capaz de manejar y controlar su universo afectivo en pos de la búsqueda del teatro esencial. Es así como el cuerpo del actor toma importancia en su poética, pues es donde acontece el intercambio de energías con el espectador, convirtiendo al teatro en la expresión artística donde la vida y la cultura se fusionan.

Como mencionamos al comienzo, la poética de Artaud se ha convertido en referente para los tres directores siguientes, y para muchos más, pues propone un cambio paradigmático en la forma de abordar el teatro. Pero además de esto es preciso decir que los tres directores siguientes en este subcapítulo forman parte de una tradición, iniciada por Konstantin Stanislavski, a la cual Vsévolod Meyerhold denominó la tradición de los “directores pedagogos”. Tanto Jerzy Grotowski como Eugenio Barba y de alguna manera Peter Brook, están ligados a la creación de centros de investigación y experimentación, característica que define el trabajo de cada uno, convirtiéndose a su vez en el gran legado de la revolución teatral del siglo XX, no por determinar todo el teatro del siglo, sino por cambiar el rumbo de las prácticas teatrales hacia un lugar que pensaba el arte como instrumento eficaz para la adquisición de conocimiento (Marinis, 2004).

Jerzy Grotowski, director de teatro polaco y uno de los referentes más importantes en la formación actoral contemporánea, se ve fuertemente influenciado por Artaud y por el teatro oriental. No obstante el director considera a Stanislavski como su maestro directo (a pesar de no haberlo conocido) y se atribuye la misión de continuar con el desarrollo de sus postulados a través del método de las acciones físicas, el cual, llevado hasta sus últimas consecuencias, significaría ir más allá del texto, del personaje y de la representación (Marinis, 2004).

En sus postulados, agrupados en “Hacia un Teatro Pobre” (1992), propone dejar atrás el principio wagneriano de obra de arte total, para que en vez de hacer una síntesis de todas las artes, la puesta en escena se haga desde la supresión de los elementos tradicionales, como la iluminación, la escenografía o el vestuario, considerando que estos desviaban la atención de lo esencial de la escena. Se pregunta qué es lo verdaderamente esencial del teatro, llegando a la conclusión de que no conoce ningún ejemplo de teatro que no contenga actores, así como tampoco existe sin espectadores. A propósito de esto es que plantea su investigación orientada al rito y la ceremonia, enfatizando en la interacción que debía tener el actor con el espectador. Sitúa al actor como principal movilizador de esta celebración “ritualezca”, logrando a través de la transgresión de sí mismos, la implicación y provocación del espectador en busca de un efecto catártico en la obra.

Así, todos los elementos escénicos podían ser construidos por el actor a través de la exploración y la superación de sus límites corporales, mentales y espirituales, por lo que exigía de ellos un esfuerzo extraordinario tal, que permitiera al actor entregarse completamente en una especie de transiluminación y de sacrificio. De esto se desprende el concepto de “actor santo”, para el cual Grotowski propone un entrenamiento a través de una vía negativa, vale decir, de la eliminación de obstáculos más que de acumulación de técnicas: “el resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa” (1992:11).

Por otro lado, rechaza la primacía del texto como base de la creación, deslegitimando la palabra por encontrarla ineficiente en este proceso. No cree en la eliminación del texto, sino en su utilización como instrumento, como un trampolín que permita al actor seccionarse a sí mismo, para analizarse y recobrar el contacto con los demás. Es por esto que busca otros modos de comunicación, relacionados a la asociación de estados o imágenes surgidas desde el cuerpo del actor, pues dice que es el cuerpo el que recuerda a través de actos concretos, para de esta manera, conectarse con el espíritu (Grotowski, 1992).

El trabajo de Grotowski está apuntado a combatir la superficialidad. Frente a esto Thomas Richards, gracias a su experiencia junto al director, la cual cuenta en su libro “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas” (2005), que para el director era fundamental que el trabajo del actor fuese meticuloso y basado en una técnica, pues la técnica estaba por sobre la creatividad. El actor debía trabajar con sus propios límites, encontrando así una técnica personal que le permitiera profundizar, alejándolo de la superficialidad que determinaba la diferencia entre un buen y un mal actor.

Grotowski en relación al proceso creativo, plantea la fijación de una estructura orgánica que pueda ser repetida, la cual permita profundizar en el material que el actor va descubriendo en base al error. Esta estructura, a la cual denomina partitura, se basa en las acciones físicas, las cuales nacen desde un impulso interior, a diferencia de las actividades físicas, que pueden ser gestos o movimientos surgidos desde la periferia. Todo lo anterior es de suma importancia para la creación, pues de lo contrario todo el material puede volverse amorfo y superficial.

Todos sus postulados, que inician con el fin de transformar las técnicas y percepciones en torno al teatro, cambian su rumbo hacia el final de sus días. Esto ocurre porque decide distanciarse del teatro como espectáculo en 1969, para enfocarse en su Laboratorio Teatral, centrándose en la investigación del actor en función de sí mismo, pasando del actor santo al actor performer. La importancia de sus contribuciones al entrenamiento actoral finalmente apuntaba hacia la búsqueda de éste dentro de un proceso constante, por sobre la intención de llegar a un resultado destinado a un espectador. Es por esto que su legado se vuelve principalmente formativo.

En relación a la búsqueda de la organicidad de la escena y la experimentación sobre el trabajo del actor, aparece Eugenio Barba. Este director e investigador teatral italiano, creador del concepto de “Antropología Teatral”, se acerca en 1961 al Laboratorio Teatral de Grotowski, permaneciendo tres años en el. De este encuentro desprende la filosofía y el trabajo corporal que será el pie de inicio en su trabajo con el Odin Theatre.

La Antropología Teatral, al igual que la antropología cultural, se basa en el estudio de lo que nos pertenece; de las raíces y las tradiciones. Estas siempre tienen una cara clara, conocida por nosotros, pero a su vez poseen un lado desconocido, un terreno sombrío que propicia la investigación. He aquí su relación con el rito (Olmedo, 2007).

En 1964 Barba realiza múltiples viajes por países asiáticos (Bali, Taiwan, Sri Lanka, Japón) para explorar en la riqueza y el exotismo de sus tradiciones en el arte escénico, además de ir en búsqueda de lo que conformaría su propio camino en la elaboración de técnicas actorales. Una de las cosas a rescatar de este período de observación es la confirmación de su idea de que el actor necesita técnicas de entrenamiento corporal que le ayuden a trabajar sobre su presencia escénica y la potenciación de su energía. El espacio de transición que el actor encuentra entre su presencia cotidiana y la extra-cotidiana conformará una de las bases conceptuales de la Antropología Teatral y el punto de partida de la creación.

Barba cree que Grotowski, así como Meyerhold, Brecht y Artaud, son reformadores del teatro, pues deciden no poner la mirada en el futuro sino vivir en la transición, un viaje constante que se transforma en una investigación diaria. La transición es un elemento base en su teatro y la destaca porque no existen en ella ni fórmulas ni puntos de llegada. Se centra en el proceso investigativo (Olmedo, 2007).

Al igual que sus referentes, centra el trabajo en el actor, pero le añade una capa en pos de que las posibilidades de expresión se amplíen: cree que éste debe ser pensado como actor-bailarín, así como el teatro en teatro-danza. En función de lo anterior es necesario que el cuerpo del actor se mantenga vivo sobre la escena y para conseguirlo, plantea que es preciso que éste trabaje sobre tres lógicas, que comprendan un trabajo desjerarquizado sobre lo físico, lo mental y lo emocional, con el fin de encontrar un equilibrio. Además, añade al trabajo del actor el concepto de partitura, planteándola como una secuencia de movimiento fija y de naturaleza repetitiva, que funciona como campo de investigación sobre el mismo movimiento y el trabajo energético. Con respecto a esto último, el actor será quien dé ritmo,

administre, componga y mantenga la energía de la escena, haciendo visible lo invisible, situando por consecuencia la tensión y el conflicto de la escena en su cuerpo (Barba, 1992).

Con respecto a la palabra y al texto dramático, dice que el autor ha creado una esfinge, sin conocer su enigma, pues este será descubierto por el director y los actores, que a su vez, crearán otra esfinge, que deberá ser descifrada por los espectadores. Respondiendo a esto, busca la creación de un lenguaje psicofísico que vaya más allá de la palabra y de la imagen, pues para él, el acto de comunicativo ocurre en la experiencia y el encuentro con el espectador (Barba, 1986).

Un contemporáneo de Eugenio Barba y que de la misma manera recibe influencias de Artaud y Grotowski es Peter Brook, director inglés de teatro, cine y ópera, quien a diferencia de los otros autores, problematiza en torno al fenómeno de la dirección teatral, convirtiéndose a su vez en uno de los directores más influyentes de la puesta en escena contemporánea. En su libro "Más allá del espacio vacío" (1987), encontramos una serie de reflexiones en torno al rol del director. Habla de lo importante que es para él la intuición al momento de comenzar un trabajo, pues cualquier cosa podría ser un potencial estímulo para dirigir, como un aroma o un color, convirtiéndose en el principal motor a seguir dentro del proceso creativo. Sobre esto escribe en su capítulo "La intuición sin forma" dice que no puede comenzar a dirigir una situación dramática sin referencias *a priori* que le sean motivantes, pues argumenta no poseer ninguna noción de estructura para la escenificación, ni tampoco una técnica en especial. Afirma que no sabría por dónde comenzar y, aunque el tiempo y la experiencia le entreguen ciertas ideas de cómo podría abordarlo, a fin de cuentas tampoco serviría, pues haría falta esa sensación vaga y amorfa de la intuición. Esto es la relación que él mantiene con la obra, la convicción y la necesidad de que esa obra se haga. Son certezas que encontrarán su lugar dentro del proceso, es la base de su trabajo y no debe ser abandonado.

Por otra parte en el capítulo "Visión estereoscópica", se refiere al ejercicio de dirigir, planteando que la palabra debiera partirse en dos, pues una parte de esta labor tiene que ver con ser director, vale decir, con tomar las riendas del proyecto, hacerse cargo y tomar las

decisiones que sean necesarias; “tener la última palabra”. La otra parte de dirigir tiene relación con mantener el rumbo correcto. En esta parte, el director se convierte en el capitán del barco, habiendo estudiado las cartas de navegación para saber con certeza qué rumbo lleva. Además nunca deja de buscar, pero esta búsqueda necesita un objetivo. Puede que el director se haga un sinfín de preguntas pero éstas irán siempre en pro del mismo objetivo (1987).

De este modo, según sus palabras, el trabajo exige un estudio y una preparación rigurosa y consciente de todo obstáculo, con el fin de poder evitarlos o superarlos. Para esto es fundamental el proceso de ensayo, en donde la intuición es el pie de inicio, que luego será modificada y puesta a prueba, a partir de la búsqueda de lenguajes mediante la determinación y constante reformulación de la materialidad. Es así como la intuición se convierte en algo concreto, surgiendo así la forma. Cabe destacar que esta forma no puede ser una concepción previa al ensayo, pues aparece orgánicamente como consecuencia del proceso.

Brook hace referencia a una cierta organización de este proceso en lo que nosotros comprendemos por etapas, donde la primera se basa principalmente en generar una extensa cantidad de material. Para esto es importante que no exista la censura, por lo tanto el director debe encargarse de crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que pueda aportar a la obra. En una segunda etapa, todo el material recolectado deberá ser revisado. Aquí el trabajo consiste en probar, verificar, ajustar y limpiar todo lo que sea necesario, siempre en función de ese gran objetivo. En la parte final de los ensayos el rol del director es muy importante, pues es el momento en que alienta al actor a eliminar todo lo superfluo y que no aporta ni tiene conexión con la obra. Debe hacerlo sin consideraciones especiales, incluso con sus propias decisiones y peticiones.

En relación a la puesta en escena, en algún momento pensó que lo trascendental era presentar una imagen. Luego se percató de que aquello no era lo fundamental, pues todo radicaba en el evento: en que un hombre atravesase el espacio, sin más. Experimentó con un

actor sentado de espaldas, sin moverse por cinco minutos; ejercicios como los realizados por Bob Wilson, donde el actor se traslada de manera extremadamente lenta, y dependiendo de la forma en que esto era exhibido, notó que lo mostrado podía convertirse en algo infinitamente más interesante. Entonces la atención dejó de estar en la creación de sets e imágenes, y comenzó a centrarse en el evento teatral mismo: “Simplemente, he descubierto que el verdadero interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la respuesta del espectador” (1987:15).

En base a lo expuesto sobre los referentes anteriormente mencionados, podemos decir que trascienden por redefinir el concepto de puesta en escena y el rol del director como autor de ésta, principalmente, gracias al legado de Antonin Artaud, quien devuelve al teatro su característica de ritual y plantea la creación desde una búsqueda en contra de la mera representación, para conseguir de esta manera que el evento teatral se convierta en un acontecimiento, vale decir, en palabras de Jorge Dubatti que: “Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento, el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente mientras sucede, dejando de existir cuando no acontece” (2011:30).

Según un estudio que hace el filósofo francés Jacques Derrida mediante ensayos relacionados a la poética de Artaud, dice que el poeta se plantea desde la crítica fundamental al drama psicológico occidental y a la representación en sí misma, pues creía que carecían de lo que él buscaba en el teatro: la presencia pura. Si bien el filósofo encuentra esta concepción del teatro un tanto paradójica pues busca el fin de la re-presentación -siendo que el teatro se basa en repetición y por ende, es representación-, a la distancia de nuestros ojos podemos ver que es el motor impulsor de las investigaciones de los tres directores siguientes, así como también, las bases de la performance y el teatro contemporáneo (Balme, 2013).

Pero para lograr que la “presencia pura” que Artaud mencionaba exista, todos los directores de este sub-capítulo sitúan al actor y su cuerpo como soporte fundamental de la escena, pudiendo prescindir de todos los elementos escénicos y ubicando el drama y la tensión en el cuerpo de éste. Para conseguirlo, el actor necesita un entrenamiento físico constante en pos de la potenciación de su presencia, equilibrando además su cuerpo con su mente y sus emociones. A propósito de esto es que el actor se convierte en un “actor performer”, que se expone en un espacio no dramático, sino real, ofreciendo su verdad en un acto de entrega, autenticidad y sinceridad total en un tiempo presente dentro del acontecimiento.

Estos directores reafirman la importancia de la partitura física, ya que permite la estructuración del trabajo del actor, pudiendo así profundizar en el material y posibilitando la fijación de éste a lo largo de los ensayo correspondientes al proceso creativo. De esta manera el actor no posa su confianza en elementos que escapan de su control. La partitura se incluye también a nivel escénico, como en el caso de Grotowski, quien une las diversas partituras para construir una única gran partitura.

Respecto al texto y su lugar en la puesta en escena, se reafirma la intención de restar el valor literario de la obra, reforzándose la idea de tomarlo como un material de entramado inicial, el cual tanto actores como director deberán descifrar, creando así un nuevo material para que sea decodificado por el espectador.

Pero uno de los legados más importantes que desprendemos de este sub-capítulo, es la reflexión que Peter Brook hace en torno al oficio de la dirección, pues da claves importantes con respecto al enfoque que queremos dar a nuestro estudio. Gracias a él se nos aparece la pregunta *¿qué es dirigir?*, a lo que de alguna manera responde diciendo que dirigir significa tomar decisiones en torno a un objetivo principal, que puede surgir de la intuición, la que a su vez toma forma gracias al ensayo y la búsqueda de nuevos lenguajes mediante un proceso organizado en etapas.

Por último, para finalizar este sub-capítulo, nos parece pertinente compartir una cita de Antonin Artaud respecto a la puesta en escena, que aparece en el primer manifiesto del Teatro de la crueldad:

El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción. (2001:106)

1.4.- Teatro contemporáneo

Se nos hace muy difícil hablar de Teatro contemporáneo, pues no tenemos la distancia suficiente como para definirlo con exactitud. No obstante, podemos decir que el teatro de nuestros tiempos recoge las distintas miradas y poéticas de las cuales hemos ido hablando en nuestro estudio, con la gran diferencia de que las radicaliza a partir del cambio de paradigma en el mundo contemporáneo. Para hacer un paneo general sobre nuestro contexto nos apoyamos en el filósofo francés Jean-Francois Lyotard, quien en su libro “La Condición Posmoderna” (1987), hace un estudio respecto al conocimiento de las sociedades desarrolladas. Revisa las transformaciones culturales en distintos ámbitos sociales como la ciencia, la literatura y las artes a partir de la crisis de los relatos, portadores de verdades absolutas, concebidos durante distintos procesos históricos como legitimadores. Lyotard afirma que el desarrollo del capitalismo ha provocado un nuevo paradigma, donde se caen y fracasan las grandes cosmovisiones de occidente producto de la expansiva y rápida entrada del sistema económico, la globalización, la tecnología y sobre todo la realidad virtual a nivel mundial. La sociedad contemporánea se centra hoy en la variedad y multiplicidad de verdades, por lo tanto no existe una única gran verdad que prime. La nueva concepción de verdad se limita sólo a la impresión que se pueda tener de ésta, por tanto, al mismo tiempo que creemos en muchas verdades superficialmente, dejamos de creer en todo. Esa es la consecuencia de la caída de los grandes meta-relatos.

Es así como el cambio paradigmático, sumado a la aparición de las vanguardias artísticas del siglo XX y posteriormente la Performance art, propician una explosión radical de nuevas formas y prácticas en las artes escénicas, que harán que teóricos como Hans-Thies Lehmann se interesen por este fenómeno. Es importante dejar en claro que lo que hace el teórico alemán en su “Teatro Posdramático” (1999) no pretende establecer una forma específica de cómo se debe hacer teatro, ni mucho menos determinar un estilo en particular; él hace una lectura estética y de análisis de la puesta en escena, permitiendo un acercamiento con mayor precisión teórica a los fenómenos que permearon los lenguajes escénicos de la época comprendida entre 1970 y 1990.

Hasta este punto del estudio hemos sido testigos de que la problematización en cuanto al texto dramático ha sido una constante a lo largo de la historia revisada. Lehmann, a partir de la compilación teórica que realiza, reformula el concepto de texto y de drama, siendo ampliamente mal entendido por creer que el Teatro Posdramático planteaba la no existencia del drama. Frente a esto escribe una década después “Algunas notas sobre Teatro Posdramático” (2009), explicando que el concepto de Teatro Posdramático se refiere al teatro que ya no está sustentado única y exclusivamente en el texto dramático. Esto no significa que lo niegue, sino que lo redefine, poniéndolo en crisis y traspasando sus límites. Vale decir, el texto ya no se limita a contar historias o simplemente a intentar crear una ficción acotada de posibles lecturas.

Como ya se mencionó anteriormente, la aparición de la Performance en la década de 1960 es una influencia innegable para el teatro, así como del mismo modo ésta toma elementos del teatro, existiendo un traspaso mutuo de características que permite la difuminación de los límites de cada disciplina, apareciendo los conceptos de hibridación y transdisciplinariedad. Dentro de las características que el teatro adopta de la performance, Lehmann habla de “deconstruir el significado, la auto-referencialidad, exponer los mecanismos internos de su propio funcionamiento, dar un giro ‘desde la representación a la actuación’, cuestionar las estructuras básicas de la subjetividad, eludir o al menos criticar y exponer la representación y la iterabilidad” (2009: 323). Pero esto no significa que las obras contemporáneas deban

contener la totalidad de características en una sola pieza, como tampoco que el teatro posdramático se influencie solo por la performance, pues sostiene también que “hay muchas dimensiones del teatro posdramático que sencillamente no son *performance*: la dramaturgia visual, los híbridos del teatro y la instalación” (2009: 324).

Sin embargo podríamos decir que hay una característica transversal y es la concepción del teatro como acontecimiento. Como ya veníamos viendo, el teatro comienza a tener la necesidad de alcanzar la ‘presencia pura’ por sobre la representación ilusoria de algo. Es aquí donde aparece la importancia de la situación real como experiencia, convirtiendo la escena en un acto único e irrepetible basado en elementos indudablemente reales como el cuerpo del actor y su relación con el tiempo a través de un espacio, así como también la acción autorreferencial, que no pretende ser otra cosa sino la acción en sí misma, se constituye como verdad. La relación y tensión de estos elementos permitirá la existencia de una co-presencia con el espectador, quien será testigo efectivo del acontecimiento gracias a la materialidad de los cuerpos a través de la escena.

Lehmann sostiene que el teatro es una actividad que se lleva a cabo con seres humanos vivos y que no ocurre solo en el lugar del cuerpo, sino también en la relación real de todos los seres humanos implicados en el acto. Es aquí donde radica otra característica relevante y particular del teatro contemporáneo, y es la relación entre los distintos participantes del acontecimiento, donde muchas veces el ‘hecho teatral’ pasa a ser el centro del objeto artístico: “muchos artistas contemporáneos no piensan tanto en la práctica como en dar forma a un objeto, sino más bien en construir una forma para que se den relaciones humanas” (2009: 325).

La condición de esta nueva forma escénica necesita que el actor-performer adquiera una postura similar frente a esto. Por un lado, la acción adquiere la característica de ser impredecible, vale decir, nunca puede ser completamente controlada por el actor pues ocurre en presente y en relación a la reacción del espectador. Por otra parte, el actor-performer deja la representación para trabajar sobre la autopresentación o autorreferencialidad (Grumann,

2008), pues su cuerpo y biografía son mucho más potentes que la construcción de una ficción que no es capaz de contener un discurso en sí mismo, como sí puede hacerlo el “cuerpo hablante en su simplicidad más básica” (Lehmann, 2009: 319).

Otros elementos que permean al teatro contemporáneo son la expansión tecnológica y el desarrollo de la interconectividad y las telecomunicaciones, que al modificar la comunicación humana, lo hacen también dentro del teatro. Por su parte, la aparición de los *Mass Media* cambia la percepción visual y sonora del ser humano, provocando la ruptura de la lógica de encuadre y la jerarquía, cuestionando la percepción lineal y sucesiva de la imagen. En contraposición aparece una visión simultánea y multi-perspectivista, propia de la multiplicidad de estímulos a los que nos vemos enfrentados. Todo lo anterior consagra a la imagen, situándola en un lugar preponderante de la creación.

A partir de esto se problematiza la puesta en escena, apareciendo nuevas formas y estrategias estéticas que buscan convertirse en instancias generadoras de significación. En primer lugar, se concibe la escena como un lugar desjerarquizado, permitiendo el cruce de distintos elementos desprendidos del cambio de percepción humano, como la simultaneidad, la fragmentación o la repetición de la imagen, así como también la mediación de ésta, gracias a la inclusión de la tecnología y la virtualidad. Respecto a esto, Alfonso De Toro nos dice que “El empleo de diversos elementos mediales potencia (hace evidente) la autorreferencialidad teatral y acentúa la predominancia de formas de percepción sensorial, de lo visual y lo auditivo” (2002: 20). De esta manera es que la escena se convierte en un lugar transmisor de sensaciones por sobre la narración de hechos.

Capítulo 2: Entrevistas a referentes de la dirección nacional

Dividiremos este capítulo en dos subcapítulos base, dentro de los cuales se encuentra el foco de estudio y lo que desprendemos de las entrevistas. En el primero daremos a conocer la reseña curricular de nuestros entrevistados, junto a información cuantitativa de las entrevistas y nuestro instrumento de medición. En el segundo subcapítulo, expondremos nuestras conclusiones a partir de las respuestas de cada uno de los directores y la manera en que abordan sus procesos, complementándolo con lo estudiado en el primer capítulo de nuestra memoria, lo que finalmente nos entregará el material que permitirá la elaboración de nuestra guía.

2.1.- Foco de estudio

Las entrevistas que realizamos fueron hechas a directores que realizan su trabajo entre Santiago y Valparaíso, pues el desarrollo del teatro en ambas ciudades, en comparación al resto del país, ha hecho que allí se concentre el grueso del quehacer teatral.

Por un lado Santiago es el primer lugar en donde se profesionaliza el teatro. En 1941 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y luego, en 1942 nace el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (Memoria Chilena). La aparición de las carreras en estas instituciones han impulsado que hoy en día exista una gran variedad de Universidades, Escuelas y Academias dedicadas a la formación teatral, lo que ha permitido que un desarrollo continuo del oficio debido a la concentración de personas dedicadas al teatro.

En el caso de Valparaíso, el Teatro Universitario se ve interrumpido con la dictadura en 1973, pero resurge el año 1991 con la creación del Instituto Bertolt Brecht y luego en 1997 con la creación de la Escuela de Teatro de la Matriz. Ambos hitos incentivan a que el instituto Duoc-UC, la Universidad del Mar, la Universidad de Playa Ancha, y nuestra casa de estudios abran las carreras de comunicación escénica y actuación teatral los años 1998, 2002, 2003 y 2005 respectivamente, de las cuales solo se mantienen tres abiertas (Sentis y Saavedra, 2015).

La existencia de estos lugares de formación trae por consecuencia una gran cantidad de creadores teatrales, así como también propicia que el teatro se mantenga en constante movimiento, principalmente porque el espacio formativo ofrece la posibilidad de experimentación. Esto nos permite tener una perspectiva más amplia de lo que está ocurriendo respecto a la dirección; ver cuáles son las estrategias o metodologías que están adoptando los distintos directores, con el fin de encontrar puntos en común o de tensión que determinen el oficio en estos lugares.

El factor que determina la elección de nuestros entrevistados es principalmente que se han convertido en referentes importantes dentro de los últimos veinticinco años en el teatro chileno. Quisimos integrar distintas miradas y atravesar diversas generaciones para, de esta manera, recoger más puntos de vista, volviendo el estudio más transversal de acuerdo a las expectativas de nuestra investigación.

A continuación se presenta la reseña curricular de nuestros entrevistados, con el fin de compartir con el lector sus respectivos trabajos.

Andrés Hernández: Actor, director y docente teatral. Licenciado en Artes con mención Actuación Teatral. Magíster en Gestión Cultural UPLA. Director de la compañía “Los4Notables”, en la ciudad de Valparaíso. Algunas de las obras que ha dirigido son “Malacrianza y otros crímenes”, “La grieta sin grito”, “El graznido”, “Patatas de gallo”, “Algo de Ricardo” y “De Rokha”, siendo la última parte de la Trilogía de Tiernos y Feroces, FONDART Nacional 2015.

Danilo Llanos: Actor, director, dramaturgo y docente teatral. Egresado de la Escuela de teatro La Matriz de Valparaíso. Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Fundador de la Compañía “Teatro La Peste”, donde ha dirigido, entre otras, “Secretos de Camarín”, “Todo es cancha”, “Mediagua”, “El pueblo del mal amor”, “Error”, “Enemigo” y el proyecto “Vitrinas”.

Jesús Urqueta: Actor, director y docente teatral. Egresado de la Escuela de Teatro Imagen de Gustavo Meza. Licenciado en Artes Escénicas y Magíster en Artes con mención en Pedagogía Teatral, ambas en la Universidad Mayor. Es director de la compañía “Teatro Versión Oficial”, aunque ha sido llamado como director a otros proyectos. Algunos de sus trabajos como director son “E (ejército)”, “L (la oficina)”, “C (civil)”, “Taská o como llenar este agujero que tengo en el corazón”, “Todo se limita al deseo de vivir eternamente” y “Violeta”, parte de la Trilogía de Tiernos y Feroces, FONDART Nacional 2015.

Sebastián Jaña: Actor, director y docente teatral. Licenciado en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realiza el seminario de dirección teatral dictado en el Teatro La Memoria. Ha dirigido, entre otras, las puestas en escena de “Gen”, “Suspende”, “Jorge González murió”, “Curarse”, “Jardín de Reos” y “Los sueños de la razón producen monstruos”.

Felipe Díaz: Actor y director teatral. Licenciado en Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha. Miembro de la compañía “Teatro Turba” de Valparaíso. Ha dirigido “Maniqués: Profilácticos & Caramelos”, “Papá Noel, Mamá Tampoco”, “Dubois Santo/Asesino”, “Rodeo’s”, “El hermoso asesinato de Emile Dubois”. Por otro lado, participa de la co-realización del videodanza “Misoginia EVA”, además es asistente de dirección y dramaturgo en el montaje de danza “Silencio expansivo”.

Cristián Marambio: Actor, director y docente teatral. Egresado del Club de Teatro de Fernando González. Licenciado en Artes de la Universidad Arcis. Ha dirigido, entre otras, las puestas en escena de “Hamlet”, “Búfalo Americano”, “Hamlet Machine”, “Calderón”, “Lúcido” y “Orgía”.

Gopal y Visnu Ibarra Roa: Actores, directores y docentes teatrales. Licenciados en artes escénicas de la Universidad Arcis. Juntos han dirigido los montajes “El sangrado”, “Milagro americano”, “Luis Emilio II, retrato de un Chile enfermo”, “Cuatro”, “Colo Colo 91”, “Víctor sin

Víctor Jara” y “Numancia”. En los últimos dos montajes se destaca la creación del proyecto y participación de “Coros ciudadanos”.

Ramón Griffero: Director, dramaturgo y docente teatral. Sociólogo de la Universidad de Essex. Licenciado en Estudios Teatrales de la Universidad de Lovaina. Fundador del “Teatro fin de Siglo” con más de treinta montajes realizados, donde destacan “Cinema-Utopia”, “Río Abajo” y “99-La Morgue”. Ha realizado talleres y conferencias en América y Europa y participado en varios festivales Internacionales de Teatro. Ha sido premiado tanto nacional como internacionalmente, de los cuales sobresale el Premio Thot en El Festival Internacional de teatro del Cairo, Egipto. Se destaca la publicación de su teoría de la “Dramaturgia del espacio”. Sus obras están publicadas y traducidas al francés, portugués, italiano, inglés, alemán y árabe.

Marcos Guzmán: Actor, director y docente teatral. Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Ha dirigido, entre otras, las puestas en escena de “Fabulación”, “Ortopedia del alma”, “Los niños terribles”, “Trabajo Sucio” y “Demonios”.

Pablo Manzi: Actor, dramaturgo y director teatral. Egresado del Club de Teatro de Fernando González. Miembro de las compañías “Teatro La Mala Clase” y “Bonobo Teatro”. Ha dirigido “El taller”, “Amansadura” y “Donde viven los bárbaros”.

Patricia Artés: Actriz, directora y docente teatral. Egresada del Club de Teatro de Fernando González. Diplomada en fundamentos de la crítica escénica contemporánea de la Universidad de Chile. Licenciada en Artes de la Universidad Arcis. Estudiante de magíster de Estudios culturales de Universidad Arcis. Funda la compañía “Teatro Público”, donde ha dirigido las puestas en escena “Desdicha obrera, una tijera clavada en el corazón”, “Mericrismas Peñi”, “Celebración”, “Nuestra América” y “Otras”.

Manuela Infante: Actriz, dramaturga, directora y docente teatral. Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Magíster en Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam. Funda la compañía “Teatro de Chile”, realizando doce montajes, donde destacan “Prat”, “Juana”, “Narciso”, montaje con el que obtuvo dos premios altazor por dramaturgia y dirección, “Cristo”, “Ernesto”, “Zoológico”, “Xuarez”, co-escrita con Luis Barrales y “Realismo”. Tres de sus obras han sido publicadas por editoriales en Chile y el extranjero.

Francisco Albornoz: Actor, director y docente teatral. Licenciado en Actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fundador de la compañía “Matadero Palma Teatro”. Ha dirigido entre otras, las puestas en escena de “Prometeo”, “Fantasmas borrachos”, “Lear (antes del mar)”, “El jardín de los cerezos” y “Parecido a la felicidad”. Estuvo dentro de la producción cinematográfica del largometraje “Lucía”, del director Niles Atallah y es fundador de la editorial “Frontera Sur”, especializada en publicaciones sobre teatro.

Aliocha de la Sotta: Actriz, directora y docente teatral. Egresada del Club de Teatro de Fernando González. Directora de la compañía “Teatro La mala clase”. Ha dirigido entre otras, las puestas en escena de “La lluvia de verano”, “Presente!”, “La historia del niño que enloqueció de amor”, “La mala clase”, “Galilei”, “La Chancha”, “Leftraru”, “La Historia de los Anfibios” e “Hilda Peña”.

Rodrigo Pérez: Actor, director y docente teatral. Licenciado en Psicología de la Universidad de Chile. Egresado del Club de Teatro de Fernando González. Becado por el Goethe Institut para viajar a Alemania y trabajar para el Teatro Municipal de Colonia, Stuttgart y Esslingen. Fundador de la Compañía “Teatro La Provincia”, donde ha desarrollado la labor de dramaturgo y director en distintos proyectos, dentro de los cuales destacan “Provincia Señalada”, “Provincia Capital”, La trilogía Patria: “Cuerpo”, “Madre” y “Padre”, “Las Brutias”, “Violeta: al centro de la injusticia”, “Diatriba de la Victoria”, “Interior”, “Oratorio de la Lluvia Negra”, “Los Perros”, “El Pájaro de Chile”, en Concepción, “Escuchar”, “Versos de ciego”, “La Tempestad”, “Tres Noches de un Sábado” y “La Viuda de Apablaza”.

Alexis Moreno: Actor, dramaturgo, director, docente teatral y director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. Fundador, junto a Alexandra von Hummel, de la compañía “Teatro La María”, donde se ha desempeñado como dramaturgo y ha dirigido, entre otras, las puestas en escena de “Trauma”, “El pelícano”, “Superhéroe”, “Numancia”, “La Tercera Obra”, “Abel”, “Caín”, “Las Huachas”, “Padre”, “Los Millonarios” y “El Hotel”.

2.1.1. Instrumento de medición

Las entrevistas fueron hechas a lo largo de tres meses, comenzando el 24 de junio y terminando el 3 de agosto del presente año, donde un 18,75 % corresponde a directores de Valparaíso y un 81,25% a directores de Santiago, completando un total de 16:19:31 horas de entrevistas. A continuación presentamos dos tablas que contienen estos datos, junto al nombre de los distintos entrevistados.

	Cantidad	Porcentaje
Directores de Valparaíso	3	18,75 %
Directores de Santiago	13	81,25 %

Director	Fecha	Lugar	Duración
1-Andrés Hernández	24 de junio	Valparaíso	02:13:53
2-Danilo Llanos	28 de junio	Valparaíso	00:40:53
3-Jesús Urqueta	5 de julio	Santiago	01:09:17

4-Sebastián Jaña	7 de julio	Santiago	00:33:53
5-Felipe Díaz	18 de julio	Valparaíso	02:01:58
6-Cristian Marambio	22 de julio	Santiago	01:38:59
7-Ibarra Roa	23 de julio	Santiago	00:39:50
8-Ramón Griffero	23 de julio	Santiago	00:48:28
9-Marcos Guzmán	25 de julio	Santiago	00:30:12
10-Pablo Manzi	26 de julio	Santiago	00:42:40
11-Patricia Artés	27 de julio	Santiago	00:49:30
12-Manuela Infante	29 de julio	Santiago	00:52:12
13-Francisco Albornoz	29 de julio	Santiago	00:52:19
14-Aliocha de la Sotta	1 de agosto	Santiago	00:52:18
15-Rodrigo Pérez	2 de agosto	Santiago	00:48:14
16-Alexis Moreno	3 de agosto	Santiago	01:04:55
			Total: 16:19:31

Las entrevistas están enfocadas en torno al proceso de creación y puesta en escena de cada director, con el fin de conocer las distintas decisiones y estrategias que asume cada uno de ellos a la hora de enfrentarse a un proceso creativo.

Las preguntas están hechas en base a los distintos elementos que, a nuestro parecer, están presentes en cualquier puesta en escena, según la formación como directores que hemos recibido a lo largo de este año y medio. Todo esto con el objetivo de desprender información que contribuya en nuestra intención de construir una guía conceptual y procedimental.

Presentamos aquí nuestras preguntas, separadas por ítems:

Puesta en escena

- 1 ¿Por qué comenzaste a dirigir?
- 2 ¿Cuáles son los referentes que han influido en tu teatro?
- 3 ¿Consideras a alguien relevante en tu formación como director?
- 4 ¿Qué es lo que te impulsa a crear una puesta en escena? ¿Existe alguna necesidad u obsesión respecto a algún material o idea que te impulse?
- 5 Con respecto a las problemáticas artísticas, ¿Cuáles son con las que generalmente te encuentras al momento de iniciar un trabajo de puesta en escena?
- 6 ¿Cuáles consideras que son para ti los tres elementos fundamentales en la construcción de una puesta en escena? ¿Y si tuvieras que jerarquizarlos cuál sería el orden? ¿por qué?
- 7 Suponiendo que hayas tenido una mejor dirección, ¿por qué lo fue y en qué se percibía?
- 8 Y alguna obra con la que no hayas quedado satisfecho ¿en qué crees que falló?

Procedimiento

- 1 ¿Crees tener una metodología de trabajo?
- 2 ¿Cómo organizas el proceso de la puesta en escena? ¿Estableces etapas a seguir?

Relación con el texto dramático

- 1 ¿Cuál es el lugar que ocupa el texto dramático en tu puesta en escena?
- 2 ¿Qué rol le asignas a la palabra?
- 3 ¿Cuáles son las razones por las que escoges un texto teatral?

Estética

- 1 ¿Cómo se determina la estética en tus trabajos?

2 ¿Hay elementos estéticos que se repitan en tus obras? ¿Es una decisión consciente?

3 Durante el proceso. ¿Te involucras directamente en el diseño de la obra?

Tiempo/Espacio

1 ¿Cómo compones o diriges el espacio? ¿qué elementos son relevantes al momento de dirigirlo?

3 ¿Qué elementos determinan el tiempo/ritmo de una obra? ¿En qué momento del proceso lo ves?

Actores / Actuación

1 ¿Te gusta actuar?

2 ¿Cómo es tu relación con los actores?

3 ¿Cuáles son los factores que determinan la elección de los actores para un determinado montaje?

4 ¿Qué rol cumple el actor para ti dentro de la puesta en escena?

5 ¿Qué opinas del rol creativo del actor? ¿Cómo intervienes en el proceso creativo de éste?

6 ¿Qué debe contener para ti una buena actuación?

Espectador

1 ¿A quién va dirigido tu trabajo?

2 ¿Cómo esperas que se involucre el espectador? ¿Qué estrategias utilizas para que esto ocurra?

2.2 Deducciones de las entrevistas

A continuación expondremos las conclusiones de las entrevistas, donde reconocemos factores comunes en torno a la práctica de los directores y la forma en que llevan a cabo sus procesos. A partir de esto es que ordenamos la información a grandes rasgos en cuatro ítems, con el fin de orientar nuestro estudio según la pregunta inicial de nuestra investigación *¿qué se dirige cuando se dirige?*

Por otro lado, a través del desarrollo de las entrevistas, nos percatamos que nuestra pregunta principal no era suficiente para abarcar todo lo que envuelve el rol de la dirección, pues más allá de saber qué debo dirigir, es importante tener en cuenta el carácter procedimental del fenómeno de la dirección, por tanto, se vuelve primordial añadir a la pregunta anterior la siguiente: *¿cómo se dirige cuando se dirige?*

2.2.1. Directores: antecedentes relevantes para la creación

La mayoría de los entrevistados posee formación actoral, siendo ésta su primera puerta de entrada al oficio teatral, lo que de alguna u otra manera, tiñe su quehacer como directores. Aún así en su gran mayoría reconocen que la actuación no es suficiente para cumplir con sus objetivos expresivos y artísticos, puesto que quien actúa cumple un rol particular dentro de un total, en cambio quien dirige está a cargo de la totalidad componiendo desde cada elemento en particular.

Dentro de su formación como actores, la mayoría de los entrevistados reconoce referentes que instalaron las bases y las preguntas necesarias para la comprensión del suceso de la puesta en escena, aunque eso haya significado en muchos casos, un intento por desmarcarse de éstos. Los nombres mencionados con mayor frecuencia son: Fernando González, Alfredo Castro, Ramón Griffero y Rodrigo Pérez. Respecto a esto Alexis Moreno dice: “Yo hablaría mucho de las poéticas y de las autorías particulares de cierto tipo de

directores (...) que, además coincide siempre que son pedagogos, que son docentes, entonces forman a nuevas generaciones desde ese lugar particular desde donde se enfrentan a mirar el teatro y la realidad”. A partir de esto comprendemos desde dónde surge la necesidad de nuestros entrevistados por introducirse en una búsqueda de nuevos y propios lenguajes en torno a la creación teatral. Es importante tomar en cuenta que sus referentes son múltiples y no se encasillan netamente en lo teatral; dependen de la biografía, los estudios e intereses de cada uno.

Al preguntarles por sus motivaciones al momento de iniciar un trabajo de puesta en escena, cada uno de los directores reconoció la existencia de impulsos movilizadores que se convierten en el punto de partida de la creación y por tanto, en una certeza, incluso cuando la intención de la puesta en escena parte desde algún vacío, o de una pregunta, pues en ese caso la certeza inicial del director sería: “tengo una pregunta”. Estos impulsos puede ser muy variados, sin embargo podemos identificar tres puertas de entrada que nos permiten, de cierto modo, agruparlos en: políticos, artísticos y existenciales. Esta clasificación es más bien una especie de constatación de los distintos tipos de directores en relación a sus objetivos.

Quienes inician desde un fin político parten desde la necesidad de transmitir cierta idea o discurso. Visnu Ibarra Roa dice que lo que ellos hacen “tiene que tener una línea política clara, tiene que ver con qué es lo que vamos a reivindicar, qué es lo que vamos a plasmar, qué es lo que vamos a generar, dónde está la apuesta, porque estamos apostando por algo que sea llamativo para la sociedad”.

Por otra parte, reconocemos que dentro de quienes inician desde un lugar artístico, generalmente tienen un motor más abstracto, sensorial, una forma que necesita ser llenada de sentido con el fin de materializarse. Danilo Llanos dice: “yo soy muy leal a la primera imagen y esa imagen es la que no te deja dormir. Yo no ando buscando algo así como: ‘mira voy a hacer una obra de tal cosa’, (...) (sino que) lo que me impulsa a hacer un ejercicio es que ese ejercicio no me deja tranquilo y me provoca, me inquieta, me duele, o me da risa”.

Finalmente, cuando la creación parte de un lugar existencial, el impulso de creación es una pregunta que intenta ser respondida en el proceso, en el resultado o incluso después de la puesta en escena, aunque en ocasiones ésta nunca logra ser respondida. Manuela Infante dice: “para mí es una pregunta, un asunto, que es fundamental porque el asunto es el Norte. (...) es en servicio de la pregunta que se toman las decisiones”.

A pesar de la clasificación hecha anteriormente, es importante dejar en claro que estos impulsos no son totalitarios y pueden entrelazarse durante el proceso, es decir, quien parte desde un fin artístico, perfectamente puede tener o encontrar fines políticos o existenciales; así desde cada puerta de entrada. Finalmente, aunque se mezclen las intenciones en el camino, siempre existirá ese impulso principal que conducirá los procedimientos.

2.2.2. Procedimientos

Cada director asume distintas posturas en cuanto al impulso principal y a la forma de materializarlo dentro del proceso creativo, sin embargo siempre se hace necesario organizar ese proceso. Aunque generalmente dicen no poseer un método fijo, o si es que cuentan con uno es amplio y flexible, en todos los casos establecen etapas, cada una con sus respectivos objetivos. Sobre esto Cristian Marambio dice: “establezco etapas a seguir, sí, pero son amplias, por darte un ejemplo ‘en tal etapa se tienen que saber el texto’; ese tipo de cosas, que me permitan llegar a ese día y (decir) ‘no se lo saben; respecto a lo que pensé voy atrasado’. Me sirve básicamente para eso más que para seguir un plan tan determinado”. Referido a lo último, dice que hay muchos factores que inciden en el proceso, que pueden modificar todo lo planeado: “tú después sabes que lo más probable es que va a tener que dar una vuelta y se va a enriquecer, dependiendo del grupo, dependiendo de un montón de cosas que van a ir pasando: hay que dar el espacio para que ocurran cosas”. Entonces, si bien existen etapas, éstas son sólo para ordenar el proceso creativo y tener control sobre ciertos aspectos de éste, pues siempre las etapas estarán sujetas a cambios, dependiendo de lo que vaya ocurriendo en el proceso.

En relación a cómo organizan estas distintas etapas, notamos en la mayoría de los entrevistados que el factor “tiempo” es sumamente determinante. Andrés Hernández dice al respecto: “debo tener fecha concreta de estreno para tener claros los tiempos en los que se va a ensayar y de acuerdo a eso me organizo”. Aunque en otros casos la fecha de estreno no es lo más relevante, aún cuentan con un determinado tiempo para tomar decisiones y para organizar el proceso creativo.

Otro elemento primordial que se repite en el total de las entrevistas y es fundamental es la presencia del estudio, ya sea éste intelectual y/o práctico. Sobre lo anterior Aliocha de la Sotta dice:

Siempre hay un par de meses avocado al trabajo teórico, al trabajo de estudio; ese tiempo igual es extenso. Si hay un texto dramático es analizado, si hay que indagar sobre temáticas contingentes que uno no conozca, hay que estudiar sobre eso. Si se trata de levantar el texto y no está escrito, estudiar el sentido del texto, las tesis que se quieren levantar a través de esa escritura (...). Ese proceso es largo, yo diría que un mes o dos meses donde solamente se estudia, y también hay un trabajo con el actor, que tiene que ver siempre con una etapa pre-escénica, es decir, improvisaciones en el caso que se requieran para el montaje o simplemente el entrenamiento del actor para ver cómo opera escénicamente su cuerpo y su voz.

Pero además de diferenciar el estudio en teórico y práctico, identificamos dos fases dentro de éste. Por un lado nos encontramos con un estudio que tiene por fin conocer el impulso, lo que llevará a descubrir el potencial de éste y las distintas posibilidades que entrega. Pero estas posibilidades traen consigo problemáticas que darán paso a la siguiente fase de estudio, la cual está abocada en dar forma al impulso mediante la búsqueda y la experimentación. Generalmente es algo indispensable, ya que si bien se cuenta con una certeza -en torno al impulso-, no existe un total control o claridad de cómo llevar a cabo la puesta en escena, por lo que regularmente la intuición cumple un rol fundamental dentro de esta etapa del proceso.

Finalmente la obra se va gestando en esa búsqueda, en el devenir de un proceso. En relación a esto último, al devenir y la importancia en la creación, Danilo Llanos dice: “ahí no

hay un freno, sino que hay una suspensión, y en esa suspensión puede estar la obra. (...) Uno se esmera en llegar de A a B, pero a veces la obra está entre A y B”.

Otra de las conclusiones que obtuvimos de las entrevistas al hablar de procedimientos, es que el director siempre cuenta con un equipo de trabajo que ayuda a que el primer impulso se logre concretar. Este equipo es fundamental porque abarca distintas áreas pertenecientes a la puesta en escena, las que se complementan entre sí en pos de un mismo objetivo, que determina la relación entre el director y el equipo.

Identificamos que esta relación funciona de dos maneras: por un lado, el montaje se construye en conjunto con este equipo, confiando en la especificidad de cada una de las áreas y delegando funciones, por lo que finalmente el director se convierte en una especie de editor de las propuestas que recibe. Frente a esto Gopal Ibarra Roa dice: “es bueno separar por áreas: uno trata de abarcar todo y de repente es bueno separar por áreas y después unir.” Por otro lado, existe un tipo de relación que se ve determinada por la fidelidad del director a sus primeros impulsos, donde éste utiliza estrategias para motivar al equipo de trabajo para que luego puedan codificar su propio imaginario.

Independiente del tipo de relación, el director siempre utiliza estrategias con el equipo de trabajo, las cuales la mayoría del tiempo se determinan por las problemáticas surgidas en el proceso creativo y que, finalmente, lo llevarán a tomar decisiones. Respecto a esto, Danilo Llanos afirma en relación al ejercicio de la dirección lo siguiente: “yo lo denomino un ejercicio fascisto-creativo, porque tiene que ver con tomar decisiones, a ratos radicales (...) yo creo que el ejercicio de la dirección es radical, sino no sirve”, vale decir, el rol de la dirección siempre estará en función de un equipo de trabajo, donde es vital la toma de decisiones para que las propuestas deriven en la puesta en escena.

En resumen desprendemos que los procedimientos son variables y dependen de las particularidades y necesidades de cada una de las puestas en escena, además de la visión de cada director. No obstante, reconocemos que en todos los casos existe la organización

del proceso, además de la existencia del estudio para llegar a materializar el primer impulso, gracias a la labor desempeñada por el equipo de trabajo.

2.2.3. Elementos a considerar en la construcción de una puesta en escena

A lo largo de las entrevistas pudimos comprobar en cierto modo lo que ya intuíamos respecto a los elementos constituyentes de la puesta en escena, sin embargo con la existencia de algunas modificaciones. En algunos casos notamos que hubo elementos que pertenecían a otras áreas o que los clasificamos como un área en sí, cuando en realidad pertenecían a otras más grandes; en otros casos ocurrió que conceptos que planteamos como independientes, podían complementarse entre sí, dando paso otros nuevos. Esto nos ayudó a precisar la conceptualización, aclarando y enriqueciendo los parámetros en torno a lo que ya sabíamos.

A continuación los distinguiremos y separaremos en tres áreas, dejando claro que cada una de ellas engloba en sí a otros elementos que deben ser considerados por el director a la hora de enfrentarse a la construcción de la puesta en escena. Estos elementos son: la actuación, la dramaturgia y la estética.

Actuación

Para hablar de este concepto, en primer lugar nos apoyaremos en la idea de Peter Brook respecto al evento teatral, donde sostiene que para que éste ocurra, sólo se hace necesario un cuerpo que atraviese un espacio vacío y otro que lo observe (1987). En base a lo anterior comprendemos la importancia que la mayoría de los entrevistados le otorgan al actor dentro de la puesta en escena, no por su individualidad o jerarquía en cuanto a los otros elementos, sino por el rol que cumple en ésta, siendo quien se expone, materializa y da vida a la misma. Cristian Marambio opina que “el cuerpo del actor es donde ocurre el propio teatro, es el verdadero espacio del teatro, entonces es fundamental, pues no hay teatro sin el ser

humano, sin actor". Por lo tanto, ya que concebimos el teatro como un arte orgánico y que acontece, es que la presencia del actor en su condición de ser vivo y pensante se vuelve indispensable: es el único dentro de la escena que puede dar sentido al espacio, a través de las relaciones que genera; de lo contrario, sin su existencia aún podríamos hablar de arte, pero desde otro formato, como lo es la instalación.

Aún siendo el actor quien otorga vida a la escena, generalmente los entrevistados coinciden con la idea de que éste es un elemento más que la compone. Así lo expresa Gopal Ibarra Roa de la siguiente manera: "el actor es un dispositivo más, igual que la música, igual que el bailarín, igual que un niño, igual que un ciudadano, y eso para nosotros es importante. Si el actor entiende eso va a poder hacer muchas cosas". Siguiendo esto es que la mayoría de los entrevistados sostiene que el actor debe apartarse de su "ego" o "virtuosismo" para ser capaz de moldearse a las necesidades del montaje, pues lo importante de su actuación está en el diálogo que mantenga con el resto de los elementos, siempre en función del objetivo de la puesta en escena.

En contraposición, coinciden en que la actuación debe contener arrojo. Marcos Guzmán dice: "a mí no me interesa un trabajo fácil del actor con sus recursos, me interesa que entre en espacios de mayor hondura, no por el actor en sí mismo, sino porque entiendo que eso va a provocar algo más interesante para el espectador". Sumado a esto es que la mayoría concuerda en que el actor debe ponerse en riesgo y mantenerse en una búsqueda constante, problematizándose en torno a sus propios límites, ya sea tanto en el acontecimiento como en el desarrollo del proceso creativo.

Frente a lo anterior es que los directores le otorgan un carácter creativo y co-autoral al actor dentro de su rol en la puesta en escena. Sebastián Jaña dice lo siguiente: "encuentro que es todo, yo me baso en eso, para mí el actor es el creativo, el que hace que uno vea cosas. No creo que uno sea capaz de hacer que una persona haga y que sea porque el director lo hizo". Finalmente el director es quien da las directrices o pistas, convirtiéndose en un guía de las propuestas del actor.

Pero es importante que aún así, el actor comprenda los límites de su rol dentro la puesta en escena. En palabras de Andrés Hernández sería: “es fundamental que el actor pueda estar siempre a la par a nivel creativo con el director y todo el equipo artístico que no está en escena (...), debe estar súper claro dónde y cuándo intervenir; no sólo el actor, sino todos los distintos componentes del equipo de trabajo”.

Finalmente podemos decir que es fundamental que el actor se mantenga en una búsqueda permanente, para así enriquecer y contribuir a la creación total. Todo esto da las bases de lo que determinará el rol del actor dentro de la puesta en escena, comprendiendo que la actuación es indispensable para que exista el teatro, pero no por sí sola, sino en relación a todos los elementos que lo componen.

Dramaturgia

En primera instancia, al elaborar nuestro instrumento de medición, éramos conscientes de que debíamos preguntar por lo que estuviese relacionado al texto dramático. Sin embargo esto no abarcaba todo lo que nos interesaba, por lo que en nuestra búsqueda por encontrar los elementos que sí fuesen fundamentales en una puesta en escena, incluimos el rol de palabra. A lo largo de la investigación pudimos darnos cuenta de que existen ciertas contradicciones, pues no existe un común acuerdo en la conceptualización de éstos: si bien se plantean como elementos distintos, ciertos directores los conciben como una misma cosa y las trabajan en conjunto; en otros casos ocurría que alguno de los dos elementos no se consideraba o se les restaba importancia. Finalmente, las respuestas fueron muy variadas y divergentes.

Por un lado están quienes le otorgan al texto dramático un lugar relevante dentro de la construcción de la puesta en escena, pues establece la base de los montajes, convirtiéndose en un elemento fundamental que determina el proceso. Aun ocurriendo esto, reconocemos que muchos de esos directores intentan desmarcarse del texto como elemento basal, pues

existen una serie de puntos de partida que no le pertenecen al texto dramático. Relacionado a esto Andrés Hernández dice: "no he sido capaz de desarrollar un trabajo prescindiendo del texto dramático, que esté ausente como punto de partida. Una vez lo intenté y no se terminó el proceso". En este caso en particular podemos ver cómo el texto dramático sigue siendo un elemento predominante para la creación de la puesta en escena.

Frente a la importancia del texto y a la aparente imposibilidad de desmarcarse de éste, Cristian Marambio reflexiona: "A mí me gustaría que tuviese menos rol, cada vez menos rol; me gustaría. Pero también tiene que ver con un cambio en la dramaturgia, no solamente en la dirección, pero me agrada ver un teatro que sea profundo, poético, inteligente, todo lo maravilloso que tiene que ser el teatro, pero que también le otorgue a la palabra un lugar menos preponderante". En este caso podemos notar que los conceptos de texto y palabra se funden en uno, entregándonos pistas sobre el conflicto existente que ya mencionamos en un comienzo.

Por otro lado nos encontramos con aquellos que comprenden el texto y la palabra como elementos distintos. Según esto, Sebastián Jaña dice: "Al texto dramático no le doy ninguna importancia; últimamente he trabajado mucho con la palabra, con la palabra en sí, con el lenguaje. Entonces lo modifico, lo muevo, lo expongo. Muchas veces lo saco fuera del actor, le quito la presión al actor de tener que decir algo y lo pongo en escena (a través de un dispositivo), liberando esos espacios que se transforman en otra cosa, pero no le doy una gran importancia". Esta situación se repitió en algunos casos, donde se expresaba que el texto dramático no era importante, pero si era necesario contar con la palabra.

Para apoyar la importancia de la palabra es que Francisco Albornoz dice: "Hay un rol casi hegemónico que la palabra ha conquistado (...). A mí no me interesa tanto negar esas cualidades, esas potencias de la palabra, me interesa también trabajar desde su reverso, entonces, la crítica a la palabra no es la anulación a la palabra, sino la recuperación de la palabra como una forma de relación". Complementando lo anterior, Rodrigo Pérez dice que: "La palabra hace que uno salga y llegue al espectador, pero también hace que uno mismo

como actor se conecte con la interioridad. Entonces tiene la tarea de estar anclada a algo, en el caso del actor, para que salga y se ancle en algo del espectador, (...) la palabra es un vehículo fundamental”. Y en relación a la palabra como herramienta, es que Patricia Artés expresa que: “No somos dramaturgos (...), venimos de algo súper performativo escénicamente: yo pienso las cosas como imágenes, escenas, acciones, no me imagino grandes discursos. Pero la palabra es importante porque como nos interesan los aspectos políticos, es muy difícil dar cuenta de eso sin ella”.

Considerando el total de las visiones que obtuvimos de las entrevistas es que llegamos a dos conclusiones: por un lado, el rol que se le asigna al texto dramático se relaciona con el punto de partida de la creación por el potencial escénico que puede tener, vale decir, por las temáticas, imágenes o sensaciones que alberga. Por ende, la tarea del director será traspasar las certezas que tiene de ese texto a una materialidad, dando distintas posibilidades, como montar completamente ese texto, hacerlo parcialmente, adaptarlo o sólo desprender un aspecto en particular de éste. Según esto es que Sebastián Jaña dice: “no le damos una importancia real a lo que está escrito, pero sí es muy importante como un pie de partida, como un inicio y no como un referente, sino que entendemos que por ahí puede correr algo interesante para nosotros”.

La segunda conclusión que obtuvimos, y la más importante, es que al preguntarnos por elementos fundamentales de la puesta en escena, ni el texto dramático ni la palabra eran indispensables, pues nos encontramos con casos en donde no se trabaja con texto dramático y en otros donde se prescinde de la palabra. No obstante, el elemento transversal a la totalidad de los entrevistados fue la presencia de la dramaturgia como eje estructural. Manuela infante dice “creo que la dramaturgia también es la construcción de un recorrido, de hecho, puedes tener dramaturgia en obras que no tengas palabras, porque toda obra, en la medida en que recorre una hora y media, una hora, implica necesariamente una estructura de recorrido por el tiempo”. Lo anterior tiene justa relación con lo expuesto en el capítulo uno, donde autores del siglo XIX se refieren al concepto de partitura como guión, para la organización y construcción de la puesta en escena.

Estética

En primer lugar nos parece meritorio explicar que para los fines de nuestra guía, nos referimos a la estética en relación a la puesta en escena y al rol de la dirección, sin ahondar en esta como disciplina filosófica. Explicado lo anterior es que, según las entrevistas realizadas, comprendemos que la estética es el diseño de la puesta en escena, es decir, la forma en que llega al espectador. La orientación de nuestras preguntas en relación a esta área era netamente visual o espacial, sin embargo Jesús Urqueta nos hace una aclaración relevante: “Creo que para mí es muy importante la voz del diseño y ojo que la voz del músico también siempre la pongo, porque eso también es estética, el universo sonoro es estética también”. Por lo que podemos incluir dentro de la estética no solo lo relacionado con lo visual y espacial, sino también lo sonoro.

El rol de la dirección en relación a la estética es fundamental para materializar el objetivo de la puesta en escena en cuanto a la forma. Es aquí donde se hace evidente la presencia de un equipo interdisciplinar, que trabaja a la par con el director, dependiendo de las problemáticas de cada puesta en escena y los procedimientos que el director utilice para resolverlas.

Y aunque en reiteradas ocasiones los entrevistados corroboraron la existencia de otros artistas a cargo de esta área, en todos los casos afirman involucrarse directamente con las decisiones que se tomen, incluso aquellos que delegan esta función casi en su totalidad, como es el caso de Rodrigo Pérez, quien afirma que deposita plenamente su confianza en la diseñadora, pero al mismo tiempo mantiene el diálogo con ella para construir una visualidad en conjunto.

Relacionando la estética con el proceso creativo, reconocemos dos tipos de directores: quienes necesitan el universo estético previamente al proceso de montaje y quienes trabajan con un equipo que desprende la estética de la puesta a partir del proceso.

En el primer caso los directores entienden la estética como soporte de la puesta en escena, por lo tanto, sus procedimientos comienzan con los diseñadores antes que con los actores. Un caso particular de esto es Marcos Guzmán, quien afirma lo siguiente: “trabajo desde el espacio, mi goce innato está en construir atmósferas, en pensar visualidades y de ahí se gatillan lugares. Después de eso viene el trabajo más clásico de la dirección”. Otro ejemplo de esto es Jesús Urqueta quien afirma: “dialogo con el diseño y con la música. Primero hago reuniones con el equipo de trabajo sin los actores (...). Cuando tenemos todo claro de nuestra propuesta de dirección, entramos a los actores. Necesito el contexto, necesito el lugar donde ocurre la obra de teatro, por sobre otra cosa”. Algo similar ocurre en el caso de Ramón Griffero, quien dice que “Una vez que los actores comprenden la imagen, ahí empiezan a crear, porque la visualidad se construye antes por la dirección”.

Por otro lado están quienes llegan a la estética como consecuencia de un proceso, donde el trabajo actoral comienza antes de tener claridad respecto al diseño sonoro y visual. Por ejemplo, Aliocha de la Sotta afirma con respecto al diseñador lo siguiente: “lo que él presente como bocetos o como maqueta, son discutidas al interior del grupo, pero respeto muchísimo la autonomía de ese diseñador que presenció todo el proceso, que vio a los actores trabajar, ensayar”. Aunque en ambos casos existe una relación dialéctica entre el director y las propuestas de los diseñadores y compositores, en el segundo caso se percibe con mayor fuerza, pues es algo que va mutando también según las propuestas que surjan desde la actuación.

Otros elementos que identificamos dentro de la estética, pero que tienen relación directa con el trabajo del director, son la espacialidad, el código actoral y el ritmo. Si bien en un comienzo nos referimos a la espacialidad únicamente como la composición de la escenografía y los objetos en el espacio, luego comprendimos que parte de la composición incluye el cuerpo de los actores en movimiento, en relación a ese mismo espacio. Rodrigo Pérez expresa que todo “tiene que ver con la tensión entre los seres humanos que están arriba del escenario,

cómo cuento mejor la tensión que la escena requiere y eso dice donde están parados. (...) Uso el espacio para contar lo que quiero contar, más que para un resultado estético”.

Pero entre las respuestas respecto al trabajo sobre el espacio, surgió el carácter arquitectónico de éste, y se identificó como un factor determinante al momento de crear. Francisco Albornoz dice: “A mí me cuesta mucho imaginarme las obras si no sé en qué escenario se va a estrenar por ejemplo. No puedo empezar a ensayar si no tengo sala de estreno, no puedo empezar a ensayar sin haberme parado antes en el escenario en el que va a estar la obra y decir ‘ok””.

El espacio arquitectónico, en ocasiones, tiene características tan particulares que es imposible obviarlas, lo que en consecuencia determina lo que concebimos por espacialidad; muchas veces la puesta en escena se piensa o se modifica a partir de ese espacio concreto. Felipe Díaz dice sobre el espacio: “yo hago la obra de acuerdo a lo que tengo y observo las condiciones de campo, y con eso veo qué puedo hacer. Analizas todos los elementos que tienes que considerar, como la materialidad, la iluminación, la temperatura, si es que está sucio, si hay ruido o si pasa gente afuera, para que así puedas tener control de tu obra”.

Pasando al punto del código actoral, mediante las entrevistas pudimos desprender que también pertenece a la estética de una obra. Esto se identifica en la forma en que se relacionan los actores dentro de la puesta en escena, así como también en la relación que establecen con el espacio. Lo relevante para que se convierta en un código es que debe poseer características verosímiles en cuanto a las leyes internas de representación, sin que esto responda necesariamente a una actuación realista. Para explicar lo anterior nos basamos en la respuesta de Sebastián Jaña frente a los elementos fundamentales de la puesta en escena: “(necesito) un mundo particular; para mí no puede no estar. Pensar en crear un lugar particular, un espacio con sus propias reglas. (...) Descubrir cuál es, que no está en el texto, que no es el texto, no es Santiago en 1955, no es Moscú; no, nunca me baso en eso”, vale decir, lo fundamental para la existencia del código es la creación de un contexto contenedor.

Además, pudimos notar que en algunos casos se reconoce que este código actoral trabaja en función de la narración o la transmisión de un discurso, pues de no existir, el objetivo comunicativo no se cumpliría de manera tan efectiva. En relación a esto, Pablo Manzi dice: “uno siempre está comunicándose con un público que está interpretando esto y eso hace que inmediatamente uno busque la forma de ser generoso en cuanto a la explicación y la entrega de contenido. Desde ahí surge la estética o la forma que a nosotros nos parece la más precisa para expresar el contenido que nos interesa”.

En relación al ritmo, en primer lugar dejaremos en claro el concepto que nos interesa abordar para encontrar un punto de acuerdo. Según el diccionario de Oxford, el ritmo es la “forma de sucederse y alternar una serie de cosas (movimientos, palpitaciones, acontecimientos, etc.) que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo”. Estas sucesiones pueden ser “diferentes en intensidad (fuertes y débiles) o en duración (largos y breves)”. A propósito de esto es que comprendemos el potencial expresivo que tiene el manejo del ritmo dentro de la composición de la puesta en escena. Alexis Moreno lo explica de la siguiente manera: “lo rítmico es como la columna vertebral, porque ahí es donde viaja toda la información y cómo quieres que llegue esa información”. Es así como vemos que muchas veces el ritmo es utilizado como estrategia de parte de la dirección para darle dinamismo a la obra y a cada escena en particular, pudiendo ser una estrategia muy útil para el manejo de la atención del público, si es que así lo requiere la puesta en escena.

En cuanto a las estrategias, Patricia Artés es una de las directoras que se ocupa del ritmo en función de sus objetivos para con el espectador:

Finalmente nosotros jugamos mucho con el cambio de ritmo en escena. Uno ya tiene ese mecanismo, porque necesitas un espectador activo. (...) Me interesa el sube y baja en términos de ritmo (...) pero en realidad lo que estás planteando también es un punto de vista con ese ritmo escénico (...). Finalmente son mecanismos del pensamiento, que se traspasan a la escena, a la forma, que es el arte.

En torno al momento en que los entrevistados se ocupan de dirigir el ritmo de una puesta en escena, hubo distintas respuestas: en ocasiones se afirma que es algo que se ve durante el proceso, o que desde un comienzo la escena sorprende con un determinado ritmo, por lo que se va fijando. No obstante, en lo que más coinciden es que el ritmo se puede atender con mayor eficacia hacia el final del proceso, cuando los actores y el equipo tienen la escena relativamente controlada. Ante esto Marcos Guzmán dice lo siguiente: “Yo creo que es casi al final, creo que cuando me encuentro con la materialidad final, que es el espacio escénico, las sonoridades, la luz, ahí uno va calibrando el ritmo definitivo de la obra; obviamente en el trabajo anterior es lo que resulte orgánico para el trabajo de actor”.

2.2.4. Espectador

Como mencionamos en el punto referido a la actuación, el espectador de igual modo debe ser contemplado como elemento fundamental para que el acto teatral ocurra. Por lo mismo es que decidimos considerarlo como un ítem en sí mismo, pues aunque no forma parte de la composición de la puesta en escena, muchas de las decisiones tomadas por los directores son en relación a ellos, respondiendo a nuestra segunda pregunta ¿Cómo dirijo lo que dirijo?

Aunque la mayoría de los entrevistados afirma no hacer teatro para un público en particular, siempre existe la consideración de que lo trabajado será visto por alguien. Y aun cuando la puesta en escena no pretenda nada con respecto al espectador, reconocemos que sí existe una decisión para determinar el lugar desde dónde debe ser mirada, independiente de cuál sea el objetivo de ésta.

Por otro lado, la mayoría de los entrevistados coincide en que la puesta en escena recién adquiere sentido en el acontecimiento, en el encuentro con el espectador. Esto permite que la obra se complete, así como también que se pueda modificar. Visnu Ibarra Roa dice: “en el fondo, cuando tú estrenas la obra, no está lista: el 30% te lo entrega el espectador, y es cierto, o sea por algo Peter Brook dice en ‘el espacio vacío’ que lo único que necesita para que exista el fenómeno de la representación es que alguien mire la escena mientras

atraviesa un cuerpo. Obvio, si no hay alguien que mire, no hay teatro". Por consiguiente, en base a lo que ocurra en este primer encuentro es que el director toma decisiones respecto al camino que quiere que la obra siga. Andrés Hernández dice que el encuentro con el espectador "es fundamental: recién con el público uno puede llegar a comprender hasta dónde es efectivo, si funciona, si es que tiene sentido. Se completa con el espectador".

Finalmente podemos decir que, aunque la relación del director con la figura del espectador no sea un asunto primordial dentro del proceso creativo, siempre se trabaja en función de que la obra sea percibida y/o interpretada por un otro. Es por esto que el director emplea estrategias al momento de trabajar la codificación de los elementos constituyentes de la puesta en escena, los cuales según hemos ido desarrollando a lo largo del capítulo, serían la actuación, la dramaturgia y la estética.

Capítulo 3: Guía base para la construcción de una puesta en escena

En nuestro intento por agrupar conceptos que fueran propios de la dirección y de la construcción de una puesta en escena, encontramos en el camino de la investigación de esta memoria y, gracias a nuestra formación en la mención de dirección y al universo de entrevistados, algunos aspectos relevantes: Por una parte confirmamos nuestra premisa inicial de que dirigir depende de quién lo esté haciendo, pues se basa en la intuición, la experiencia y entre otras cosas, los errores. A pesar de que el ejercicio de la dirección sea algo relativo, podemos afirmar la existencia de elementos fundamentales y factores determinantes que son transversales a cualquier puesta en escena, independiente del tipo de obra que se quiera hacer y de cómo sea ésta abordada a lo largo de un proceso. Finalmente, podemos afirmar que la importancia del director en la construcción de la puesta en escena no radica en él como individuo, sino en el rol que éste cumple dentro de esa construcción; siendo esto un aspecto relevante, pues abre nuestra percepción en torno a la figura del director.

A continuación, a partir del estudio teórico desarrollado en el capítulo uno y lo desprendido de las entrevistas a directores nacionales mencionados a lo largo del capítulo dos, a modo de conclusión, realizaremos una guía base para la construcción de una puesta en escena. Es importante dejar en claro que no pretendemos establecer una metodología en particular, sino entregar algunas recomendaciones en torno a los puntos en común que encontramos en el total de las puestas en escena y principalmente hacia sus procedimientos. Por lo tanto, nuestra guía abarca principalmente las certezas que encontramos en torno a nuestra segunda pregunta de investigación: *¿cómo se dirige cuando se dirige?*, pues ésta se relaciona con lo que debe atender el rol de la dirección.

Es necesario tomar en cuenta que existen ciertos factores que determinan el rol de la dirección, por lo que no pueden ser obviados al momento de realizar una puesta en escena. Entre ellos encontramos el contexto, concepto que podríamos entender desde distintas

perspectivas: en primer lugar se debe tomar en cuenta lo relacionado con el entorno político-social y el artístico-cultural, tanto del medio en donde se desenvuelve y sitúa la creación, como de los individuos que forman parte del equipo creativo. Es ahí donde nos encontramos con el contexto biográfico y cotidiano de cada una de las personas que conforman este equipo. Frente a esto el director debe tomar decisiones y plantear estrategias que finalmente, a partir de la conjugación de estos distintos contextos, darán paso a uno nuevo, propio de la puesta en escena.

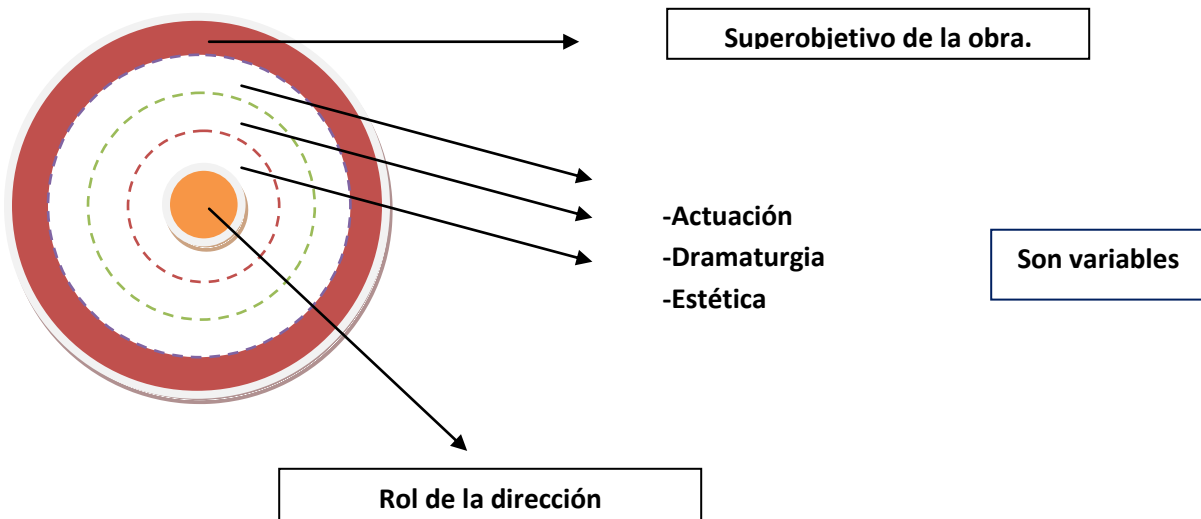
Considerando todo lo anterior podemos afirmar que el rol de la dirección es un ejercicio dialéctico. Para sostener esto nos basamos muy a modo general en la visión de Hegel, donde la tesis y la antítesis dan paso a la síntesis como solución, siendo esta síntesis una nueva tesis de un proceso que se mantiene en constante movimiento. Según esto es que el director se vincula permanentemente con los distintos elementos implicados, así como también es el encargado de propiciar y generar relaciones entre ellos; por tanto, es en el ejercicio dialéctico donde ocurre el fenómeno de la dirección, el cual debe ser visto como un proceso centrado en el devenir de los hechos y no en el resultado de los mismos; es cómo, mediante la búsqueda, que las cosas llegan a ser; una búsqueda en donde el objetivo principal es experimentar y probar distintas relaciones y configuraciones respecto a los materiales que, por consecuencia, van a devenir en un resultado, dándole forma y cuerpo a la puesta en escena.

Por esta razón es que el rol de la dirección se constituye en el eje articulador del discurso dialéctico de la puesta en escena, instalándose en el centro de la creación, pero no desde un lugar jerárquico, sino visto como una figura de círculos concéntricos donde cada circunferencia envuelve a la anterior. Dentro de esta figura existen dos circunferencias que, independiente de cualquier puesta en escena, están siempre presentes en el mismo lugar: por un lado está el rol de la dirección que, como ya mencionamos, se ubica en el centro del esquema y por otro lado, se encuentra el superobjetivo de la obra, el cual se ubica en la capa más externa. Cada circunferencia que se encuentre entre las dos principales corresponde a los elementos que abordaremos avanzada la guía. Éstos también están siempre presentes,

pero son de carácter variable, pues cambian de lugar según las necesidades surgidas, y aunque siempre están presentes, podemos afirmar que cada una de estas circunferencias contiene sub-elementos o factores, que pueden ser prescindibles, según los requerimientos de cada proceso, en función del objetivo que responde al impulso principal que motiva la creación. Finalmente, la articulación de todos los elementos es lo que constituye el discurso de la puesta en escena.

A continuación presentaremos un esquema que da cuenta de cómo concebimos el rol de la dirección en función de la puesta en escena:

Figura 1



Este esquema sólo muestra los elementos que serán articulados en pos del discurso. No obstante, contamos con tres certezas que forman parte de los procedimientos direccionales que permiten que éstos sean articulados.

3.1. Factores que debe contemplar la dirección antes de comenzar a dirigir

Para el desarrollo de esta guía procedimental, en primer lugar, debemos explicitar que existen dos grandes etapas: una previa al proceso de diálogo con los elementos estructurales de la puesta y otra ya enfocada en la construcción y articulación de estos elementos.

Dentro de la primera etapa nos encontramos con tres certezas, las cuales son: la existencia del primer impulso, el estudio de éste para poder conocerlo y su posterior materialización con el equipo de trabajo.

Como explicamos en el capítulo dos, el trabajo de la dirección siempre comienza con un primer impulso, que se convierte en la certeza movilizadora de la creación, pues es la que determina o conduce el proceso. En otras palabras, la certeza es el superobjetivo de la puesta, lo que determina las decisiones que toma el director y las estrategias que genera durante el proceso, para que esta certeza logre materializarse. Es por esto que se vuelve fundamental para el desarrollo del fenómeno de la dirección. De este modo es que se determina el camino a seguir, lo que no significa que el director sepa cómo llevarlo a cabo. Surge entonces la necesidad de conocer este impulso, para que posteriormente se le pueda dar forma y convertirse así en objeto artístico. Por consecuencia, aparece el estudio como segunda fase dentro de la etapa previa a la construcción de la puesta en escena.

Adentrarse en el conocimiento del impulso trae consigo problemáticas que nos plantean las preguntas *¿qué necesito para abordar este conocimiento y en qué orden?* En esta etapa el director debe organizar y jerarquizar las problemáticas, a propósito de los factores involucrados y en función del superobjetivo, convirtiéndose generalmente en el punto principal de abordaje las que requieran más atención o profundización en el tiempo, según la prioridad que él considere pertinente.

La jerarquización de las problemáticas surgidas en el estudio implica que el director se haga dos preguntas fundamentales para el desarrollo de la creación: *¿qué tiempo necesito para trabajar lo que quiero?* y *¿a quién necesito para lograr el objetivo de la puesta?* En relación a la primera pregunta, el director siempre organiza el proceso en etapas o hitos, aun cuando no tenga claridad de la fecha de estreno, pues siempre existe el factor tiempo para determinar metas a lograr durante ese proceso. Sin embargo, la organización depende en gran medida de lo que ocurra con la integración del equipo de trabajo, pues a partir de esto es que surgen nuevas problemáticas, según las necesidades y características, tanto humanas como artísticas, de cada uno de los integrantes. En base a lo anterior es que podemos responder la segunda pregunta, pues la elección de este equipo de trabajo -actores, diseñadores, compositores, entre otros- se determina a partir de ciertas claridades que entrega el estudio del primer impulso respecto a los caminos que se pueden seguir en materia creativa, instalando, como ya mencionamos, preguntas o problemas que conllevan a la búsqueda de las personas pertinentes para su resolución.

En esta fase es muy importante el ejercicio dialéctico que ocurre entre el rol de la dirección y el equipo de trabajo, pues el director debe ser capaz de traspasar el material estudiado a los componentes humanos del grupo, al mismo tiempo que debe potenciar las habilidades y aptitudes de cada integrante, guiando y suscitando las posibilidades exponenciales del material. Esto permitirá la generación de un nuevo material, desde las distintas especificidades y lenguajes artísticos, manteniendo una retroalimentación constante. Además, es el encargado de propiciar relaciones entre las distintas áreas con el fin de que estas dialoguen, para generar capas de significación mediante el cruce de éstas, las que contribuirán a la construcción de la puesta en escena.

Para lograr todo lo mencionado anteriormente es que el director debe pensar *¿cómo traduzco lo que tengo en mi cabeza para que otro, según sus particularidades de artista y ser humano, me entienda?* Dado esto es que el director necesita elaborar estrategias que le permitan conducir las propuestas del equipo y sus procesos creativos. En cuanto a esto mismo es que se vuelve imprescindible que el director se encargue de estudiar los lenguajes

técnicos de las áreas con las que cuenta, así como también de conocer muy bien al equipo de trabajo. De esta manera puede entregar indicaciones más específicas y/o efectivas para propiciar la generación de material, siempre en función de ese superobjetivo que todo lo abarca.

3.2. Construcción y articulación de los distintos elementos estructurales de la puesta en escena

Una vez organizado el tiempo y conformado el equipo de trabajo es que pasamos a la segunda etapa del fenómeno de la dirección, ligada al carácter procedimental de nuestra guía, es decir, al proceso de materialización del primer impulso a través de la articulación de los elementos estructurales de la puesta en escena; los cuales, como bien dijimos en nuestro capítulo anterior, son la actuación, la estética y la dramaturgia. Dentro de las preguntas que pueden aparecer en esta etapa, nos encontramos con algunas como *¿de qué manera convierto mi primer impulso en material escénico? ¿Cómo lo compongo? ¿Cómo puedo estructurar la puesta en escena?*

Se hace necesario aclarar que mediante el estudio se intentarán resolver las preguntas dichas anteriormente. Como ya se ha explicado a lo largo de nuestra investigación, la etapa de estudio comienza inmediatamente luego del primer impulso, pero no se detiene ahí, sino que continúa presente en la búsqueda por la materialización del superobjetivo, siendo transversal al proceso y permaneciendo siempre que existan asuntos por resolver, en términos creativos.

Es en esta etapa donde se desarrolla el ejercicio dialéctico entre el rol de la dirección y los elementos que la constituyen. En relación a esto es que aclararemos cómo funciona este ejercicio a partir de la idea de los círculos concéntricos explicados anteriormente (figura 1), donde concebimos el rol del director como el eje articulador de los elementos que componen la puesta en escena, pues comprendemos que es en este diálogo constante, del ir y venir entre los distintos círculos, donde ésta ocurre, y por ende el fenómeno de la dirección.

A continuación explicaremos cómo se da la relación entre el director y su rol con cada uno de los elementos estructurales de la puesta en escena.

3.2.1. El rol de la dirección con la actuación: ¿qué debo contemplar al momento de conducir o trabajar la actuación?

El rol de la dirección con la actuación se determina principalmente por las relaciones humanas y la escucha de los procesos individuales de cada actor, pues son ellos los únicos dentro del equipo de trabajo que se utilizan y exponen a sí mismos como material creativo. Entendiendo lo anterior es que el director debe considerar que los actores poseen una biografía inherente a su cuerpo, lo que le permitirá identificar cuáles son las necesidades y el potencial de cada uno de ellos. Esto lo llevará a planear estrategias para problematizar, impulsar, acompañar y guiar el proceso del actor.

En primer lugar es muy importante que el director genere un espacio de confianza al momento de trabajar, para que el actor no se autocensure y pueda proponer con mayor libertad y comodidad dentro de la creación. Esto posibilitará que surjan más y variadas propuestas, que el director debe aprovechar para la profundización y el enriquecimiento de la puesta en escena. Lo anterior va de la mano con la forma en que el director puede explotar las potencialidades del actor, haciéndolas relucir en favor de la creación.

También es relevante que el director acompañe al actor en su proceso, entendiendo que cada uno tiene tiempos distintos de comprensión y de materialización de una idea en su propio cuerpo. Según esto es que el director debe reconocer la forma más adecuada para traspasar las ideas a cada uno de los actores, contemplando la utilización de mecanismos de llegada que sean individuales, donde se puede apoyar de una especie de seducción para lograrlo.

El director debe convertirse en un estratega invisible, para que de este modo, sus indicaciones sean certeras y no provoquen un efecto contrario en el actor, facilitando la conducción de sus miradas o propuestas hacia ese fin común. Por ejemplo, en algunos

casos el actor tras recibir una indicación entrega un material distinto a lo esperado, lo que indica al director que debe trabajar sobre otros objetivos previos al principal, para poder construir ese camino. En otras ocasiones podría surgir la necesidad de “convencer” al actor de determinada idea, pero que por distintos motivos, éste no comprende o no comparte. Esto no significa que el punto de vista actoral no importe dentro de la puesta en escena, en absoluto; pero sí, al ser el director un observante externo y en base al estudio previo que se hizo respecto al impulso, es que comprende qué cosas son más necesarias o apoyan con mayor fuerza lo que se quiere conseguir, según el superobjetivo de la puesta.

En base a estos mecanismos es que el director debe hacer entender al actor que en el proceso de la actuación no es relevante una búsqueda enfocada en “actuar bien”, pues eso se dará por consecuencia. Lo importante es que lo ayude a comprender que la actuación ocurre en la relación que sostenga con los otros actores y con cada uno de los elementos involucrados, pues es en esa tensión dialéctica donde ocurre la obra; donde convergen los distintos imaginarios y mundos particulares encargados de dar vida y forma a la puesta en escena.

3.2.2. El rol del director con la estética: ¿a través de qué medios le doy forma a mi impulso?

En primer lugar debemos decir que el teatro es en sí una forma estética. Según esto es que, independiente de cómo se haga, el director debe buscar la manera de materializar el impulso principal mediante los distintos lenguajes artísticos que operan y dan forma a la puesta en escena, con el fin de que éstos confluyan en pos del superobjetivo. Para lograrlo es que debe profundizar y generar relaciones con las áreas y los artistas encargados, pero principalmente entre ellas, para así poder articular todos los lenguajes en pos de la construcción de la puesta en escena.

El director debe compartir lo que obtuvo del estudio del impulso con el equipo de trabajo que hay detrás de estas áreas, para que éstos puedan generar material. No obstante, lo que el equipo proponga en primera instancia va a variar según la manera en que se va

desarrollando el diálogo entre las áreas durante el proceso creativo; también lo hará según los requerimientos que van apareciendo en el montaje. En base al material surgido es que el director debe tomar decisiones que le permitan conducir esas propuestas, buscando componer entre ellas para que se potencien entre sí. Finalmente todas las decisiones pasan por un filtro de edición en pos del superobjetivo.

En cuanto a las recomendaciones generales, podemos decir que dependiendo del objetivo del director, éste puede trabajar la estética tanto de manera previa al desarrollo del proceso como durante éste. Por ejemplo, si el impulso del director le hace necesitar un espacio contenedor, debe considerar atender la estética en primer lugar. Esto significa que debe contar con la materialidad específica de ese espacio, para poder ver las posibilidades que éste le entrega y a partir de esto, empezar a componer. Cabe destacar que esta situación contribuye sobre todo al trabajo del actor, pues al relacionarse desde un inicio con la espacialidad, sus propuestas pueden ampliarse.

En el caso de otros elementos pertenecientes a la estética como la música, los vestuarios, la iluminación, entre otros, casi siempre son resultado de lo que se encuentra en la búsqueda durante el proceso, pues aunque el director tenga una idea previa de lo que quiere trabajar, son los distintos factores implicados en el proceso los que le ayudarán a clarificar las decisiones que tomará al respecto.

En relación a las decisiones que el director debe tomar en torno al código actoral es difícil dar sugerencias, pues depende de los objetivos de cada director y de cada puesta. En el caso del ritmo podemos recomendar que sea atendido hacia el final, cuando la estructura fundamental de la puesta en escena ya esté definida.

Finalmente podemos desprender que lo fundamental del rol de la dirección con la estética es conducir los distintos lenguajes artísticos, para que el impulso inicial pueda devenir en materialidad, donde es fundamental que las distintas áreas dialoguen entre sí y con la puesta en escena en su totalidad. Es importante decir que el director se debe cuidar de la utilización arbitraria de estos lenguajes, pues podría ocurrir que una de las áreas termine opacando a otra, siendo contraproducente para lograr el objetivo.

3.2.3. El rol de la dirección con la dramaturgia: ¿cómo estructuro la puesta en escena?

Como expresamos en este sub-título, el rol de la dirección con la dramaturgia tiene que ver con la necesidad de estructurar la puesta en escena. En ese sentido es que entendemos la dramaturgia como el guión o partitura de la articulación de los elementos de esta misma, no siendo necesario que esta estructura esté escrita, pues la dramaturgia surgirá como consecuencia del viaje de la obra. En base a esto es que la dramaturgia se hace presente en el momento en que el director comienza a fijar las propuestas actorales y estéticas, marcando los hitos trascendentales que irán configurando el discurso de la puesta en escena.

Es a propósito de esto mismo que se da la posibilidad de trabajar con un texto dramático, pues en este caso la estructura ya está presente, siendo ocupado como un pre-texto o un punto de partida para la creación. No obstante esto no significa que esa estructura sea la final de la puesta en escena, pues el mismo proceso de montaje entregará nuevos hitos no presentes en el papel y que responden a los elementos a articular, que también deben ser fijados. Por ejemplo, en el caso de la actuación, una estructura podría determinarse a partir de una partitura de acciones físicas en relación a la espacialidad. Con respecto a la estética, un ejemplo podría ser el diseño de la planta de iluminación y los momentos precisos en que ocurre cada acto lumínico, en pos de la relación con los otros elementos.

En el caso de que un director decida trabajar con un texto dramático cuenta con distintas posibilidades: puede montar un texto completamente, considerando que existe la opción de adaptarlo según las necesidades de la puesta en escena. También puede montar solamente un aspecto de ese texto, enfocándose en un extracto de éste, igualmente puede rescatar las imágenes que genera o profundizar sobre las distintas temáticas que propone. En relación a esto es que el director debe encontrar la forma de traspasar a escena todo el material que ese texto le ofrezca. Para lograr esto es que debe tomar ciertas decisiones según la relación

que establezca con el impulso movilizador mediante los distintos elementos que componen la puesta en escena.

3.3. El espectador y la puesta en escena

Profundizar en las consideraciones que el director puede tener en relación a los espectadores es bastante complejo. Sin embargo, partiendo desde la premisa de que el teatro está hecho y pensado para que sea visto, es que afirmamos que en todos los casos, incluso cuando el director no pretenda entregar un mensaje claro o dirigirse a un espectador en específico, igualmente está la intención de mostrar o evidenciar algo, según su superobjetivo.

Y aunque, como ya hemos dicho, la puesta en escena se construye en base a ese superobjetivo, lo que el espectador recibe no es ni el objetivo ni el impulso, sino el discurso articulado de ésta. Según el diccionario de Oxford, un discurso es el “conjunto de ideas sustentadas por una persona o grupo y que se transmite de forma coherente en distintas intervenciones”. A esta definición le podemos sumar “manera en que se estructura un modo de comunicación no verbal (plástico, visual, musical, etc.) para transmitir un mensaje o provocar una sensación o una emoción”.

Por tanto el director debe ser consciente de que todas las decisiones y estrategias que contemple a lo largo del proceso conducirán la puesta en escena hacia ese aspecto en particular que él quiere que sea comprendido o percibido, que es el discurso.

Por último, es importante decir que la relación del espectador con la puesta en escena es muy enriquecedora para el director, pues como mencionamos en el capítulo dos, el enfrentamiento de la creación al espectador terminará por completar la puesta. En base a esto es que el director decide cómo quiere seguir trabajando o conduciendo ese proceso,

una vez más, siempre en función de la concreción de sus impulsos y del superobjetivo de la puesta en escena.

Referencias y Bibliografía

- Artaud, A. (2002) [1938] El teatro y su doble. (Trad. Enrique Alonso, Francisco Abelenda). Barcelona: Edhasa.
- Balme, C. (2013). Introducción a los estudios teatrales. Santiago: Frontera sur.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* (Vol. 18). Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1986) Más allá de las islas flotantes. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta.
- Braun, E. (1992). El director y la escena. (2a. ed). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Brook, P. (1987). Más allá del espacio vacío. Barcelona: Alba Editorial.
- Daccarett, J. (2010). Apuntes de dirección teatral. Universidad del Desarrollo, Santiago.
- De Marinis, M. (2004). La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral (vol. 1). Editorial Galerna
- Dubatti, J. (Coord.). (2009). Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor. Buenos Aires: Colihue.
- García, M. M. P. (2009). La figura de Constantin Stanislavsky y su importancia y repercusión en las técnicas interpretativas contemporáneas. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 81-87.
- García, V. F. (1997). El lugar que da verdad: la filosofía de la realidad histórica de Ignacio Ellacuría. Universidad Iberoamericana.
- Gombrich, E. H., Torroella, R. S., y Setó, J. (1967). Historia del arte. Garriga
- Griffero, R. (2011) La dramaturgia del espacio. Santiago: Frontera sur.

- Grotowski, J. (1992) *Hacia un teatro pobre* (16a Ed.) Buenos Aires: Siglo XXI
- Grümann, A. (2008). "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales". *Apuntes Teatro*, 126-139
- Hobsbawm, E. J. (1995). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica Grijalbo Mondadori
- Lehmann, H. T. (2010). *El teatro posdramático: una introducción. Traducción Paula Riva en Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (12).
- Lehmann, H. T. (2011). Algunas notas sobre teatro posdramático, una década después. *Bellisisco, Manuel, Cifuentes, María José y Amparo Écija (eds.) Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Centro Párraga y CENDEAC. Murcia*, 309-329.
- Lodder, C. (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza
- Lyotard, J.F. (1979) *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Marx, K. y Engels, F. (1974) [1845] *La ideología alemana* (5° Ed. W. Roces Trad.). Montevideo-Barcelona: Pueblos Unidos-Grijalbo.
- Meyerhold, V. (1972) *Textos teóricos vol. 1.* (ed. por J.A. Sánchez, Alberto Corazón). Madrid: ADE
- Nexoteatro.com. (2015). *Nexoteatro | Teoría | El Teatro es crisis*. [online] Disponible en: <http://www.nexoteatro.com/Gordon%20Graig.htm> [Accessed 15 Jun. 2016].
- Olmedo Castellanos, I. (2007). "Eugenio Barba" en *La Danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral. Tesis de Licenciatura. Disponible en* http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology*. U of Nebraska Press.

- Reale, G. y Antiseri, D. (1995). Historia del pensamiento científico y filosófico. Tres tomos. Barcelona: Editorial Herder.
- Richards, T. (2005). Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Alba.
- Roudinesco, É. y Plon, M. (2008). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.
- Salgado, D. (2007). La dirección de actores según Stanislavski. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (32), 246-269.
- Sánchez, J. A. (2002). Dramaturgias de la imagen. (3ra. ed. corregida). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sentis, V., y Saavedra, L. (2015) Teatro en Valparaíso 2000-2010. Recuperado de <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com>

ANEXOS

Entrevistas

Entrevista Danilo Llanos

28 junio 2016

Valparaíso

1.- ¿Por qué comenzaste a dirigir y hace cuánto tiempo?

Fue bien orgánico y no buscado, Yo antes que todo soy actor de profesión... hombre de teatro, digamos. Y la compañía el año 2009 me ofrece dirigir un trabajo que no sabíamos cual era, después de eso yo presenté un proyecto a la compañía, a partir de la propuesta, que teníamos ganas de trabajar además en una suerte de laboratorio y el 2009 mi primera obra que dirigí fue "Ser madre" y después "Secreto de Camarín" y ya llevo dirigidos once montajes. De ahí me he dedicado a la dirección, me tocó dirigir los montajes de La Peste, pero no significa que yo sea el director de La Peste, bajo ningún punto de vista. Nosotros no funcionamos con la idea de director, somos todos co-directores, sin embargo me ha tocado dirigir las últimas once obras, mañana tal vez no, pero sí me he dedicado a la dirección, me he especializado en la dirección y es un campo que yo profundizo, pero tampoco de la actuación, no me despego. Nadie me invita a actuar porque uno se arma un rol, digamos, creen que yo no actúo, pero algún día volveré a actuar.

2.- ¿Te gusta actuar?

Más que me guste actuar, es mi profesión, es parte de mi profesión(...) Yo estudié actuación, yo cuando dirigí el 2009 "Ser Madre" y "Secreto de Camarin", después actué en "El Mal Entendido" que la dirigió Andrés Ulloa, también un producto de La Peste... Cuando volví a actuar después de dirigir, comprendí la dirección, cuando volví a actuar. Por tanto yo creo que el director, salvo excepciones, pero yo creo que... No creo que El Director, sino creo que a mí me sirve como proceso direccional pasar mi cuerpo por la actuación regularmente, porque eso me permite también ir procesando cada vez más con la experiencia que me ha dado la dirección, ir procesando desde otros lugares el fenómeno de la actuación, que es un misterio, es un lugar tan enigmático, tan misterioso, tan peligroso, que me gusta habitarlo, me gustaría volver a habitarlo, de hecho hace cinco años que no actúo, pero quiero volver, ya

después de tanto dirigir este rato, quiero volver a depositarme en la actuación de una manera súper libre.

3.- En ese sentido, ¿cómo te relacionas tú desde el rol de director con los actores?

Desde mi más absoluta admiración, yo no concibo el teatro sin los actores, bajo ningún punto de vista, no hay teatro si no están los actores, ni las actrices... Ahora hay que decir actores y actrices... Y yo me relaciono con ellos desde el intercambio de imaginario. El ejercicio de la dirección es súper interesante, es bonito porque uno está atento a todo y también yo lo denomino un ejercicio fascisto-creativo, porque tiene que ver con tomar decisiones, a ratos radicales, mi maestro Marcos Guzmán dice que no hay arte si no hay radicalidad, y yo creo que el ejercicio de la dirección es radical, sino no sirve. Es radical en el sentido que uno tiene que ser obsesivo, tiene que serlo. Y me relaciono con ellos desde esa radicalidad de intercambio de imaginario y comprender también de que hay un ejercicio amoroso allí, de que mi imaginario como director que se basa en mi caso en una imagen irrenunciable que deposito al servicio de la obra y el ejercicio amoroso que hacen los actores de tratar de expandir esa imagen que yo propongo y decodificarla a través de sus cuerpos y de allí fundar un nuevo universo, muy lindo. Y ese ejercicio amoroso, ese ejercicio dialéctico es el que a mí me maravilla de los actores y de poder dirigir. No me gustan los trabajos de director, esos ejercicios como de sello de director, me parece aburrido. Desde ese lugar no comulgo con las metodologías, yo hablo de procedimientos, porque los procedimientos responden a momentos diferentes de la creación, la metodología te coarta, te rigidiza y los procedimientos son más dinámicos, porque responden, insisto, al momento del imaginario, de tu imaginario, de tu estado, de tu lugar, de tu contemporaneidad, de tu mirada y no hay metodología que valga para poder canalizar un imaginario de tal o cual momento, de tal o cual imagen... Volviendo a tu pregunta fundamental, me relaciono con los actores y actrices desde un lugar de flujo, de flujo peligroso, de flujo provocador, de ponernos en tensión permanentemente. Yo por lo menos intento siempre que con los actores, y yo también, estemos siempre en peligro.

4.- ¿Entonces el actor es un co-creador?

Sí, bajo ningún punto de vista nosotros hablamos del actor intérprete. No, el actor es un autor, un creador, es un depositario de creación. El primer factor creativo que tiene el actor es su propio cuerpo, por tanto el director tiene que ser capaz de primero y antes que todo, reconocer que allí hay un cuerpo que tiene memoria, que tiene huellas, que tiene relato, que tiene una vida, que tiene una biografía, que tiene un peso. Y luego de eso, se desprenden un par de imaginarios, el tuyo como director y el de ellos como actores, pero primero hay un registro memorioso que constituye el cuerpo del actor porque está teñido y contaminado de mucha memoria, de mucha experiencia en el fondo. Desde ese lugar yo no puedo concebir al actor intérprete, no es así, es un flujo creativo, es un diálogo creativo porque son dos universos que están proponiendo un imaginario. Es como la idea de alumno-profesor, yo que hago clases también en un liceo artístico, y también en la universidad... a los profesores de la vieja escuela no les gusta tanto cuando el alumno sabe más que tú, y eso es bacán, te pone en problemas. Y de repente uno de los momentos que son interesantes en la dirección es cuando un actor te pregunta: “¿qué hago aquí?” y tú le dices: “no sé, no sé...” o sea perdámonos juntos, extraviémonos, veamos qué hacemos... Robert Wilson dice que el momento que más le gusta a él de su proceso creativo es cuando no entiende lo que está haciendo. Ahí no hay un freno, sino que hay una suspensión, y en esa suspensión puede estar la obra. Yo les digo a mis alumnos que uno se esmera en llegar de A a B, pero a veces la obra está entre A y B... Ahí está la obra, hay que escucharla, detenerte, suspenderte allí, perderte, no entender. Por eso los FONDART están mal hechos, los FONDART te invitan a hacer el final de la obra, me gustaría manda un FONDART que diga: “quiero hacer una obra”, voy a mandar un FONDART así: “quiero hacer una obra, dame plata”.

5.- ¿Qué factores determinan la elección de los actores?

Complicado porque en la compañía no decido yo, yo propongo proyectos, propongo ideas, también propongo actores, pero podemos pasar cuatro horas conversando si invitamos un actor. Imagínate lo que fue Pueblo Del Mal Amor, o Todo Es Cancha que eran dieciséis actores, uno por uno íbamos viendo a quien invitábamos. De acuerdo a las necesidades que tenga el ejercicio, fundamentalmente que tengan también... que nos interese a nosotros, que

nos interese trabajar con esa persona, por distintos factores; por lo creativo, por lo artístico, por la mirada, pero es porque nos interesa trabajar con esa persona. No nos interesa trabajar con amigos no más, sí trabajamos con gente que conocemos o con otra gente por primera vez. Ahora necesitamos actores de Santiago, pero es porque nos interesa trabajar con ellos, no me interesa trabajar con amigos sólo porque son amigos. El criterio es la gente con la que nos interesa trabajar y la gente que necesitamos para ese trabajo por distintos factores, porque no hacemos la misma obra siempre con el mismo procedimiento, por tanto, son cuerpos distintos, imaginarios distintos, necesidades distintas, no hay un patrón; no es como necesito actores altos, chicos, gordos, actores de tal escuela. Yo he trabajado con todos, hemos trabajado con mucha gente. Así también, ese ejercicio nos ha permitido decir con quién no vamos a trabajar nunca más.

6.- ¿Qué crees tú que debiera contener una buena actuación?

Son muchos elementos, vamos a omitir... bueno no lo vamos a omitir, pero lo vamos a dar por sentado, como "verdad" y todas esas cosas. Yo creo que debe haber, como en todo ejercicio artístico; amor, si no hay amor no hay nada. Yo creo que una buena actuación tiene que tener peligro por sobre todas las cosas, visualizar allí que a ese actor y a esa actriz se le está yendo la vida actuando, que uno pueda percibir que allí hay peligro, que el actor o la actriz están en peligro de muerte. Juan Radrigán dice que él escribe como si lo fueran a matar al día siguiente; así uno tiene que actuar, aunque sea la obra una comedia, pero uno tiene que estar en el peligro. Yo siempre le digo a mis actores y a mis alumnos que actuar es un salto al vacío y que uno tiene que tratar de caer de pie, como sea: rasguña, saca la mierda en el camino, pero cae de pie. Y ese viaje es puro peligro y, por lo tanto, en ese viaje tú terminas rasguñado, sudado, sin ropa... un actor que termine una obra tal y cual como empezó, que se vaya para la casa porque no hay peligro, no hay provocación, no hay riesgo. Tiene que tener riesgo una actuación, tiene que tener extravío. Por eso yo te iba a mencionar primero "verdad", o sea todo teatro, todo ejercicio, ni siquiera el arte tiene que tener verdad, todo sujeto se tiene que mover por la verdad. Ya sabemos que en este país no hay verdad, por lo tanto no es un país porque no hay verdad. Entonces en el teatro tenemos que ser verdaderos siempre, y en el arte, pero más allá de eso; yo creo que sentir que el cuerpo, tu

imaginario, tu biografía, tu memoria, tu obsesión está depositada en una hora: es una buena actuación.

7.- ¿Crees que dentro de tu trabajo hay referentes que han influido directamente en lo que quieres hacer?

Sí, o sea hay referentes... yo trato de buscar también referentes que no sean del propio arte, o sea no buscar, sino que aparecen. No me gusta mucho tener referentes en el teatro, ni tener referentes en el arte incluso, pero sí los hay. Un referente innegable dentro de la historia del teatro es Artaud y uno se sitúa allí, Brecht; que uno se sitúa allí, referentes contemporáneos de la teatralidad como Ricardo Bartís, Krystian Lupa; este último polaco, el primero argentino. En Chile el Alfredo Castro, mi maestro que es acá el Marcos Guzmán, mi maestra que es la Aliocha de la Sotta, mi maestra la Ximena Flores; son referentes, pero si tú me pides referentes, así como para las cosas que yo hago es: mi abuelita, mi mamá, mis amigos del cerro, El Chavo del 8; cosas que están en mi cuerpo, mi hermano "paco", mi papá obrero, mis compañeros de la compañía; todas mujeres y yo soy el único hombre, o sus hijos, la calle, por sobre todo la calle. Yo creo que nosotros los actores y los artistas no miramos la calle, y en la calle están sucediendo las cosas, la vida, está ocurriendo todo y no la miramos porque nos creemos la raja. Entonces claro, yo tengo estos referentes de Humberto Maturana, Rancière; y todos esos referentes teóricos que uno los tiene incorporados, Dubatti, etc. Que son referentes mínimos, debieran ser referentes de todo hacer artístico, de todo hacer teórico. O sea alguien que no conozca a Rancière hoy en día: tiene que pegarse un balazo si está dedicado al arte, alguien que no conozca a Dubatti: tiene que pegarse un balazo, alguien que no conozca a Cristian Lupa, Ricardo Bartís: tiene que pegarse doce balazos, alguien que no conozca, no sé... las películas de Xavier Dolan... O sea, tengo alumnos que no conocen a David Lynch; un referente importante para mí es David Lynch, un referente importante para mí es González Iñárritu, director mexicano, un referente importante para mí es Gaspar Noé, cineasta argentino radicado en Francia, el Andrés Pérez, evidentemente, pero no sé... son referentes más contundentes, más teóricos, más ligados a tu hacer, pero la periferia de los referentes es interesante como... yo juego fútbol, ahí hay

mucho elemento que no tiene que ver con situarse en la cotidianidad, sino que como son elementos que te están invadiendo el cuerpo y que te están saturando el imaginario.

8.- ¿Tu trabajo va dirigido a un espectador en específico?

No, a nadie. El teatro tienen que verlo todos. No, o sea claro... Lo fome es que el teatro lo ven los actores no más y la gente... es y así es. Pero no, creo que es muy facho hacer teatro para un público, hay que hacer teatro para todos y al que le gusta: bien, y al que no: no. Y ese es el ejercicio democrático del público de escoger tal o cual cosa, pero yo no quiero hacer teatro para la gente del cerro, y ¿por qué esa obra no la pueden ver los cuicos de Vitacura?... “No, es que quiero hacer a Beckett”, y ¿por qué esa obra no la puede ver la señora del cerro? El teatro lo tiene que ver todo el mundo porque la belleza y el fenómeno teatral y estético, artístico, narrativo, desates del imaginario; no tienen patrones. El goce por la belleza es uno solo y cada uno lo codifica de manera distinta, pero es uno solo, es goce. A lo mejor la vieja no va a entender ni raja de la obra, pero se va a reír con un movimiento y eso es un goce... no entendió nada de la obra, pero se rió durante cinco minutos de la obra, o lloró, no entendió porqué, pero le pasaron cosas. No tiene porqué entender nada.

9.- ¿Reconoces algún procedimiento para captar la atención de ese el espectador (en general)?

Los procedimientos no se piensan... no se estructuran pensando en el que ve, sino que se estructuran pensando en que alguien lo va a ver. Evidentemente en cuanto a cuestiones técnicas sí, pero en cuestiones de discursividad, el discurso tiene que ser resonador para todos y los procedimientos responden a lo que tu obra está exigiendo... a no ser que estés haciendo teatro infantil, o teatro callejero; que evidentemente requiere cierta grandilocuencia, ciertas estrategias de visibilización, de narración, pero procedimientos en tanto captura de tal o cual espectador, me parece que no.

10.- ¿Qué es lo que te impulsa a crear un trabajo o un proyecto?

Que no me deja dormir... si se me ocurre una idea la tengo que por lo menos contar, porque yo soy muy leal a la primera imagen, y esa imagen es la que no te deja dormir. Yo no ando

buscando algo así como: “mira voy a hacer una obra de tal cosa”, sino que aparece porque, evidentemente, están pasándote cosas a tu alrededor, pero lo que me impulsa a hacer un ejercicio es que ese ejercicio no me deja tranquilo y me provoca, me inquieta, me duele, o me da risa. Yo cuando hablo... Les digo a mis alumnos que... A uno siempre en la Escuela de Teatro le dicen: “¿qué quieres decir con el teatro?” y yo les digo a mis alumnos que piensen en qué desean, porque el deseo es irrefrenable, “qué quiero decir” es un proceso intelectual, puede variar, es dinámico, pero el deseo es incontrolable, es irrefrenable, entonces cuando yo les digo a mis alumnos que construyan un ejercicio no pienso en lo que quieren decir, sino en qué desean, por lo tanto, uno busca en el ejercicio teatral la satisfacción del deseo, y la satisfacción del deseo, cuando uno satisface al deseo, cuando uno llega al orgasmo es una satisfacción plena, sobre todo si es con la persona que uno ama... Hay satisfacción, y eso es lo que dialoga con esta imagen que pulsa por ser satisfecha.

11.- Cuando comienzas a trabajar sobre esa necesidad o ese deseo ¿con qué problemáticas te encuentras?

Hay cosas que tienen que ver con cosas productivas como hacer la obra, me gustaría hacer todas las obras que se me ocurren, generalmente se me ocurren espacios escénicos gigantes, o imágenes gigantes, y eso tiene que ver con las lucas. Los problemas que me encuentro son esos, porque creo que no puede presentarse ningún problema para hacer tu idea, no puede presentarse un problema un problema para satisfacer el deseo... Entonces yo te puedo mencionar las lucas, organizar; pero eso no puede ir en desmedro de tu deseo. Tiene que ver más con cuestiones de producción, con cuestiones logísticas, pero con lo otro no tengo ningún problema, no tengo problema en diseñar una idea, me gusta, me obsesiono en eso. No debiera uno permitirse no hacer la idea, si es lo único que uno tiene, en el fondo una idea es soñar, y lo único que no nos han quitado todavía es la posibilidad de soñar.

12.- ¿Entonces tiene que ver más con organizar lo que va surgiendo?

Logístico, claro... como lo productivo, más que con cuestiones meramente artísticas, porque lo artístico uno lo va resolviendo, precisamente porque es parte del oficio. O sea una

dificultad en un proceso de creación, una dificultad artística es una oportunidad, no tanto en la producción, una dificultad puede ser un freno, pero en lo artístico es un... es lo que hablamos cuando no hay digamos un momento que no entendemos, eso en vez de ser una dificultad, es un plus.

13.- Dentro de lo que has dirigido ¿cuál es tu mejor trabajo?

Todas, no podría decir porque todas son parte de mi... Está mi vida puesta allí.

14.- ¿No hay ninguna en la que te hayas sentido insatisfecho?

No. No significa que hayan sido buenas o malas, eso lo verá el público, ni tampoco yo digo que son buenas o malas, eso no es tema, para mí no es tema, sino que es... no podría yo, porque sería como criticar un hijo. Además que el hijo no es solo mío, es de mucha gente, entonces yo no podría arrogarme esa categoría si hay mucha gente que tiene otra visión, o sea tenemos la misma visión, tenemos que entre todos... No, todas son una maravilla, todas son puro goce.

15.- ¿Cuál es tu relación con la palabra o el texto dramático?

Obsesivo, no el texto dramático, porque el texto dramático yo he encarado pocos textos escritos, sino que me gusta escribir... he escrito desde la escena, he abordado textos que ya están escritos... pero con la palabra es obsesivo, yo me puedo detener dos horas en una palabra, en una frase, dirigiendo. Es obsesivo porque tiene que ver con el principal flujo comunicante que tiene el actor, cuando hay palabra, y eso está teñido de sus cuerpos, está teñido de sus imaginarios, es obsesivo.

No necesariamente vas a partir desde un texto dramático como tal, pero sí se le da la importancia a que exista la palabra como acto comunicativo.

Sí, a la textualidad, claro... Sí, y para eso hay que tener buenos actores. Y eso es un factor que yo... invitamos a quien nosotros consideramos buenos actores y actrices.

16.- ¿Tú crees que tus trabajos tienen una estética en particular?

No, y no me interesa tenerla. Los trabajos que nosotros hemos hecho tienen un viaje y tienen puntos de inflexión que incluso el público que ha visto toda la obra los logra reconocer, tiene

elementos que se van sumando, pero bajo ningún punto de vista... Hay procesos, hay tal vez... Todo Es Cancha es muy similar a Secretos De Camarín en distintos espacios, ahora Mediagua va a ser muy similar a otras cosas, a Error, pero son procesos distintos porque uno está más viejo y empieza a mirar el teatro y a pensar la vida desde un lugar. Ya no haría obras que hacía hace cinco años... esos directores que siguen haciendo las mismas obras que hacían hace diez años, lo encuentro muy aburrido, no hay riesgo. No me interesa tener la misma estética, lo dije en una entrevista el otro día, no me interesa que la gente diga: "¡Oh!, esto es una obra de La Peste", sino que diga: "¿qué chucha esta obra de la peste?, pero está la raja". Pero no me interesa: "Esta obra es de La Peste, esta obra es del Danilo", ¡qué lata!

17.- ¿Entonces la estética es más una consecuencia del proceso?

Sí, responde al proceso en particular, por ejemplo ahora vamos a hacer dos obras este año, la estrenamos en agosto y la otra en enero y son absolutamente distintas, son ejercicios investigativos absolutamente distintos y las dos las dirijo yo.

18.- No crees en la metodología porque encasilla o cierra la investigación, pero ¿tienes alguna manera de organizar el trabajo?

Sí, en ese sentido soy metódico, o sea no metódico, se contradice porque eso es metodología, pero tengo un orden, establezco un orden, etapas, metas, soy súper ordenado para dirigir, planifico un ensayo.

19.- ¿Nos podrías contar cuáles son esas etapas?

Son distintas en las once obras, depende de las necesidades, un ensayo es distinto al otro, en un ensayo hay que trabajar tal o cual escena. Siempre intento que los actores cuando tenemos trabajadas hartas escenas marquen todo lo que tenemos en frío, y yo ¿cómo empiezo a construir la obra? Dibujo la obra de principio a fin con texto en mano y después la hacemos. Entonces a veces hay que trabajar tal o cual escena, me detengo mucho, repito mucho y generalmente termino el ensayo con una pasada de todo lo que se vio, pero siempre están los músicos, siempre están los diseñadores, pero los ensayos son dinámicos, no podría decir que todos los ensayos los hago igual. Me gusta, por ejemplo en los ejercicios

ahora, antes era más en eso, pero yo creo que cada vez creo que los trabajos de mesa tienen que ser más sintéticos. Esos trabajos de mesa de un mes, son una lata, uno tiene que ponerse a hacer de inmediato, uno tiende a poner conceptos en la escena, y es al revés, es la escena que te entrega conceptos para codificar, y ahí se produce el fenómeno dialéctico, teórico-práctico. Entonces yo lo que hago es proponer un seminario teórico al principio, dos sesiones, un ladrillo teórico y después a trabajar. Nosotros trabajamos con una socióloga nos hace ese dispositivo teórico.

20.- ¿Cuáles consideras que son para ti los tres elementos fundamentales para la construcción de una puesta en escena? ¿Por qué? ¿Cómo los ordenarías?

La primera imagen, o esa "imagen irrenunciable" como lo menciona el Marcos Guzmán, ser leal a esa primera imagen yo creo. Después... Es que es tan dinámico, yo no tengo ninguna estructura.

21.- Mencionabas que para ti el actor es fundamental, que no existe el teatro sin el actor.

Claro, tener la capacidad de poder seducir al actor y a la actriz que puedan codificar tu imaginario, yo creo que además es súper bonito dirigir, porque uno se esmera en seducir, es pura seducción y eso es tratar de seducir a todos y a todas para tratar de realizar la puesta en escena... Mira, si tú me preguntas cuáles son los elementos que se requieren para hacer una puesta en escena, son tres tú me dices, ¿cierto? Que es: peligrosidad, riesgo y seducción. No son procedimientos, son lugares procedimentales, son lugares referenciales, es lo mismo que cuando uno ve la reconstitución de escena de Alfredo Castro, ahí no hay metodología, es solo material referencial; habla de la memoria, de la primera escena, no son metodologías, son lugares referenciales. El Teatro y Su Doble no es una metodología, es un material, es una poética, y la poética es una referencia, es un estímulo, es una provocación. Y yo no soy capaz de decir tres pasos porque probablemente mañana van a ser otros y las dos obras que estoy haciendo este año, la primera es distinta de la otra, pero sí en las dos hay: riesgo, peligrosidad y seducción, sino me pego un balazo yo.

22.- ¿Tienes alguna forma de dirigir el espacio o el tiempo?

No, yo trabajo mucho desde la imagen y planteo una imagen en términos espaciales y la dialogo con los diseñadores, pero yo propongo siempre el espacio. Yo trabajo mucho proponiendo lo que denomino el dispositivo escénico, no hablo de escenografía, yo creo que la escenografía es del año 1800, ya no hay que hablar de escenografía porque la escenografía es un ordenamiento de elementos en el escenario y el dispositivo tiene que ver con un engranaje de signos que son dinámicos lleno de articulación de signos. En el dispositivo está todo, están los cuerpos de los actores, la materialidad, etc. Nada de lo que está allí es prescindible, y eso lo dialogamos con los diseñadores, pero siempre a partir de una imagen que yo propongo, y eso podría ser un punto de partida, y la imagen se vierte inmediatamente en una proyección de una materialidad. En Mediagua: “yo quiero una mediagua que se abra”, una imagen súper abierta. En Todo Es Cancha: “Esta obra se hace en una cancha de baby fútbol”. Después en Error: “Quiero un piso de vidrio” y etcétera. Así aparece, ahora hay dos imágenes que son lo que fundan la idea.

23.- ¿Esa imagen responde cien por ciento a esta primera imagen que tienes?

Muta, a veces hay imágenes en la obra que solo yo sé que están, pero yo me encargo de defenderlas desde mi hacer direccional, porque son... es mi orgasmo, digamos.

Patricia Artés

Santiago

27 julio 2016

1.- ¿Hace cuánto tiempo empezaste a dirigir y por qué?

Empecé a dirigir en el 2006, estrenamos el 2007 digamos. Empecé a dirigir y bueno, en realidad yo siempre pensé que iba a salir de la escuela de teatro y me iba a poner a dirigir inmediatamente. Yo salí el 2004, pero me llamaron a actuar y como que tampoco había encontrado lo que a mí me apasionara totalmente para dirigir, entonces entre que me salió pega –empecé a hacer clases en colegios- y actuar entonces como que no dirigí como era mi propósito o lo que yo pensaba que me iba a dedicar a hacer, que era dirigir, apenas egresara

de la escuela. Y me puse a dirigir porque estaba en una especie también de sin sentido con el teatro, con todo lo buena onda en los procesos en que estaba actuando, que me llamaron a actuar, que era un proyecto de teatro joven fundamentalmente en el teatro nacional, y también otras cosas, un par de fondarts que hubo por ahí con amigos, fondarts de creación. Y como que yo no estaba con mucho sentido en las cosas que estaba actuando, necesitaba darle una cosa como más política a lo que yo quería hacer en el teatro, entonces estaba un poquito como alejándome, hasta que encontré un texto de Recabarren, de Luis Emilio Recabarren, como leyendo un libro que saqué de teatro obrero, lo saqué de la Arcis de hecho, y como que dije 'esto quiero hacerlo'. Y ahí partió todo.

2.- ¿Y cuáles son los referentes que han influido, aparte de Luis Emilio Recabarren, cuáles son los referentes que han influido en tu teatro?

Por lo menos en mi experiencia en la dirección, como fue tan de un impulso como de respecto a lo que yo pensaba que podía proponer o la potencia que podía tener el teatro, nunca tuve un punto de partida muy desde lo estético. De hecho, para mí más bien, pero eso ya es una posición respecto al arte, yo parto más bien de la realidad y no de lo estético. Para mí eso es un camino de cómo eso se expresa, o como se circula el sentido. Entonces, en un principio, como referentes 'referentes', no tenía. Yo creo que era como lo que uno había cachado en la escuela, o las cosas que te gustaban que veías en las obras de los viejos, y luego ya después como leyendo más cosas, yo creo que como en los textos, en las cosas que se plantean desde la dirección o las reflexiones sobre el teatro, como autores que tengan que ver con el teatro político. O sea, Piscator, aunque sea así muy del año de principios de siglo, nadie lo conocía y para mí fue toda una revelación cuando empecé a leerlo. Nunca me lo pasaron en la escuela de teatro, nunca nada. Entonces habían ciertas cosas como pulsiones de él respecto al teatro que yo me veía super reconocida, y desde ahí empecé a tener como una especie de línea, hasta cosas más contemporáneas con las que dialogo. Yo no sé si son referentes así como 'quiero hacer así'. Más bien como que me reconozco con ciertos autores. Algo así.

3.- ¿Y en tu formación? ¿Reconoces a alguien que haya sido influyente o un referente?

¿En la dirección?

Yo creo que... no sé. Creo que a pesar de que cuando yo era su estudiante tuvimos una cosa como muy buena onda y después muy mala onda y ahora normal, pero también por la diferencia y por el punto de escape o fisura que planteaba un poco, para lo que había en ese momento, estoy hablando del año 2003-2004, fue el Alexis Moreno. Que de alguna manera uno reconocía cierta línea que uno podía seguir como en esta estética media como del Alfredo, o algo así, pero en verdad no lo era, entonces era una cosa diferente, había algo como de autoría de él que era más atractiva. Y él, en el momento en que me hizo clases de actuación, estaba súper desde la dirección, pero al principio, cuando él comenzó a hacer clases. Entonces como que uno le veía la mano desde ahí y después yo creo que una obra importante fue 'La tercera obra' de él. Yo creo que hay un hito ahí, como en que es una obra sobre Brecht. Hay algo generacional ahí (con Alexis) interesante. Yo no sé si fue el súper referente, pero sí, yo reconozco cuando era chica que había ciertas cosas que yo veía diferentes en la propuesta que él estaba planteando en ese momento. Era demasiado claro, los que veían con la línea del Alfredo, lo de Griffiero. Era muy así, todavía, y yo ya estaba saliendo de esa época. Y el Alexis empieza como a romper eso... no soy tan vieja tampoco, pero imagínate los otros. Para la generación de 40 años eso era como... eran los campos de acción. Yo no reconozco nada ni en Griffiero ni en Castro en lo que yo pretendo hacer. En ese sentido yo creo que me dio más luces, sin que haga lo mismo estéticamente ni nada, pero como en pulsión o en sensación, la propuesta del Alexis.

4.- ¿Cuáles son las motivaciones que has tenido para comenzar a trabajar las obras?

¿Siempre relacionadas al sentido político por ejemplo?

La verdad es que sí, lo que pasa es que eso no significa y no niega que eso sea también una búsqueda profundamente compleja estéticamente, porque justamente lo que uno tiene que hacer es buscar aquellos mecanismos de representación y los recursos que te permiten hacer circular ese sentido político, o eso que tú estás descubriendo en la investigación. Porque no es que tú estés partiendo como de un deseo del arte, pero estás trabajando en el arte. Entonces también a veces es súper complicado buscar esos mecanismos, sobre todo

porque nosotros no trabajamos con textos ya hechos, solamente fue en el caso de Desdicha que fue nuestro primer montaje, pero luego han sido puras construcciones de carácter colectivo, como a partir de la investigación, entonces yo creo que van de la mano; el problema político en el que te embarcas o en problema que quieres poner en escena, lo vas investigando y también en conjunto vas investigando los mecanismos.

5.- Cuando inician un trabajo, ¿cuáles son las problemáticas artísticas con las que te encuentras en primer orden, o las que primer atiendes? ¿Qué es lo primero que atiendes cuando comienzas a dirigir?

Hay que pensar que no sé, que el punto de partida o lo que primero empezamos a hacer con el grupo es leer básicamente. Después cuando se empieza, pero en un período más o menos no tan largo, porque después como empiezan los períodos de muestras y de improvisaciones... Pero el problema en el fondo es como tener la lucidez de ver el material que está proponiendo el compañero o que está apareciendo en el trabajo mismo en escena, capturarlo y poder después eso estirarlo, llevarlo a otro lado donde pueda ser más potente, más claro, más interesante, más complejo artísticamente. Porque finalmente mi pega igual es como de una especie de edición, como si uno fuese un gran documentalista y después tuviese que hacer un gran montaje y ver cuáles son las cosas más pertinentes, lo que no y eso darle un cuerpo. La complejidad es cómo tu descubriste algo, que lo encuentras super potente, y eso llevarlo a escena. Ese traspaso de material es el más complejo.

6.- ¿Consideras que existen tres elementos fundamentales en una puesta en escena, para que se construya? ¿Qué es lo que sí o sí tiene que estar en una puesta en escena tuya, por ejemplo?

¿En términos estrictamente teatrales tú dices? ¿Nada así como discursivo? (*Si, también*). Primero es una pasión, que en este caso viene como de un interés político. Creo que un montaje; cuando dije montaje no lo digo en su totalidad, sino más bien como se van engranando las piezas. Esa lógica de montaje, para mí, para lo que nosotros hacemos, como ciertos cuadros tienen autonomía, pero al mismo tiempo hay un macro, hay un discurso total. Entonces la relación entre lo micro y lo macro para una puesta en escena nuestra, de Teatro

Público, es importante. Y... no sé. Una buena pregunta pero otro elemento, no sé. Es que lo que pasa es que técnicamente uno podría decir si, el ritmo, la articulación de todos los discursos escénicos, el diseño, el universo sonoro, etc. También uno podría decir la entrega, o la precisión, el trabajo concreto en la actuación; nosotros no trabajamos a partir de la emoción sino más bien de una muestra, de los procesos y de la acción física del actor y las actrices. Todo eso tiene que conjugarse para tener una buena puesta en escena.

7.- El trabajo de ustedes es más colectivo. ¿Hay alguna obra con la que hayan quedado más satisfechos, que haya funcionado mejor quizás y por qué crees que fue la que más funcionó o la que más satisfecha te dejó?

Yo creo que Celebración y, en otro sentido porque también es más reciente, Otras. Celebración me parece que fue además como el primer montaje en el que nos metimos a investigar este tipo de metodología, entre intuición, pasión e ir pensando eso que iba sucediendo y que fue yo creo que como, no es que suene soberbio pero, inteligentemente montado. Creo que Celebración funciona como en los espacios que estábamos planteando nosotros en nuestra forma de trabajo, en nuestra metodología super bien. Es como un ejemplo que uno podría decir 'ya'. Hasta las escenas tienen como uno podría decir, escena por escena ir cachando que se está jugando ahí, cómo se montó cada escena. Creo que esa es la más completa.

8.- ¿Y en el caso contrario?

Con ninguna hemos quedado No satisfechos. Creo que claro, por ejemplo en Mericrismas Peñi, que fue la segunda, tuvo más complejidades. Fue una especie de tránsito a otra cosa. Estábamos más bien como improvisando, trabajando con dramaturgismo y teníamos una anécdota. Igual era una especie como de estructura más clásica en términos dramáticos. Entonces de repente uno puede ver ciertas cosas de ahí a ahora como más bien ingenuas. Desde ahora, desde este lugar, esa obra fue montada en el 2008. Y una obra que fue como difícil de, bueno todas han sido difíciles, con largos tiempos, períodos de ensayo, que se yo, fue Nuestra América por la complejidad del discurso y de la cantidad de cosas duras,

documentos. Eso, llevarlo a escena, fue yo creo que una de las más complejas en términos de dirección.

9.- Dices que, por ejemplo, Celebración logró ser como la más inteligentemente montada porque se logró cuajar bien. En el caso de las otras dos obras, ¿crees que hay algo, aparte de la complejidad, que no se haya cuajado?

Yo creo que en sus propios marcos de las obras como que cuajaron. Lo que pasa es que son como obras más... son distintas. Y Nuestra América es más ladrillo y la otra era una especie como de paso a otra cosa, entonces quizás a ratos si está más fragmentada, a pesar de que haya sido una obra con una estructura dramática más clásica.

10.- ¿Tú/ustedes tienen una metodología de trabajo para montar?

Si. Después de Celebración tuvimos una metodología, que igual la tenemos ahora, pero justamente ahora estamos en un proceso más como de movernos un poco de una cierta comodidad de donde habíamos montado las anteriores, que básicamente era como investigar -nos metíamos en un problema político-, los actores hacen muestras, que todavía las hacen ahora, pero los pies de las muestras son otras cosas. Entonces ahí había como dos mecanismos, que era lo expositivo y otro lo situacional, y lo situacional que tenía que ver con como un problema político te atraviesa en un universo íntimo, y lo expositivo como uno es capaz de dar cuenta de un problema o de un tipo de reflexión más estructural o más abstracta que uno no puede ver en una situación. Entonces ahí nos dividíamos como en esos dos formatos, esos dos recursos. Y así fuimos construyendo estas tres obras, Celebración, Nuestra América y Otras, a pesar de que son diferentes entre sí. Por ejemplo otras es super situacional y Nuestra América es mucho más expositiva, pero eso tiene ver con que los problemas son distintos, porque el feminismo o el patriarcado justamente una de las cosas es que lo íntimo es político, entonces las situaciones fueron aflorando. En cambio Nuestra América, el problema latinoamericano, el saqueo, etc., tampoco nosotros lo tenemos, o sea, lo tenemos evidentemente inscrito, pero no lo vivimos tan así entonces claro, fue más distancia; fue súper coherente con el tipo de problema, (*Como el problema se ve en una forma de llevar a cabo el montaje*) exacto. Y ahora estamos tratando también, como que

volvimos a entrenar más físicamente, el Cristián Lagrezze está teniendo mucho más protagonismo en los entrenamientos, porque de ahí vamos a sacar ciertas secuencias que van a ser narradas con dinámicas del cuerpo, además estamos estudiando sobre un autor de Teatro Político, que no vamos a hacer una obra de él pero va a ser como una especie de diálogo con él. Entonces como que nos metimos en un problema, más que político, como del “arte”, pero del arte político, como de las problemáticas del autor, que es Peter Weiss. Entonces estamos como entrando así en una cosa media distinta, pero que parte de la metodología que habíamos aplicado antes.

11.- ¿Establecen etapas a seguir?

Uno podría decir como que una etapa más dura como de investigación, de compartir contenidos con los compañeros, materiales en común, más o menos. Después como ese material se va investigando en escena. Por eso que más allá de creación colectiva, nosotros hablamos también de autorías múltiples, porque cada actor y actriz y también el músico, ellos proponen ciertos trabajos, escenas, ejercicios, texturas sonoras, en fin, a partir del material que estamos teniendo y eso después se empieza a jugar en escena con improvisaciones o yo dirigiendo, proponiendo, a partir de las muestras de los mismos cabros. Entonces como que podríamos decir que hay una indagación escénica y después viene un momento más de montaje.

12.- Con respecto al texto, ¿qué importancia le das a la palabra en tus montajes? Ustedes igual trabajan con hartos textos, que en el fondo ustedes los escriben; aparece de ahí. ¿Por qué tienen la necesidad de escribir sus textos y no de partir por un texto dramático ya existente?

No encontramos en las obras que están lo que queremos hablar, básicamente. Como nos movilizan ciertos impulsos así, o esas pasiones que hablábamos, no nos interesa hacer una obra porque ‘es tan bacán escrita la obra’. Entonces necesitamos nosotros poner el punto de vista de la obra. No ha pasado eso de decir ‘qué potente esto, hagámoslo’. Y como no somos dramaturgos, eso sí, de lo que partimos nosotros, somos escénicos, no somos desde la palabra, pero nos interesa la palabra. Venimos de algo super performativo escénicamente, yo

pienso las cosas como imágenes, escenas, acciones, no me imagino grandes discursos. Pero la palabra es importante porque como nos interesan los aspectos políticos, es muy difícil dar cuenta de eso, sin ella.

13.- En "Celebración" y con mayor razón en "Nuestra América", hay muchísima información concreta: libros, historia, etc. ¿Cómo se hace la bajada de toda esa información?

Lo que te digo, con las muestras, con después empezar a decir 'ya, este texto movámoslo, probemos', montando básicamente, investigando en escena, buscando, ensayo-error, hasta que de repente aparece.

14.- Y por ejemplo, cómo hacen esto de escribir el texto: escriben todos diferentes textos, luego los juntan, alguien los edita...

Yo los edito, yo hago la dramaturgia final, por así decirlo, pero cada muestra viene con un texto. Yo le pido los textos de los autores y trabajamos caleta con grabar los ensayos. Entonces yo veo mucho los ensayos, después se transcriben, como es mucha la pega, primero los actores me mandan o hacen ellos... yo afinó los textos o ellos hacen un trabajo más grueso y después yo lo afinó y ahí se va construyendo. Pero en la obra el texto siempre es posterior a que se estrena la obra, o sea, a qué me refiero, que hay escenas, sí, por supuesto que sí, porque los actores se van a aprender el texto y eso, pero cuando se está estrenando, tener todo el material dramático, siempre es cuando se estrena. El texto funciona como una huella de un proceso escénico, no partimos del texto.

15.- Y en relación a la estética, ¿cómo se determina finalmente en sus trabajos?

Primero, justamente ese traspaso que ustedes decían de cómo se habla de algo, es una búsqueda estética puesto que estás conjugando elementos sensibles propios del teatro, que no son un ensayo de historia ni de sociología, ni de nada, entonces por lo tanto, aunque después tú veas algo muy "simple" que está hablando de la acumulación originaria, por decirte algo, pero estás hablando desde los lugares del teatro y no desde la Historia, o sea

como formato. Esa pega ya es súper compleja, aunque tu veas que es la síntesis y dura dos minutos en escena, hay un recorrido atrás para poder llegar a eso. Por otro lado, como nosotros pensamos en que el espectador es un espectador activo en términos como del pensamiento y de la emoción, y hablamos también de la emoción política y eso, nosotros estamos como en una especie de... no sé si esa es la palabra, como de sorprenderlo o no, pero no nos interesa que el vaya siguiendo la anécdota de un rol, por eso que tiene una lógica de montaje como de este cineasta ruso que se llamaba Eisenstein, que plantea una pose que de hecho Brecht la agarra caleta –bueno, ese es como un referente igual-, la teoría de montaje, que no es lo mismo que el fragmento, que cada cuadro es autónomo, pero hay un discurso total que da cuenta de algo. Básicamente ese es un lugar súper de una estética determinada que uno podría seguir en varios autores, dramaturgos y del cine. Entonces los elementos de la escena están conjugados en esta especie de fragmento de montaje, no sé, algo así. Y por ejemplo, en cosas menos profundas uno podría decir que a mí me gusta caleta la música en vivo, en términos como del diseño más bien uno, y que también pasa hartito en términos textuales, como que trabajamos caleta con la cita. O sea, como que un elemento es un mundo ya, o sea si me pongo un gorro y una cosa, ya configuro un mundo, y eso es un mundo estético que está ahí y que puede ser desarmado también, y eso se conjuga en términos actorales, del diseño, de la música. Esa es la propuesta también, como del universo visual.

16.- ¿Y al final terminan siendo elementos que se repiten?

Si, ciertos métodos, ciertas cosas que claro uno ya empieza a imaginar desde ahí, o te empiezas a acostumbrar, empiezas a tener cierto oficio de cómo imaginar la...

Si, recién decías que tú empiezas desde la imagen, no desde el texto. Esas imágenes después se reflejan en la puesta en escena, las usas realmente.

Varias, pero hay otras que no porque finalmente uno es medio megalómano al principio y más encima en un proceso como de investigación, la cosa cambia totalmente. Y además que hay una -, cosa súper bonita también que decía Piscator, como uno también –y sobre todo en la dirección-, pensando en una estética así también, más desde lo político, es capaz generosamente de no quedarse pegado con las ideas geniales, o sea con algo concebido

que tú dices 'no, esto lo quiero ver en escena', y por todos lados te está diciendo que no funciona, que no va para allá, y de repente claro, tienes que ser capaz de despojarte, que muchos directores no lo hacen, de eso que estás obsesionado. (*Escuchar más la escena*). Exacto.

17.- ¿Te gusta actuar?

La verdad es que no mucho (...). Además que me empezó a pasar que mientras menos sentido le encontraba a las cosas, no podía hacerlas, entonces no podía estar simplemente actuando. No podía esperar que me llamaran de un montaje, de otro, y defenderlo... no pasa nada. (*Eso igual pasa. Por eso quizás la necesidad de dirigir*). Y me gusta dirigir, la verdad es que sí, lo paso bien, me gusta esa parte del teatro.

18.- ¿Cómo se conformó el grupo? O ¿Cómo ha sido la elección de los actores?

Primero éramos amigos, como amigos que estábamos trabajando, y efectivamente ahí hubo problemas porque era como gente que justamente estaba en otra perspectiva del teatro, entonces de repente después para la otra obra básicamente fue gente que como que, también amigos, pero de una perspectiva también más política, con otras uniones; porque si solo te une el teatro, los egos empieza a aparecer y qué se yo, y me he dado cuenta también de repente en otros trabajos que he tenido como afuera, que es un espacio súper bacán, de cuidar, porque el mundo del teatro es muy mierda también. Y trabajar con gente así como que el ego y el arte y etc., yo no estoy ni ahí a estas alturas de mi vida, como lidiar con ese tipo de cosas que para mí son pequeñeces. Entonces como que finalmente empezamos como a unirnos por pasiones de cosas y básicamente como que así ha sido, como medio natural, la gente como que ingresa o no... Pero es que no es como que ingrese, ha ido sucediendo, no es como que 'ya, quién es de Teatro Público'. Como que ha ido pasando y somos un piño como armado y no sé si es hippie la palabra, porque es bien riguroso todo, pero yo creo que nos han ido uniendo las pasiones, los espacios, pero tratamos de cuidar también ese espacio, porque de repente como que uno cacha que las cosas en el teatro funcionan de otra manera. Entonces, eso.

19.- ¿Y qué crees, así como a modo general, que debería contener una buena actuación?

Para el trabajo que hacemos nosotros, que no es lo mismo que alguien te puede decir así como de un actor o una actriz, a lo que significa el actor o la actriz, porque de hecho a mí eso me carga y nosotros no trabajamos desde ahí, como de esta especie de virtuosismo que no dialoga, que para mí esa es una estética determinada. Ahora si uno se pone puntudo y empieza a decir bueno, una estética burguesa 'careraja', o una estética que plantee o que se salga un poco de los márgenes como sea, a pesar de que no sea reconocible; que también uno puede decir 'bueno, qué es ser otra cosa' a esta altura de la Historia, pero como a mí no me gusta ver, por ejemplo, actores y actrices que se engolocinan con ellos mismos, dejan de dialogar y uno finalmente va a ver al loco o la loca que actúa, y no va a ver la obra. Lo que interesa no es el fenómeno teatral, si no una cosa super personalista, de puro ego, que a mí me parece súper antiguo y que todavía funciona así. (*Como la imagen del divo*), y que de alguna manera ha cambiado, no es lo mismo que de los 50 o principio de siglo, pero se ha desplazado a otras cosas. También existe esa figura como del 'súper intérprete'. O sea, para nosotros y con lo que hacen los chiquillos y las chiquillas y lo que me interesa a mí en el trabajo con la compañía, es que sea una actuación sumamente generosa, honesta, y tratar de buscar esto que tanto se llama 'verdad' en la relación súper concreta del espacio, de las relaciones, de las relaciones sobre todo, no como de cosas psicológicas que trae el rol, el personaje, y el actor está ahí solo, no, sino que es la relación para demostrar cierta relación social, lo que nos interesa es mostrar, pero para eso el actor evidentemente tiene que entrenarse y tiene que tener un compromiso emotivo súper potente, porque si una escena necesita un compromiso emotivo tiene que aparecer y como tiene que aparecer, tiene que ser capaz el actor o actriz de desaparecer, para el formato que usamos. Porque no es como que, porque ustedes han visto también, no sé, de repente hay escenas que son super potentes, y eso tiene que ser como... porque tampoco puede ser que la actriz quede así como afectada, tiene que ser capaz. Entonces ese es como el... que no es que sea algo distanciado ni que sean actores que no actúen, tampoco eso me gusta, como del actor sentado en el living de su casa, cero energía, no. Igual no me interesa, me interesa el teatro, lo vital... y el teatro, no como el performance. Todavía estamos en esa convención, no nos

vamos a otro lado. Jugamos con ciertas cosas que vienen del presente, elementos, qué se yo. Pero bueno, eso es básicamente lo que me interesa.

20.- Tú decías que tienen tareas los actores y trabajan muy desde la autoría de cada actor, pero tú como directora igual diriges esa autoría hacia algún lugar. ¿Qué estrategias o cómo guías al actor en su propuesta?

Es que eso es como claro, separado de lo que significa como de la construcción escénica, como de la puesta en escena 'de la escena', como en el trabajo concreto de la actuación, ya cuando uno está dirigiendo ya ese espacio más fino, básicamente en identificar el impulso de ese actor o actriz y eso transformarlo en una acción. Y cuando las acciones no son nítidas y concretas, ese es mi papel como dirección: hacer que eso sea un mapa súper legible y hacer una estructura de acciones, que eso justamente se convierta en teatro o en un actor parlanchín; eso me carga también, de solo hablar... y uno en el teatro entra a hacer. Y en el fondo limpiar de estos elementos parásitos, de estas cosas que no sirven de nada, secar lo que es un exceso o un desborde emotivo y al mismo tiempo potencia aquello que está sólo en el discurso. Y básicamente trabajar eso: impulso, acción y relaciones.

21.- ¿Cómo trabajas sobre el espacio? ¿Cómo lo compones? ¿Cómo lo diriges?

Yo creo que como con reglas... No sé, no lo he definido así 'tal cual', pero yo creo que con premisas súper intuitivas como 'se ve bien'. Ya, suena también así como en un primer orden, pero eso es lo que se me ocurre ahora, y no sé... como funciona una cosa en su autonomía, insisto, también en relación al resto. Entonces, como no nos interesa y también en la complejidad de no hacer una obra lineal, no puede tener un espacio que sea súper ultra fija. Ni en el dispositivo escénico, ni en vestuario, ni en escenografía. Por lo general lo que hablamos son como siempre módulos, elementos practicables que son modificables, que pueden generar distintos espacios y eso, apoyado, que yo creo que es como un fuerte, en los elementos de vestuario y utilería, que funcionan como citas de época, citas de relaciones sociales, pero aunque sean cosas súper mínimas, hasta como de colores o de cosas, y bueno, también hemos tenido la suerte de que con la gente que hemos trabajado en diseño es muy buena onda y con mucha experticia en ese campo también, del vestuario y la utilería,

que fue la Marge y ahora con el Daniel Bagnara. Por ejemplo en Otras, a pesar de la precariedad del presupuesto... pero la lucidez también, la síntesis. Nosotros trabajamos caleta con ese concepto, tanto en la actuación, en las escenas, como el discurso político... la síntesis de algo que es gigante, y de repente ¡paf! Lo mismo en el discurso, en la dramaturgia, en la puesta en escena y en el diseño del espacio. Ya, cuál es el objeto, el vestuario, el módulo que necesito... La síntesis es un principio fundamental.

22.- ¿Tú te involucras directamente con el diseño?

Sí.

23.- Y en relación al tiempo o al ritmo, ¿cómo se va determinando o en qué momento lo comienzas a dirigir?

Yo creo que inclusive desde antes de montar la obra en total, o sea, el tipo de tono que empiezan a tener los montajes, empieza a aparecer ya en las muestras o en la investigación que estamos haciendo y además, en las escenas que se empiezan a configurar, cuando yo ya empiezo a agarrar los ejercicios y a dirigirlos, después uno ya empieza a cachar las texturas o tonos que tiene cada ejercicio, cada escena. Entonces por ejemplo, que se yo, una más así (*rápido*), otra más lenta, otra más íntima y finalmente nosotros jugamos caleta con el cambio de ritmo en escena, e insisto, como que uno ya tiene ese mecanismo, porque necesitas un espectador activo. Entonces, hacer una obra ultra latiguda, yo no me imagino. Tampoco me interesa un desborde todo el rato, no. Me interesa el sube y baja como en términos de ritmo.

24.- En relación al espectador, ¿su trabajo va dirigido hacia un espectador en particular?

No. Yo no sé ya si podemos hablar de, por ejemplo, si nos ceñimos como en una línea de teatro político, y bueno ya, los obreros, el proletariado, porque yo creo que ya la multiplicidad de públicos es muy amplia. Ahora sí, lo que nos interesa pero claramente es no sólo el público de teatro. Porque entendemos también y nosotros somos parte también de otras capas, de los movimientos sociales que le responden a todo esto que vivimos; por lo tanto

también son nuestros aliados, son nuestros amigos naturales. Ya tenemos relaciones con gente de la villa Francia, como otro circuito, que llevamos las obras. Entonces yo no sé sí, o sea, no hay un público así como 'tal cual', pero sí hay un impulso y una práctica con acercarse con otros públicos también igual de múltiples, que no son los del teatro, por lo tanto nuestros esfuerzos y nuestras energías -porque ahí sí que no nos interesa- no vamos a ir todo el rato con las carpetas al GAM, al Teatro de Las Condes, a mostrar a esos festivales, porque no es la onda. Porque en el fondo yo creo que también muchas veces más que hacerse la pregunta, yo creo, muchas compañía-directores, de qué tipo de público, a qué quiero acceder yo con mi obra; a qué tipo de éxito, qué estoy dispuesto a hacer porque qué es lo que me interesa, dónde me interesa estar. Y en ese sentido a nosotros no nos interesa el éxito, que si es una palabra que de repente uno llega y rechaza, pero también uno podría valorarla en decir 'bueno, sí', o sea, qué significa una cosa positiva de tu trabajo, para nosotros no sería ser super connotados, porque finalmente estás haciendo otra práctica. No perdemos la energía en eso. Igual hemos estado en algunos festivales, algunas cosas pero porque... también festivales más en regiones. Y también, no por eso, y vuelvo atrás en un momento, que nos interesa el teatro, entonces por eso es que nosotros estrenamos en sala de teatro, estamos en los teatros, sobre todo por las universidades, porque nos interesa justamente lo que pasa, como pensar el lugar estético de eso, pero no es sólo eso lo que nos interesa.

25.- Cuando empiezan a montar, ¿lo hacen pensando de repente en esto de llevarlo a otros lugares; que sea una obra que pueda ser presentada no sólo en una sala de teatro?

Yo creo que sí, un poco, pero también lo que pasa es que... ahora de hecho estamos medios complicados con eso, con este montaje que vamos a hacer ahora, porque como que están apareciendo... o el tipo de tema es un poco más duro, porque estamos hablando un poco más de arte. Más duro como para llevarlo a una población. Pero, más que pensar directamente 'oye, hagamos esto porque vamos a llevarlo a una pobla', más bien nosotros sometemos la obra, o sea, la obra tiene que ser capaz de experimentar distintos espacios: si es la calle, si es lo que sea, tiene que haber una modificación y eso es otra experiencia,

porque pensamos que tiene que soportar eso; tiene que soportar no estar llena de luces, porque no se sustenta en eso: se sustenta en los discursos y en las actuaciones. Porque nosotros no hacemos teatro callejero y en estricto rigor tampoco podríamos decir que hacemos teatro poblacional, porque no trabajamos con pobladores. Entonces, claro, estamos en la calle pero es como teatro en calle y sometemos la obra para ver qué pasa. Y los actores se van entrenando en como de repente una cosa más íntima se pueda amplificar en un espacio más grande, una plaza, pero finalmente nosotros igual mantenemos la convención del teatro en un espacio abierto, es como someter la obra.

26.- ¿Cuáles son las estrategias, los cambios de ritmo podría ser una, o reconoces otras para mantener o permitir que el espectador entre, como lograr el objetivo que se quiere con el espectador, o lograr transmitir ese mensaje? ¿o que sea un espectador activo, que dialogue con la obra?

Yo creo que el ritmo también tiene que ver con, justamente de repente eso va a pasar también como de manera independiente en cada montaje, pero es como tú a veces planteas un problema, que se ve como... una escena, por ejemplo, super cotidiana, por decir algo, y de repente como tú a eso le das una bajada -voy a decir cosas super gruesas- pero de ejemplo, le das una bajada que claro, tiene un ritmo distinto escénico, pero en realidad lo que estás planteando también es un punto de vista con ese ritmo escénico. No es solo algo de ritmo porque te gusta que sea así, como 'para arriba y para abajo'. O sea, por ejemplo, aparece eso, y aparece una música con una cita que aparentemente no tiene nada que ver, pero yo con lo que acabo de ver, una situación determinada, y después pongo una cita, una situación determinada del año 2000, que uno pueda reconocer actual y de repente pongo una cita de un autor de 1910, que está hablando justo de esta problemática, yo hago un mecanismo en el pensamiento que es como 'ah, parece que las cosas no han cambiado tanto'. Hay mecanismos así de cómo yo cruzo y eso evidentemente va a tener que ver con el ritmo. Pero son finalmente mecanismos como del pensamiento, que se traspasan a la escena, a la forma, que es el arte, lo que nosotros hacemos.

27.- Les interesa que el espectador sea activo. ¿Cómo logran que eso ocurra o como pueden identificar que eso ocurra?

Mira, no sé, o sea, nosotros no sabemos si en estricto rigor... sería muy pretencioso que uno dijera 'oye, cuando ve la gente las obras de Teatro Público, cambia su vida' o 'de ahí se va a hacer la Revolución en cualquier lado'. Eso es imposible medirlo. Lo que sí uno puede decir, porque lo percibe, porque eso es lo que tiene justamente el teatro, y uno podría decir 'porque no ha desaparecido', con toda la tecnología y el tipo de teatro que uno hace y que va a un lugar y que la gente dice 'no, es que la gente no está ni ahí con el teatro'. De repente no está ni ahí con el teatro porque es carísimo, porque no se entiende nada, porque hay obras de teatro que tu las ves y dices 'si esto lo viera la gente, lo viera mi mamá, no viene más al teatro'. En fin, como que hay un montón de cosas y tú ves, sientes como están de implicados los cuerpos en el discurso. Lo que yo creo que puede hacer el teatro en este caso, como en la posición que tenemos nosotros, más que dotar de consciencia de algo que el espectador o espectadora no sepa, es cómo movilizar voluntades; es como decir 'bueno, no sé, si ya está lleno de obras de teatro, lleno de cosas en la tele que hablan de cosas para poder mantener este mundo como está, también está bueno que otras cosas hablen 'de' y sean críticas. Porque eso con otro corazón que esté ahí en el público, que tenga algo crítico, se va a ver potenciado, y necesitamos encontrarnos... y eso es lo que puede posibilitar. Tampoco yo podría hacer una medición, pero yo creo que cuando uno está, lo percibes.

Entonces, en ese sentido, ustedes más que querer dejar en el espectador un discurso claro, están buscando más levantar y mover a ese espectador, más que implantar una verdad absoluta.

Sí, porque ya todos sabemos que nos están cagando hace mucho tiempo. Y uno podría decir ahora 'bueno, y cómo lo hacemos' o por último, sigamos diciendo o encontrándonos de distintas vías. No sé, todos en distintas áreas estamos haciendo política, también desde el arte. Eso, básicamente. Lo que sí es verdad y por lo tanto por eso que es tan bueno el teatro y el arte, que tú puedes saber que existió el holocausto, los detenidos desaparecidos, la operación cóndor... y alguien también de repente no lo conoce simplemente, y otro que sí, pero al momento, como tú lo ves articulado en escena, es lo que te vuelve a mover, porque

o si no también se normaliza, entonces si tú lo vuelves instalar de una manera, para potenciar algo, es válido.

Manuela Infante
29 de julio
Santiago

1.- ¿Por qué comenzaste a dirigir?

Yo creo que el impulso mío siempre fue construir obras de teatro. En mi época no había menciones de ningún tipo. Uno entraba a la escuela de actuación y eso era todo lo que había, no había posgrados ni nada. Entonces tuve que pasar por la escuela de actuación. Yo creo que eso es algo que ha influenciado a todos los directores chilenos de mi generación, que en el fondo somos todos actores, o fuimos durante la escuela y esa experiencia yo creo que marca bastante (caleta) el teatro chileno de los últimos 30 años. Pero siempre el impulso fue dirigir. Rápidamente en la escuela estaba más enfocada en hacer eso que en ser actriz, entonces no sé responderte de dónde viene... eso.

2.- ¿Cuáles son los referentes que han influido en tu teatro?

Siempre mucho la teoría y la filosofía contemporánea. Yo como que soy muy amante de la teoría; quise estudiar estética, hice un posgrado en teoría cultura. Siempre he estado debatiéndome como entre la dimensión como académica y la práctica escénica como tal, entonces una influencia concreta para mis obras, de hecho, los puntos de partida son siempre textos teóricos. Por alguna razón, lo que encuentro ahí es lo que me hace “chispa” para el acto de creación, como para otros podría ser una obra, una novela, no sé. Después, como referentes de estilo, yo creo que he tenido muchas referencias... creo que me ha tocado mucho la danza, muchas cosas de danza que vi cuando estudiaba afuera fueron bien importantes en su momento y el cine. No sé, creo que tengo más referentes en el cine y en la danza que en el teatro.

3.- Y dentro de tu formación, ¿reconoces algún “maestro”, profesor, que haya influido?

Todos un poco. No soy alguien que tiene como un maestro así... me hubiera encantado. De hecho, hasta el día de hoy fantaseo con ir donde Laurie Anderson y decirle “quieres ser mi maestra”, a falta de un maestro yo creo. Fui alumna de Fernando (González) y el siempre deja una marca muy clara en sus estudiantes. Del mismo Rodrigo Pérez, pero recuerdo que la pulsión más fuerte para mí cuando yo empecé a dirigir era lo que No quería hacer, no lo que quería... cómo creía que... Estaba más motivada por como quería NO repetir lo que estaba viendo, que de alguna manera tomar cosas de lo que estaba viendo. Ahora, eso es muy patudo y en el fondo uno siempre cita a sus antecesores, pero en términos como bien “filísticos” y metodológicos también, me acuerdo de haber estado super motivada por no trabajar meramente desde la palabra, que era algo super importante en los que venían antes que yo, en el Rodri, en el Alfredo, el Ramón. Todo el rollo de la improvisación tenía que ver como con caotizar un poco esa escena, despolitizar el discurso en términos como de la política contingente, no hablar de temas necesariamente de política contingente, que era lo que se hacía mucho, entonces de alguna manera creo que la motivación fue más desmarcarme de ellos, que seguirlos a ellos en algún...

4.- Y con respecto a las problemáticas artísticas cuando comienzas a dirigir tus obras, ¿con qué es con lo primero que te encuentras o qué es lo primero que atiendes?

Lo que te decía un poco. Creo que las primeras cosas que... Extrañamente, porque es algo que me dejó de importar rápido, una de las primeras cosas que me interesó y que me movió fue la verdad escénica y a partir de ahí inventé como una metodología con la que trabajar, que la fui descubriendo haciéndola, que buscaba en el fondo que todo lo que la obra fuera, hubiera surgido de trabajo de improvisación con los actores. Yo tenía una cosa que le llamaba “horas de vuelo”, que en el fondo es construir el pasado de los personajes o de la historia no en la cabeza, sino que en la experiencia, entonces me pasaba horas y horas improvisando con los cabros. Todo lo que ocurrió antes... ponte tú, si fuera una familia, tendría muchos ensayos donde esa familia está siendo familia y ellos, en el ensayo 10, pueden referir a cosas que pasaron en el ensayo 2 como si fuera parte de la historia real,

entonces, de alguna manera la idea es construir una realidad realmente en la experiencia, no... Tenía como un aspecto documental en ese sentido, creo yo que esas temáticas, el tema de la verdad, el tema de la palabra no impuesta desde la dramaturgia, que yo creo que es algo que después trabajé siempre, que es desjerarquizar la relación texto escena; que el texto no sea el inaugurador de la escena necesariamente, ni el rey de la escena. Esa fue la primera cosa que vino, si estamos hablando de los orígenes.

5.- Y dentro de los elementos de una puesta en escena, ¿cuáles consideras tú que pueden ser los tres más fundamentales, por ejemplo, en tus puestas en escena?

La pregunta que organiza todo, en mi caso es una pregunta porque es teoría. Alguien podría decir un texto, pero para mí es una pregunta, un asunto, que es fundamental porque el asunto es el Norte. En el fondo, cuando tú te preguntas 'nos vamos a vestir de verde o de azul', no respondes 'de verde porque me gusta o me tinca'. Responde de verde porque le juega a favor a la pregunta, a situar la pregunta, entonces en el fondo 'la pregunta' es de algún modo la autora de la obra, o la pregunta es la directora de la obra, porque la pregunta es la que toma las decisiones, o es en servicio de la pregunta que se toman las decisiones. Entonces, la pregunta creo que es fundamental en una puesta en escena... que difícil, son un montón de cosas fundamentales... Los antojos. Yo siempre digo que una puesta en escena tiene como dos universos: uno que es el universo antojadizo y otro que es el lógico, por así decirlo. EL lógico es la historia, el tema, lo que uno va construyendo con el sentido y lo antojadizo son las cosas que a uno se le antojan: se me antoja hacer un ballet de tablas. A veces eso se me antoja antes de resolver cómo eso es parte del todo y de alguna manera el proceso de creación tiene que ver con organizar los antojos de tal manera que hagan sentido a la pregunta, por decirlo así. Entonces, ahí hay un balance que creo que es importante, como 'la pregunta', que le da unidad, le da sentido a la puesta en escena y las cosas que uno quiere porque quiere, porque la guata quiere y forzar esas cosas.... A mí la dramaturgia, que yo entiendo como la arquitectura de la obra, no como la escritura de texto sino como la construcción del recorrido de la obra en el tiempo. La construcción de la arquitectura es básicamente un proceso difícil de poner las piezas en tales lugares, que los antojos

parecieran que al final, cuando la persona lo ve, parecieran requerimientos básicos de la... o sea, 'esto era absolutamente necesario'.

6.- Y dentro de las obras que has dirigido, ¿consideras que hay alguna con la que estés más satisfecha, o que crees que haya funcionado mejor? ¿Por qué?

A ver, creo que hay obras más pop y obras menos pop. En ese sentido hay obras... yo creo en el proceso del creador como una obra más grande que cada obra. En ese sentido pienso que hay ciclos temáticos o al menos así me pasa a mí. Hay ciclos temáticos que tienen... que incluyen cinco obras. La primera es donde germinó el asunto, la segunda es donde traté de explorar una parte de eso, la tercera es donde me puse "brígido-radical" y nadie entendió nada y la cuarta es donde cuajó. En ese sentido, generalmente las obras que "amojonan" el ciclo, que serían como las últimas por decirlo así, son las que la gente mejor recibe, porque en el fondo es cuando uno logró comunicar del todo la cosa, cualquiera sea. Sin embargo, muchas veces la primera, la segunda, la tercera, son obras mucho más radicales o experimentales, "difíciles" en ese sentido, no tan resueltas, entonces pienso que más que 'logrado o no logrado', porque uno podría decir que las más logradas son las que mejor terminan por amojonar el asunto, las que la gente más disfruta o más comprende, qué se yo, son parte de una estructura mayor; sin las tres primeras no (existe)... Entonces, yo veo esos ciclos en mi trabajo, y veo que acá hay un ciclo que nosotros abrimos con Prat y que se cierra con Cristo, que es el ciclo como del tema de la reconstrucción histórica y como la construcción histórica, la relación entre ficción y realidad... Eso es un ciclo que sin duda engloba Prat, Juana, Narciso de una manera rara y se cierra en Cristo. Y después de Cristo se empieza a abrir otro ciclo, que es el ciclo del misterio yo diría, de las obras oscuras. De ahí hay obras muy radicales que hicimos, como Loros Negros, que es una obra que el 80% de la obra es en oscuridad; Multicancha, que fue una obra profundamente incomprendida. Yo creo que esa exploración, tengo la impresión que se cierra ahora con Realismo por ejemplo. Creo que ese es como un segundo ciclo. No sé, tengo la impresión de que las obras son más obras que una sola, o los asuntos. En las artes visuales eso está muy permitido y muy comprendido así. Si tú piensas los ciclos de los pintores, los ciclos de los músicos, o la artista visual que trabaja haciendo figuritas de carbón toda su vida. Cachay que hay artistas visuales

que se dedican toda su vida a una pura cosa. En el teatro yo siento como que no hay, desde la perspectiva sobre todo de la Crítica, hay como una especie de exigencia de originalidad, como de 'venir con algo nuevo', que lamentablemente va en contra de la idea de una exploración más profunda, en la que tú te demoras cinco obras en... (*es que hay una búsqueda constante...No se permite tampoco el tiempo, como darse el tiempo yo creo*). De hecho, ese era el tercer elemento fundamental que no alcancé a decir, el tiempo. No se pueden hacer obras buenas en poco tiempo, yo creo en eso. Mucha gente me contradeciría, porque mucha gente trabaja rápido, pero para mí, la profundidad de algo, está directamente relacionada con el tiempo de trabajo.

7.- Y en el caso contrario, bueno, que sería un poco lo mismo, pero en el caso contrario, obras que quizás no hayan resultado tanto, responde a lo mismo, dices tú, que es parte del inicio del proceso.

Yo creo que no es que no resulten. O sea, claramente uno ve obras y dice 'aah, ahí está', pero es lo que les estaba diciendo antes. No es que haya obras que no resulten, es que son embrionarias de algo. Entonces uno todavía no sabe como tomarlo. Si tomar un asunto, por eso te digo, estamos hablando de obras del tipo de construcción escénica que yo hago, donde tu partes de nada y construyes todo... Distinto cuando tienes un texto, porque un texto es gran parte de una obra, ahí hay alguien que ya se tomó el tiempo en tomar un asunto. Entonces 'poner en escena', que de hecho la idea de 'puesta en escena', ese es un concepto que yo no uso, porque puesta en escena supone que hay una cosa previa que uno pone en escena. Para mí el poner en escena es todo el gesto creativo, no hay otra cosa que puesta en escena; es creación teatral básicamente, no es puesta en escena. Entonces, en ese tipo de espectáculos, en la creación de ese tipo de obras uno se demora mucho en tomar un asunto; en entender por donde tomarlo, en que los actores sepan cómo ponerlo en el cuerpo. Por eso es bueno también el trabajo de compañía, porque te permite que esa exploración sea con un mismo grupo de gente. Entonces creo que las no logradas, uno podría decir, más que 'no logradas', yo diría que están todavía tratando de agarrarle la mano a un asunto. Son embrionarias, son sesgadas, a veces se tratan de un solo aspecto de una cosa, porque necesitas hincarle el diente a eso. Ya, lo viste, hiciste la obra, entendiste. Ya, entiendo cómo

trabaja la oscuridad, entiendo cómo funciona la oscuridad. Para eso voy a hacer dos obras sobre la oscuridad y después la oscuridad se convertirá en un elemento de otra cosa, pero lo entiendo mejor así yo creo.

8.- Y en relación a los procedimientos, ¿tú crees que tienes una metodología de trabajo fija, o depende de cada ciclo?

Sí y no. Hay cosas que se modifican dada la pregunta, cosas metodológicas también y hay cosas que se mantienen. Para mí la estructura del proceso, que es como investigación teórica digamos estudio, improvisación, montaje, se repite más o menos siempre así. No recuerdo una obra en que no haya recorrido ese camino, incluso Xuarez, que es una obra que hice con dramaturgia externa -bueno, semi externa, porque la construimos los dos-, ese recorrido se repite. No podría ponerme a montar sin haberme sentado a leer y hablar. No podría meterme a montar si no hubiera tenido por lo menos un rato de improvisación con los actores, improvisación que necesariamente no tiene que ver con lo que va a ser la puesta en escena; eso para mí es muy importante, tener un rato para jugar sin necesariamente decir 'esto va a quedar en la obra'. Y lo que no se repite, por ejemplo, para Realismo, como eran tan importante las cosas, nos dimos cuenta que no podíamos recorrer, ponte tú, con el diseño el mismo camino de siempre. No podíamos un mes y medio o un mes antes de la obra realizar una escenografía, que íbamos a tener tres semanas antes de la obra porque si no teníamos cosas, no teníamos nada que ensayar. Entonces, si las cosas iban a ser actores realmente, dijimos 'ya, tenemos que tener las cosas' y tuvimos las cosas seis meses antes. Entonces hay ciertos aspectos metodológicos que se transforman dependiendo del asunto.

9.- Sobre el texto dramático. Tú dices que no empiezas desde el texto, sin embargo se te reconoce como dramaturga también. ¿Cuál es la importancia que tiene, de alguna manera, el texto dramático?

Yo me he peleado con dramaturga hasta hace dos años atrás. Me peleaba así 'no me digan dramaturga, yo no soy dramaturga, soy directora'. Me importa un pico el texto. Tenía mucha resistencia a, lo que te decía antes, yo pasé mucho tiempo de mis primeros trabajos como mostrándome a mí y al teatro que el texto dramático no tenía por qué ser inaugural y que era

un elemento más igual que la luz, las palabras, entre otros. Últimamente he empezado a entender que la dramaturgia no es solo escritura, sino que dramaturgia es lo que les decía: es la construcción de un recorrido, es la arquitectura. Una arquitectura qué es, una arquitectura es un espacio que está diseñado de manera que tú lo recorras y te pasen cosas. Entrás primero a un gran living, después vas a las piezas, es un recorrido, la arquitectura es un recorrido. Creo que la dramaturgia también es la construcción de un recorrido, de hecho, puedes tener dramaturgia en obras que no tengas palabras, porque toda obra, en la medida en que recorre una hora y media, una hora, implica necesariamente una estructura de recorrido por el tiempo. Entonces, entendiendo dramaturgia así, por supuesto que soy dramaturga, porque eso es lo que hago: construyo recorridos en el tiempo sobre un escenario. En cuanto al texto escrito, he tenido la oportunidad de trabajar como escritora no más en Rey Planta y ahora en El Gigante Egoísta, pero eso es como otro universo de mi cabeza. Pero en mi trabajo de dirección, el texto es una necesidad de la puesta en escena, o sea en el fondo, todo lo que se pueda explicar sin decir, se explica sin decir... y cuando hay que empezar a decir, aparece el texto... Y ahí yo me voy para la casa y escribo. Ya, para esta obra necesitamos una obra de realismo, como que citen realismo de 1900; que cite su Ibsen, para la primera escena de Realismo. Entonces yo me fui para la casa, estudié, hice como un menjunje de textos de cosas y arme esa escena como en ese estilo. Entonces en el fondo, la escritura siempre es una... resulta como requerimiento de la puesta en escena. *(Entonces, ¿siempre lo haces sobre la marcha de la creación de la puesta en escena? ¿Nunca es previo?)* No. O sea, de repente hay cosas que tengo escritas, frases, párrafos, que entran en la obra. Pero la gente, cuando uno dice 'paralelo' se imagina como paralelo en el ensayo y paralelo en verdad es yéndose para la casa y escribiendo, pero dadas las necesidades de la obra. Y también hay muchas que he escrito realmente tomando mucho de la improvisación, como Narciso por ejemplo, es una obra que... eso. Los pongo a improvisar, yo escribo, lo llevo para la casa y lo construyo mejor. Eso lo hace mucha gente en el teatro chileno y uno cree que eso 'es así, es así', pero esa es una particularidad muy extraña de teatro chileno. Y es, yo creo, porque somos todos formados en la escuela como actores.

11.- ¿Y el rol de la palabra, en ese sentido?

La palabra tiene que ser enigmática... Para mí la palabra tiene que generar más misterio que expresar el meollo de la obra. Pienso algo que se ha vuelto muy importante para mí como premisa de la dirección, que lo pude articular hace poco, pero creo que siempre ha estado ahí, que es que ningún elemento de la puesta en escena debe contener todo el discurso. El discurso es algo que ocurre entre las partes, entre los cuerpos, y la palabra y el sonido y la luz. Si uno de ellos contiene el discurso, murió todo, nada de lo demás es necesario. Y si todos lo contienen, tienes una duplicación, una triplicación del sentido asqueroso, de esas obras que dan ganas de matarse. Entonces nadie, ningún personaje, ningún elemento, nadie debe contener todo el asunto, nadie lo debe poder decir del todo. Y la palabra tiene esa misma ley, la palabra no debe contener todo el discurso.

12.- En relación a la estética, ¿cómo se va determinando la estética?

Al servicio de la pregunta *(siempre así)* Sí. *(Entonces también es parte del proceso)* Si, yo trabajo casi siempre con la Claudia, he trabajado a veces con la Rocío Hernández, y el diseño es algo que surge... Yo nunca en mi vida he recibido una propuesta de diseño que venga como de otro como 'aquí está la propuesta, paf'. Y ni siquiera propuesta, 'mira, me fui para mi casa, leí el texto y pensé que el espacio podía ser esto', nunca nunca nunca he tenido esa experiencia. Siempre el diseño ha surgido en conversaciones y a lo largo del avance del proceso, ir descubriendo... Si en realidad dirigir es escuchar, tener unas orejas 'de este porte' para mirar y escuchar la escena y ver qué es lo que va apareciendo.

13.- Bueno, responde al asunto, pero ¿tú crees o reconoces elementos, quizás inconscientemente, que se hayan repetido? ¿Elementos estéticos que se hayan repetido?

Obvio. Cosas tan tontas como los uniformes por ejemplo. Una vez alguien hizo una tesis sobre no me acuerdo cuales obras, y me dijo '¿tú chachay que tienes un fetiche con los uniformes?', y o '¿qué?'. Y de repente caché que tenía como seis obras con uniformes, lleno de cosas, y esas cosas... uno no tiene ningún control, esas cosas... no sé, ponte tú, las cuerdas, es algo que se me ha repetido últimamente en varias obras. Los Leds, el uso de

focos leds es algo que empezamos a hacer con Yolin desde Loros Negros y se repitió, no sé, en cuatro obras. Sí, yo creo que esa repetición también es búsqueda, también es uno diciendo... te habla de lo mismo, de que una obra es más grande que una pura obra.

14.- Y entonces, también podrías decir que te relacionas directamente con el trabajo con la Claudia. Trabajan juntas.

Sí. Cien por ciento.

15.- Y en relación al espacio, cómo se compone o cómo se dirige, o en qué momento...

¿El uso del espacio? Yo creo que uso nociones muy básicas como de composición del uso del espacio: que no se me caiga para un lado, que el uso del espacio signifique un poco igual, por ejemplo, Juana es cuadrilátero y hay una franja alrededor del cuadrilátero donde cuando están afuera, sobre la franja, que está en altura, son un nivel de realidad y adentro son otro. Ese tipo de cosas; que el uso del espacio igual contenga ciertas leyes que le ayuden a la ficción. Déjame pensar en otra... sí, bueno... Y el resto del uso del espacio es... es que eso es lo que pasa. Yo creo que cuando uno establece leyes claras, todo es muy fácil. Si tú estableces un uso del espacio, por ejemplo, Realismo es este cuadrado donde está el realismo y cada vez que se salen de ahí empiezan a pasar cosas raras... y después se arma este mono acá que después empieza a ganar protagonismo hasta que se trae al centro, como que ahí hay un uso del espacio que es súper didáctico igual. Yo creo que yo uso el espacio de manera súper didáctica igual, como al servicio de... como sentar las bases de leyes para la comprensión de ciertas cosas.

16.- Y en relación al tiempo o al ritmo de las obras, ¿en qué momento del proceso lo diriges, por ejemplo?

Al mismo tiempo que todo. Creo que lo más importante de la metodología que he venido trabajando siempre es que se cocina todo al mismo tiempo. Entender el ritmo de una escena es lo mismo que entender la kinética de un personaje, son la misma cosa. Entender la "personalidad" de un ser en el escenario es lo mismo que entender el ritmo de la escena en

la que está... o, el uso del espacio es un ritmo también. En el fondo, y aquí yo creo que, pensando directamente en la tesis de ustedes, yo creo que la división de los elementos es una práctica científica, como académica, 'vamos a dividirlo en partes para entenderlo', donde se pierde la cosa más importante que es que los asuntos no son divisibles. Es lo mismo que les estaba diciendo antes: la escena no ocurre o en el actor, o en el texto, o en el sonido, o en el uso del espacio; la escena ocurre entre esos elementos, justo en el espacio entremedio, ese que no podemos capturar cuando hablamos divididamente. Es la cosa sinestésica, que (...) en la idea ya bastante aceptada, que los sentidos no trabajan separados, que cuando uno ve uno oye, que cuando uno huele uno ve también, que los sentidos trabajan juntos. Es un ejemplo muy claro de eso, entonces creo que un elemento importante para mí es eso, la certeza de que la cosa ocurre entre las partes. Piensa en la música, yo soy músico, y en las obras hago siempre la música, casi siempre. La música está ahí... es un puro diálogo con la escena. Tú pones a alguien a hacer algo con una música y lo pones a decir algo con otra, digo, un experimento científico básico, tienes dos escenas completamente distintas. Y eso es precisamente que la escena está ocurriendo entre las palabras y la música.

17.- Y en relación a la actuación, ¿Cómo es tu relación con los actores?

Cuando trabajo con la compañía, ¿cómo es mi relación con los actores?... muy cercana. O sea, yo creo que, hay un momento como de compenetración en la dirección que ocurre en ciertos ensayos, no ocurre todo el rato, pero basta con que ocurra algunas veces, en que el actor y el director son como un mismo ente. Donde el actor es como la materialización sensorial del director y uno está ahí armando la escena y bastan dos palabras para que... ¿me entiendes?... 'a ver, ¿es esto?'... Creo que hay como una... eso, obviamente con gente que uno conoce mucho pasa muy rápido, pero a veces sorprendentemente con gente que uno no conoce mucho también pasa. Creo que el actor también está completamente al servicio del asunto de la puesta en escena. A mí los actores que preguntan mucha lógica realista como '¿pero por qué mi personaje en este momento tiene que subirse por esa escalera?', la respuesta para mí no está en la biografía del personaje, está en la obra, porque

la obra necesita que el personaje se suba por una escalera y punto. Entonces en ese sentido tengo igual una idea de la actuación como super al servicio de la puesta en escena.

18.- Y ¿qué factores han determinado que elijas a ciertos actores?

No he elegido mucho porque he dirigido obras casi siempre con mi compañía. Los actores de mi compañía son los cabros con los que yo fui a la escuela igual que ustedes y sus, me imagino, compañeros. Ahí se crea una afinidad que nunca más se vuelve a reproducir porque es muy fuerte lo que uno... uno se funde en esos cuatro años y eso tiene un valor después, o sea, con nadie más se puede forjar una relación así; eso hay que cuidarlo. Y después los que he invitado, porque me han llamado la atención, pero yo soy de los directores yo creo que menos ha trabajado con diversidad de actores en este país, porque he trabajado con mi compañía todo el rato y después en ciertas obras, como Xuárez, que no las elegí yo, me eligieron ellas a mí. Entonces no elijo mucho

19.- Y ¿Qué debería contener una buena actuación?

Igual, una buena actuación, tiene que estar desprovista de ego, primero que nada. Cualquier que esté ahí para probar que es buen actor, está mal. Arrojo, para mí gusto; ahí es donde la Negra Salinas es... ¿la conocen a la Marcela Salinas? Es la actriz de Realismo, pero ella ha hecho muchas cosas o Héctor Morales también, son ejemplos de arrojo. En el fondo son actores que tú les dices 'tírate de guata, de vuelta de carnero'... Ni siquiera arrojo como en términos de arriesgarse físicamente, sino como de arriesgarse ellos... sin miedo al ridículo. Yo a mis actores les pido mucho ridículo siempre. Antes, cuando partimos trabajando, durante muchas obras nuestros personajes eran niños; Prat, Juana eran niños, Narciso eran adolescentes; fueron como creciendo. Y yo creo que la razón por la que eran niños al principio era porque para los actores, imaginarse que eran niños actuando, les daba precisamente ese nivel de arrojo. 'Ya filo, podemos hacer cualquier cosa, si somos niños'. Eso fue super importante en la formación como del tono actoral de la compañía siento yo. Y eso es algo que para mí es super importante, como poder pararse en ese lugar. Hay muy pocos actores que pueden hacer eso. Los actores son bien, más de lo que uno se imaginaría, son bien... mientras más viejos, peor, son bien duros, sobre todo los de

formación como de texto. Entonces, ridículo... un gran porcentaje de ridículo es importante. Y claro, antes que eso cosas técnicas básicas, pero que tiene que... inteligencia, para poder defender una idea; entender que significa acentuar acá o acentuar acá... no sé, como cosas... cosas básicas. Pero de las más difíciles, falta de ego y arrojo, diría yo.

20.- Y sobre el trabajo de improvisación, ¿cómo vas conduciendo las propuestas hacia esa pregunta que dirige la obra?

Voy proponiendo situaciones de improvisación. Ahí es donde importan tanto los actores arrojados, a propósito de eso. Yo juego mucho en las improvisaciones a construir la realidad en la improvisación, a decir muy poco, a decir 'ustedes dos son hermanas y estamos almorzando en domingo', y la ley que se establece es que cuando vayan diciendo cosas, esas cosas se van a ir haciendo real. O sea, si tú dices 'no, es que tu marido y tus hijos me tiene chata', listo, tiene marido y tiene hijos. Así se va construyendo la... y eso requiere actores que estén disponibles para eso. Y no es una improvisación como le enseñan a uno en la Commedia Dell'arte que es como que tienes que tomar todas las ofertas, porque en el fondo tienes que mantener la cosa entretenida. Yo creo mucho en las improvisaciones de proceso como espacios muy aburridos (lateros). A veces la gente pasa sentada, callada, media hora. No es como una improvisación donde busquemos resultados. Es una improvisación donde... 'horas de vuelo'... aprendamos a estar aquí. Y ahí, cómo lo dirijo, diciendo sí. Digo si cuando me gusta el camino que algo está tomando y se van por ahí. Eso es importante dirigir también: decir más sí que no. O sea, hacer saber cuándo te gusta el rumbo de algo más que cuando no te gusta. Y porque también yo creo que la creación para mí... en ese sentido, los actores son muy autores, porque son ellos los que están allá arriba proponiendo cosas. Por eso digo que es escuchar no más. Yo estoy ahí diciendo 'sí, eso...por ahí'... Eso es puro escuchar. Mucho más escuchar que crear, por decirlo así.

21.- Y con respecto al espectador, ¿tú crees que sus montajes van dirigidos hacia algún espectador en particular? ¿Les interesa dirigirlo hacia algún espectador?

Van dirigidos a un espectador dispuesto a pensar. No me interesa (no estoy ni ahí) con el teatro como diversión. Y no me parece mal que haya gente, yo respeto a mucha gente que

creo en el teatro como entretenimiento, pero yo no. O sea, creo que está bueno (la raja) que exista y uno va y lo pasa fantástico (chanchito), pero yo no... yo por lo menos pienso en el teatro como arte, como una obra de arte y en ese sentido, una complicación. Creo mucho en empujar los límites de la disciplina con cada obra, con cómo se puede empujar lo que entendemos por teatro con cada obra. Eso, no sé.

22.- Y en relación a que esté dispuesto a pensar, ¿cómo esperas que se involucre o qué estrategias utilizas para que esa reflexión sea atendida por el espectador?

Estrategias tan... de toda dimensión, porque hay estrategias bien bajas, como que la obra sea divertida, y eso es muy importante, que uno se ría, muy importante. Yo creo mucho en partir las obras riéndose un montón (cagándose de la risa). La complejidad, el paso, viene después de reírse. Y en ese sentido me rodeo de actores cómicos, siempre; o sea, como con esa capacidad. Creo mucho que uno tiene que enamorarse de los personajes y después estar disponible para entender otras cosas. Ese tipo de estrategias... estrategias como lo que les decía. Es muy importante que el espectador en algún lugar sienta que arribó solo. (Eso es una cochinita, no debería decirlo... pero eso es estratégico igual). Que el espectador piense que llegó solo a una idea y para eso uno va... (moviendo las manos como haciendo un camino). Es muy tramposo, es realmente un arte del engaño en ese sentido, de que te van como... te van llevando hacia el precipicio. Ya estás al borde y vas a saltar... no sabes cómo llegaste ahí, es un embaucamiento.

23.- Y, a ver, dices que es un poco tramposo y que te gusta que el espectador crea que llegó a la idea, y en ese sentido te gusta que ¿saquen sus propias conclusiones?

Sí, pero es que no hay público que no haga eso. Uno no podría, aunque quisiera: 'voy a impedir que saquen sus propias conclusiones'.

Si tienes un mensaje, quiero que reflexionen en torno a esto... ¿Te interesa que llegue ese mensaje más directo o prefieres dejarlo más abierto...?

Yo no creo que el teatro sea un lugar de mensajes, en el sentido de que, creo que el teatro es una experiencia, por lo tanto, más que reflexión, yo creo que a mí me interesa más que la gente experimente cosas. Yo pienso, yo soy de la creencia de que las ideas se experimentan.

Cuando uno está viendo una obra de teatro, y esa es la razón por la que yo hago teatro y no escribo filosofía, porque la filosofía se entiende... bueno no, a veces cuando uno está leyendo a todo ritmo (raja), uno se experimenta, generalmente porque la literatura te hace vivir esa experiencia, o sea, es la dimensión estética de la filosofía igual la que te hace sentir eso cuando lo hace. Pero la gracia del teatro es que para mí, es como si fuera filosofía experimentada. Entonces, no creo que las obras tengan una reflexión ni que instiguen una reflexión; yo creo que las obras plantean una experiencia. Puede ser la experiencia de unas ideas también, pero es la experiencia de unas ideas; no es la comunicación de unas ideas ni es la reflexión sobre unas ideas. Quizás eso es lo que hace el espectador después de sentir la experiencia y por eso quizás siempre hablamos de reflexión, porque es lo que pasa todo el rato después. Pero lo que pasa ahí no es una reflexión, es una experiencia estética, sensorial, llena de vacíos, muy distinta a lo que uno construye cuando construye... se va para la casa... menos cuando escribes. Es una experiencia llena de hoyos negros y los hoyos negros son fundamentales a la experiencia, también uno los pone, como directora, estratégicamente en lugares.

Entrevista Marcos Guzmán

Julio 2016

Santiago.

1.- ¿Por qué comenzaste a dirigir y hace cuánto tiempo?

Mi primera obra profesional fue el '95. Y bueno, siempre me interesó la dirección, yo entré a la escuela de teatro, yo estude en la Chile, y entré ya con la intención de ser director, lo tenía súper claro, me interesaba el cuento de la puesta en escena, la creación de atmósfera, esa fue mi puerta de entrada con la teatralidad.

2.- ¿Cuáles son los referentes que más han influido?

Bueno, yo creo que a toda mi generación, nuestro maestro fue el Alfredo, como el referente, bueno lo típico, el Ramón, son referentes súper desde el teatro y bueno, mucho cine también, eso va contaminando la mirada, pero en teatro esos son los referentes, para partir.

3.- Cuando comienzas a trabajar sobre una puesta en escena, ¿qué es lo que te impulsa?

La imagen... o sea como que en el fondo yo parto desde el espacio escénico, bueno además como director hago en general, trabajo a veces como diseñadores, parto a veces desde la visualidad como que pienso el espacio, una caja de resonancia, y a partir de eso, puede ser a partir de un texto, puede ser a partir de cierta cosa que leí, voy investigando y armando un relato, pero cuando es a partir de obras de teatro leo el material, después de eso como que lo suelto y empiezo un poco más como a fantasear, como a pensar en una estructura de imágenes que después que empiezo a armar como un cierto viaje de imágenes y después de eso vuelvo a tomar la dramaturgia y ya empiezo a sumergirme en la propia estructura dramática. Lo que me parece entretenido es la visualidad, o sea, esa es mi puerta de entrada al teatro.

4.- Y cuando comienzas a dirigir ¿con qué problemáticas artísticas te encuentras? o ¿cómo organizas esos asuntos a resolver?

Cada obra te enfrenta a problemas específicos, por ejemplo yo hice una obra que se llamaba "Fabulación" de Passolini y claro ahí la problemática tenía que ver con que la estructura visual era súper determinante a propósito de lo que hemos hablado y claro, como eso lograba tejerse con la dramaturgia que era súper poética, entonces ahí cómo tú haces la bajada al actor con esa dramaturgia tan poética, cómo logras poner en su cuerpo ese espacio que es tan bello y en términos de la palabra es tan poético, entonces es una problemática súper específicas de la obra, por ejemplo yo acabo de dirigir una obra que se llama "Demonios" de Lars Noren y claro ahí. Tiene que ver con la posibilidad, o no, el acierto o no de contemporaneizar ese texto, de recontextualizarlo en Chile, la pregunta tenía que ver si es que esa dramaturgia que es sueca yo podía darle cierta cualidad performativa que era mi interés como director darle a ese trabajo, pero, por eso digo, en el fondo, generalmente hay un énfasis que tiene que ver con la visualidad, con la atmósfera, espacios orgánicos que tienen un movimiento interno que por momentos a mí como director me parece que es tan importante como el trabajo del actor pero por otro lado también están las

distintas problemática que tiene que ver con el propio trabajo del actor y la dramaturgia que son como las de siempre y que tiene que ver con lo que a uno le interesa pedirle al actor.

5.- Considerando los distintos elementos de una puesta en escena...

Cuerpo, texto y espacio.

6.- Eso mismo te íbamos a preguntar. ¿Cuáles consideras tú que son los tres elementos fundamentales de una puesta en escena?

Vuelvo a decirles, Cuerpo, texto y espacio.

7.- ¿Y en ese mismo orden jerárquico?

No, o sea, yo creo que la jerarquía en la puesta es dispositivo policentrado, que en el fondo tiene un movimiento es su jerarquía, en un momento es el actor, en otro momento está el cuerpo del actor, en otro momento evidentemente hay que asumir que es la palabra resonando en ese cuerpo, en otro momento a mí me parece interesante que sea el espacio el que tiene como el lugar de relevancia, por ejemplo en la última que hice el espacio es lo que menos tiene relevancia, salvo ciertos elementos que están ocupados por el trabajo del espacio, pero en otras puestas el espacio ha sido tan importante como el texto.

8.- ¿Alguna vez has quedado muy satisfecho con una obra que hayas hecho?

Nunca

9.- ¿O una favorita?, ¿O la que más haya funcionado?

Es como los hijos, lo típico, aunque salga feo igual lo quieres. Bueno, obvio que las primeras, la del '95, "Ortopedia del alma" que es la primera como director y "Fabulación" también me parece que es un trabajo súper redondo en el sentido de lo que armamos con el elenco visualmente. Sí, yo creo que eso.

10.- ¿Y por qué?

Bueno, "Fabulación" por los temas, Passolini me encanta, es uno de mis autores favoritos, entonces creo que logra ser súper trágico y al mismo tiempo muy político, pero desde una cosa también muy privada, muy familiar también y eso me pasa a que a mí me resulta súper conmovedor, más allá de ser autor, como el trabajo en torno a ese material. Yo diría que eso.

11.- Y en el caso contrario. ¿Hay una obra que tú creas que no haya funcionado? ¿Y por qué?

Sí , yo creo que "Trabajo sucio" que es la penúltima que hice, claro ahí yo creo que partió un proyecto no tan grande y terminó siendo un trabajo súper grande en términos como la cantidad de elenco, diez, once actores en escena, armé con el Cristian Reyes un dispositivo que circulaba, entonces fue un poco con la precariedad con que uno trabaja, igual era un fondart, pero igual siempre es precario todo, entonces nos quedó un poco grande en el sentido de lo que necesitábamos técnicamente para poder resolver y eso a partir de los tiempos que maneja el teatro chileno es súper complejo, como que uno necesita más tiempo para poder administrar eso técnico.

12.- Y con respecto a los procedimientos ¿Tienes alguna metodología de trabajo?

Mira en general yo creo que la tengo , pero tiendo a ser bastante caótico, pero claro procedimentalmente siempre, un poco lo que comentaba al principio, trabajo desde el espacio, mi goce innato está en construir atmósferas, en pensar visualidades y de ahí se gatillan lugares y después de eso viene el trabajo más clásico de la dirección, que tiene que ver cómo habitar ese lugar, cómo hacer circular al actor y después bueno, he aprendido con el tiempo también a transformar esos lugares a partir de lo que también el actor o el relato va pidiendo. Yo creo que cuando era más joven, como que era el espacio, el espacio era el lugar demandante y hoy uno va un poco como olfateando lo que va pidiendo el cuerpo del actor, lo que te va pidiendo el relato y también como eso resuena en el espectador, que es finalmente para lo que uno trabaja.

13.- Entonces ¿Para organizar estableces etapas a seguir?

Sí, mira yo trabajo solo y con una actriz que es la Pancha Márquez, yo no tengo compañía, pero en el fondo con ella trabajamos y ella es como mi co-equipo, entonces uno lo piensa en términos como la densidad del material, términos filosóficos, lo clásico, y al mismo tiempo mucho ejercicio en torno a la visualidad, es un trabajo previo al propio trabajo después del ensayo y después ya viene el trabajo del ensayo y lo antes posible entrara al enfrentamiento entre lo que tú estructuras en términos de acciones físicas, como estructura de partitura con el actor a enfrentarlo después..que es ahí donde empieza a ocurrir finalmente la obra que es cuando se enfrentan a la propia materialidad del espacio que es para mí el momento más gozoso que es ahí donde la obra baja y se instala y aparece finalmente la obra y de ahí para adelante yo soy capaz de borrar algunas cosas en función de lo vaya pidiendo ese encuentro que es que me parece fundamental, si uno fantaseara a mí me encantaría tener con mucho tiempo de anticipación ese espacio pal trabajo concreto con los actores.

14.- Y con respecto a esa materialidad y a la estética. ¿Cómo estableces la estética en tus puestas en escena?

Mira, algo que no hago es definir las conceptualmente, le creo mucho a la propia asociación y a la intuición de la materialidad, me carga cuando uno parte de de conceptos y hace la traducción de materialidades de conceptos, mi trabajo, yo creo mucho en un trabajo que es más al revés, creo que uno asocia, intuye, construye y después de eso vas viendo que es lo que va apareciendo ahí conceptualmente y eso después se va anudando y se va haciendo más propio, creo mucho en el trabajo de la asociación y de la intuición, ahora en términos así como autorales en general creo construir espacios súper concretos, desde chico siempre me cargo esa cosa de la cámara negra del teatro, desde que estaba en primero la aborrecí, me carga ese neutro como ilusionista del teatro, me gusta como espacio barroco en el sentido como de sus escalas que sean súper determinantes para el trabajo con el actor que logren, que le generen un obstáculo también o que lo lleven a una manera de desplegar un acción más particular, por ejemplo para "Demonios" la obra lo que pide es un espacio realista, y yo partí trabajando desde ahí, pero me parecía súper poco interesante en términos como del resultado escénico y trato de generar un cierto problema creativo para el trabajo del actor,

por eso llegamos a la idea de solo el centro de ropa y los actores en un principio no entendían, porque habíamos trabajado con sillas, y empecé achicando los elementos, como con unas sillas cada vez más chicas y de repente ya no habían sillas, porque la intención era generar un espacio mucho más concreto, contemporáneo y formativo de comprender el realismo, no me interesaba el realismo de living que ya está más hecho que...

15.- Entonces ¿tú reconoces elementos estéticos que se repiten en tus puestas en escena?

Sí, lo que pasa es que mira yo estudié actuación en la escuela de teatro, siempre queriendo ser director, partí de chico siendo asistente del Alfredo en los primeros años de escuela y bueno, después hice un magister de artes visuales, hice instalaciones, me gusta mucho ese cuento de las artes visuales y en ese sentido como que creo que estaban súper vinculados, me gusta la experiencia de la materialidad, de la escenografía, no me gusta mucho la palabra escenografía, pero como esa cámara de resonancia con materialidades concretas que puedan generar imágenes en sí misma y en el encuentro del actor yo creo harto en eso, siento que el espacio tiene un cierto ánimo, como una cierta latencia que debería existir en sí mismo más allá de su cruzada con el actor, con el actor se completa, se potencia y genera una tercera imagen, pero ya en sí mismo debiese ser un lugar en general, creo que casi todas mis obras tienen algo de eso, de una cierta latencia, de una atmósfera, hay algo escrito ya en esas visualidades y después se generan más lugares a partir de la entrada del actor.

16.- ¿La estética de tus obras ha sido determinada por imágenes previas o se han ido dando en el proceso?

Mira, "Demonios" no fue previo, lo fui encontrando en el hacer, se hizo con un FONDART y lo que yo propuse para el FONDART no tiene nada que ver con lo que finalmente ocurrió, pero "trabajo sucio" por ejemplo ya estaba claro, que era un mall, que era un baño real del costanera center, no tenía claro que giraba pero lo determine muy rápidamente, "los niños terribles" era una carnicería que estuvo siempre, fue la primera imagen, esa obra partió desde la imagen que tenía que ocurrir en una carnicería chilena, en general son imágenes que surgen rápidamente, yo creo harto en eso, en seguir esas primeras imágenes.

17.- En relación a la dramaturgia ¿qué rol tiene para ti el texto dramático?

Mira, al principio cuando yo era más chico no tenía mucho, como que era más un pretexto, me interesaba más el relato de las imágenes, ahora claro, cuando me enfrenté en "Fabulación" a Passolini aprendí a querer a la dramaturgia comprendiendo su complejidad, y para "Demonios" también, son textos tan bien escritos, como que uno va entendiendo las densidades de las estructuras, las estructuras dramáticas tienen un movimiento que es interesante, pero eso es algo que he ido aprendiendo, que no era innato, mi goce innato tiene que ver con la pintura, el cine, la instalación, pero el teatro te obliga a ir adiestrándote en ese oficio y creo que poco a poco he ido queriendo la estructura dramática y me parecen interesantes, pero si siento como en el corazón la sensación de que no las respeto como vacas sagradas, como algo inmóvil, creo concretamente que el director es siempre el autor de la puesta en escena, entonces en ese sentido como que incluso con Lars Noren... uno está obligado en función del público que va a ir a verte a pensarlo desde tu propio lugar, desde tu localía, más allá si dramaturgias ese texto o no para que se escuche chileno, no tiene que ver solamente con que se hable de una jerga local, pero las imágenes y la estructura, el diseño, los personajes, etc., creo yo que deben responder a tu propio imaginario.

18.- Hablamos del texto dramático pero, ¿qué rol tiene la palabra en tus puestas en escena?

Yo creo que tiene que ver con... La palabra, esta buena esa... cuál es el rol de la palabra en lo que uno hace en el teatro... Por un lado a mí me parece interesante por lo que provoca y evoca en el actor, que en el fondo uno va buscando eso, más que la información tiene que ver con que daño le hace esa palabra al actor, yo creo un poco que por los maestros que uno tuvo, a mí en lo particular me importa tanto la capacidad de resonancia en el actor, que logre trabajar con un registro súper potente en el mismo, más allá de los niveles de teatralidad, de la construcción de un rol, de todo eso que son un juego, pero en el fondo la capacidad de resonar en el actor y en ese sentido lo que busco y por eso no tengo rollos de ir ajustando eso para que logre, donde eso deja de despegar o no un lugar en el actor, a mí en lo particular me gustan mucho las actuaciones que tienen resonancia, que son intensas, que

son violentas con los actores , en el fondo que los actores son violentos consigo mismo, que entrar a un espacio un poco más potente que el de la pura teatralidad.

19.- Y cuando escoges un texto dramático, ¿cuáles son los factores que determinan esa elección?

Es por la historia que cuentan, lo que pasa es que yo siento que para que logre conmover al espectador, primero tiene que conmoverte a ti como autor, como director en este caso, entonces uno busca historias que de alguna manera uno resuena en ellas y uno entiende que levanta ciertas preguntas en torno a la vida, en torno a la realidad, en torno a la ciudad, en torno al cuerpo y uno dice a lo mejor estas preguntas que surgen a partir de este material, de esta historia, también pueden ser hechas en voz alta en función del espectador. A mí me carga esa idea de que uno quiere decir algo, creo que es una mala interpretación de lo político, en el sentido que o político es tener que decirle al otro, yo no tengo nada que decirle a nadie, simplemente tengo ciertas preguntas en torno a la realidad y uno trata de encontrar ciertos mecanismos que permitan que esas preguntas que uno tiene..o sea. la duda es de que si esas preguntas son preguntas colectivas o no y eso uno trata de hacer con la obras y creo que cuando las obras logran tener resonancia es que en el fondo estás en el momento indicado haciéndote la pregunta indicada, en demonios supongo, o sea no estoy afirmando nada en torno a las relaciones de pareja, no sé, que voy a saber yo sobre qué es el amor, sobre qué es la violencia , lo que yo me hago una pregunta en torno a eso constatando ciertas acciones , ciertos gestos, ciertas maneras en las que la gente se relaciona.

20.- Entonces ¿tú prefieres que el espectador saque sus propias conclusiones?

sí, yo creo que el arte - suena como grande igual - pero, creo que el arte es súper obscuro, pornográfico si cree que viene a mostrarle algo, como decirle algo a la realidad, o sea yo con mis cuarenta y algo años ¿qué le puedo decir a una persona de sesenta años sobre la realidad? yo no puedo enseñarle nada sobre la realidad, lo que sí puedo hacer es instalar una pregunta que yo me hago y que creo, espero que también sea una pregunta que alguien se hace o se está haciendo en torno a cómo enfrenta la realidad, entonces no puedo , para mí en ese sentido la idea del misterio, del enigma , me parece que es como también

fundacional para el trabajo artístico , de hecho en lo personal como espectador, me causan un poco de displacer las obras que son tan didácticas y educativas, o sea, respeto todos los lugares , a estas alturas de la vida uno ya no es tan radical como cuando uno es joven, como en decir "esto es lo mío y nada más", cuando uno es joven es un poco más punketa, pero en el fondo sí creo así como con honestidad que ese es el lugar del arte, más de instalar preguntas, sobre el cuerpo, sobre no sé, los mismo hechos que uno ve, uno lee todos los días en las noticias y "un tipo mata a no sé cuántos tipos", "en Boston un tipo entra a una discoteque y mata a cincuenta..." ¿qué puedes decir sobre eso? no sé si puedes afirmar algo sobre eso, pero te levanta ciertas preguntas en torno a de donde vienen esos impulsos, en qué está la realidad, creo que eso es lo más interesante.

21.- Y en relación al tiempo o al ritmo de una obra

¿En su hacer o cuándo ya está armada?

22.- Más en el proceso ¿Cómo diriges ese tiempo o cómo determinas el ritmo de una puesta en escena? ¿En qué momento lo diriges?

Yo creo que es casi al final, creo que cuando me encuentro con la materialidad final que es el espacio escénico, las sonoridades, la luz ahí uno va calibrando como el ritmo definitivo de la obra, obviamente en el trabajo anterior es lo que resulte orgánico para el trabajo de actor y bueno, poco a poco vas tomando distancia para ya, en el fondo ya no es la escena, sino que es el relato y ese relato obliga en el fondo a entender que es importante y que no, porque a veces uno se queda engolosinado con ciertos momentos, como que estás con súper poca distancia para poder mirar la totalidad, y bueno, obviamente después cuando uno ya se encuentra con la materialidad va entendiendo como el "timing" que tiene que tener eso, para bien o para mal porque te puedes equivocar rotundamente también.

23.- ¿Y sobre qué te basas para dirigir y componer el espacio? más allá de la materialidad.

Yo creo que es súper intuitivo, como ir encontrando la organicidad, con el actor eso es súper claro cuando eso logra entrar en el actor y cuando eso es algo más conceptual o una idea

que te puede parecer preciosa pero no tiene ninguna bajada en la materialidad o en el actor, entonces en el fondo uno va quitando mucho finalmente, a mí me pasa eso, que llego con una batería de material "ta ta ta" y después de eso el dolor es tener que quitar porque no todo logra anudarse , hay que dejar aquello que logra anudarse con lo otro, donde se empieza a armar tejido, lo otro habrá que ocuparlo para otra vez, tendrá que hacer otra cosa.

24.- ¿Te gusta actuar?

Es que no actué nunca, siempre me gustó la dirección, nunca tuve rollos como de "pucha, quiero actuar"

25.- ¿Cómo es tu relación con los actores?

Cuando chico era brutal, así como trabajaba con la materialidad, trabajaba con él, era muy rudo, pero de a poco, o sea como que ahora quiero, admiro el trabajo del actor, creo que los buenos actores son maravillosos, su trabajo es muy difícil, como que he ido cambiando el switch con el tiempo, espero que los actores opinen lo mismo. Ahora soy súper exigente con el actor, y yo creo que algunos actores con los que recién, o sea voy a actuar con los que ya he trabajado, pero con los que trabajo por primera vez de repente se pueden sorprender por la vehemencia porque me gusta que, pero que creo que siempre llegamos a súper buen puerto, a mí no me interesa un trabajo fácil del actor con sus recursos, me interesa que entre en espacios de mayor hondura, no por el actor en sí mismo, sino porque entiendo que eso va a provocar algo más interesante para el espectador.

26.- ¿Y qué estrategias utilizas para conducir esa actuación o las propuestas del actor?

Hay algo que yo hago mucho, que no sé si es bueno, no sé si es una buena estrategia, pero cambio mucho, nunca doy por cierto lo que ya está estructurado, entonces hay ciertos actores que les produce cierto horror en el sentido en que dibujo súper poco, sólo dibujo el final. Entonces pruebo mucho, pruebo mucho. Lo más estructurado tiene que ver con las imágenes, pero el trabajo de la acciones, de la partitura de los actores como que busco

mucho, entonces lo que pareciera que ya estar definido yo lo puedo volver a cambiar en función de buscar otro lugar o relatar algo. En general hago mucho eso, no sé si es una buena estrategia, pero funciona así.

27.- ¿Consideras que el actor tiene un rol creativo?

Sí po. Esto es terrible, pero yo creo que hay actores creativos y actores que no. Ahora, yo creo que los actores creativos son creadores de su propia escena, de su propia puesta, de lo que pone en el cuerpo. Ahora, yo creo que ahí es donde está el trabajo creativo del actor, yo creo que eso es distinto al trabajo del director, ahora, hay actores que también tienen mirada de directores, y es entretenido ese espacio colaborativo, pero creo que finalmente quien tiene que ir definiendo ese mapa es claramente el director, ahora, los buenos actores son creativos y creadores de sus escenas y otros actores que interpretan no más.

28.- ¿Qué consideras tú que debe tener una buena actuación o un buen actor?

Hoy debe ser muy concreta, performativa, real, pero al mismo tiempo muy delicada y que tenga un espacio de resonancia, yo creo que el humor es muy importante para el actor, la capacidad de goce. Para mí ese es el actor ideal, desde siempre la resonancia, pero creo que en la medida en que esa resonancia está puesta en juego a partir de un espacio performativo que es el presente de la escena, la capacidad de juego que eso obliga al acto... me parece que ahí es donde comienzan a ocurrir las actuaciones interesantes.

29.- ¿Y esos son los factores que han determinado la elección de los actores en tus puestas en escena?

Sí po. Siempre. Y quiero mucho a los actores, por ejemplo en "Fabulación" trabajé con el Pepe Soza y fue un trabajo fantástico, él era el protagonista junto con el Néstor Cantillana. Se arman relaciones súper potentes en torno al trabajo, en lo que eso le basta para uno, que queda obviamente en el espacio privado, pero en el fondo como eso se retroalimenta y te obliga a tener que ver con otras imágenes, con más gestos, con más brutalidad que tu propio material.