

# *Dirección teatral y sus procedimientos. Algunos recorridos*

RODRIGUEZ, Camila / UNICEN- [camilarodriguez1989@gmail.com](mailto:camilarodriguez1989@gmail.com)

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: Dirección teatral- puesta en escena-procedimientos- texto.*

## » **Resumen**

En el presente trabajo se desarrollará un recorrido teórico que contemple algunos conceptos sobre la dirección teatral, a partir de la producción teórica realizada por varios directores que transformaron la escena desde el siglo XIX hasta la actualidad. Se reflexionará sobre el rol del director y los elementos que se proponen como constitutivos de la escena: el espacio, el cuerpo, el ritmo, el texto, el espectador, entre otros. Desde las distintas perspectivas se intentará generar un marco teórico que pueda aportar a las prácticas y reflexiones artísticas vinculadas con las puestas en escena de la actualidad.

## » **Introducción**

Se intentará realizar un recorrido teórico que contemple algunos procedimientos de dirección teatral, a partir del análisis de la producción teórica realizada por varios directores que transformaron la escena desde el siglo XIX hasta la actualidad. Se reflexionará sobre el rol del director y los elementos que se proponen como constitutivos de la escena (el espacio, el cuerpo, el ritmo, el texto y el espectador). Este análisis y relación entre las distintas perspectivas puede aportar desde su marco teórico en las decisiones vinculadas con la puesta en escena en la actualidad.

## » **El texto, el actor y el espacio. Disputas al textocentrismo**

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el mundo del arte, la corriente Positivista dio lugar al nacimiento de los movimientos del Realismo y Naturalismo. Estos nacieron como una crítica al romanticismo y en un contexto de grandes transformaciones sociales y políticas, en esa época la tendencia era el textocentrismo. El director y teórico argentino Cíprano Arguello Pitt plantea que estos movimientos suponen una relación mimética con la realidad y señala que la operatoria realista es básicamente metonímica,

confiando en que la relación de contigüidad de los objetos con la vida cotidiana alcanza para que la realidad se haga presente. En las representaciones se buscaba ocultar los procedimientos y en consecuencia el actor queda invisibilizado detrás del personaje. Al analizar diversas investigaciones se observa que los pioneros en la dirección escénica focalizaron sus inquietudes en cuestiones vinculadas con la ubicación del actor, sus acciones en el espacio y el abordaje del texto. En Alemania, uno de los precursores fue Jorge II, Duque de Sajonia-Meiningen (1826-1914) él comprendía a la dirección escénica como la principal herramienta para entresacar y transmitir el sentido del texto dramático y en sus producciones llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica para transmitir la intención interna de la obra dramática. Entre los aportes significativos de Jorge II, propuso el concepto de actuación en ensamble que es la coordinación de los integrantes de una compañía en pos de crear una impresión única la representación total y para entender el contexto de las obras contaba con un archivo gráfico y escrito que hacía construir para cada producción. Para la puesta en escena, diseñaba distintos bocetos donde esbozaba sus ideas. Algunos autores postulan que sus producciones proponían una dirección escénica que podría ser el precedente de la dirección contemporánea. Con su compañía realizó giras por toda Europa, lo cual extendió sus influencias a otros directores. Para continuar será fundamental remitirse a Stanislavski (1863-1938) quien reparó en el lugar de la dirección y el trabajo colectivo en sus producciones. Nacido en Rusia, fue maestro, actor, director y teórico es considerado el padre de la formación actoral contemporánea; uno de los primeros directores que en su búsqueda para dar respuestas al problema de la actuación creó una metodología pedagógica de trabajo. Sus aportes teóricos y psicotécnicos se gestaron en dos etapas, la primera llamada el sistema donde propone los conceptos de memoria emotiva y sensorial que, para poder vivenciarlas, el actor y el director deben trabajar sobre las circunstancias dadas, y una segunda etapa llamada El método de las acciones físicas en esta permanecen las categorías del sistema, pero hay una inversión metodológica. Como director de escena consideraba que lo más importante en el momento de analizar la escena era establecer los objetivos y por eso incorpora en los ensayos la partitura. Este procedimiento se construye a partir de la división que hacen el director y el actor, en la cual separan las escenas en unidades mínimas que condensan los objetivos. Ésta define el recorrido y la línea de acción del personaje, lo que permite repetir las escenas. Entre las funciones del director, le otorga un lugar de acompañamiento para que el actor incorpore el método y por consecuencia logre su autonomía.

Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de la psicotécnica, a fin de posibilitar el actor que él solo, sin ayuda ajena, pueda alcanzar sus objetivos de creación, hemos de recurrir a los oficios del director y otros participantes del espectáculo, en cuyas manos descansa la variedad de decorados, esquemas de movimientos, juegos de luces, sonidos y demás estímulos. (Stanislavski, 1994:237-238)

Otro referente del naturalismo en Francia fue el director francés Andre Antoine (1858-1943) quien buscó romper las formas barrocas provenientes del Teatro Romántico, como la escenografía repleta de artificios y las convenciones corporales por parte de los actores que se circunscriben al texto, pero no tienen valor dramático. Su aporte más importante para la dirección fue el concepto de Cuarta Pared este procedimiento marcó un antes y un después en la interpretación “Si se trata de interior, se debe montar con sus cuatro lados, sus cuatro paredes, sin preocuparse de la cuarta pared, que más tarde desaparecerá para permitir al público ver lo que está sucediendo” (1921:30). Antoine consideraba al director como artista creador y no como el responsable de la producción señaló: “Primero que nada, el ser productor, es una profesión, el ser director, o metteur en scène, es un arte” (1921: 29). Postulaba que la dirección moderna debía ejercer la misma función en el teatro que las descripciones en una novela. Al describir las funciones de la dirección señaló la necesidad de vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y hasta sus silencios que a veces son tan elocuentes como el texto del libreto. También señalaba que el director debía crear atmósferas, para esto consideraba a la iluminación como central.

› ***De lo invisible a lo visible, un teatro que se expande más allá del mundo físico.***

Durante el fin del siglo XIX y principios del siglo XX en una Europa dominada por el racionalismo, el científicismo y el positivismo; se gestó el movimiento simbolista en la literatura, pintura y en el teatro como crítica al realismo, al pensamiento materialista y a la pérdida de los valores espirituales de la burguesía. Podemos entender a este movimiento como una estética de transición. El teatro simbolista es metafísico y busca recobrar lo espiritual, lo absoluto y trascendental donde lo invisible se haga visible. Un gran referente ha sido Richard Wagner autor y director de ópera que propone la idea de *Obra de arte total*, ya que veía al teatro como una síntesis de todas las artes. Sus discípulos fueron en Suiza, Adolphe Appia (1862-1923) quien coincide con André Antoine en la visión del director como creador en la obra de arte. Appia llevó las teorías Wagnerianas a las puestas en escena por eso en sus obras uno de los procedimientos más importantes era la música, ya que la veía como la organizadora de toda realización escénica. Sostenía que al fusionar la música y la iluminación se construye un espacio tridimensional, en relación a esto postulaba que todas las tentativas de transformación abordan la forma de dar a la Luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral. Por este motivo aparecen nuevas jerarquías de los elementos escénicos.

Al pensar la puesta en escena consideraba la capacidad que tiene el cuerpo para dar organicidad y hacer funcionar la escena, por eso situaba al hombre como eje de su reflexión teórica y a la escena desde su

plasticidad integral, por el entrecruzamiento de disciplinas; construyó distintos procedimientos para experimentar el espacio. Appia innovó en el uso de líneas horizontales, las cuales generan sensación de amplitud e incorporó elementos arquitectónicos en el diseño escenográfico que crean niveles espaciales, los cuales destacan la actuación. Estos elementos forman un espacio rítmico y el cruce multidisciplinar el ritmo en el espectador.

Otro de los referentes del simbolismo fue el reconocido Edward Gordon Craig (1872-1966) quien propuso como procedimiento construir la *Escena arquitectónica* dejando atrás la escena pictórica y afirmaba que la puesta no es únicamente un texto al que se le imponen actores, la puesta, determinada música; sino la concibe como un organismo único donde todos estos elementos son solo partes constitutivas de *un todo mayor* que es el espectáculo. Craig concebía al director como un creador multidisciplinario que tiene completo y absoluto control del escenario y de todo lo que tiene que ver con la escena, por eso consideraba que el director debía dominar los elementos que integran el conjunto, y vincularlos desde la armonía, para esto propone como procedimiento la construcción de una unidad conceptual elaborada en la cual los elementos del espectáculo crean símbolos los cuales comunican significados, estos se fusionan unos con otros hasta formar una totalidad que afecta al espectador. Desde esta idea exploraba la condición dinámica del espacio escénico e incorporó ambientes evocadores los cuales daban un sentido simbólico a los objetos. El actor se conformaba como un elemento plástico más que se incorpora al total de la composición, como una supermarioneta con capacidad de movimiento propio, pero limitado al gran movimiento que el director dispone al conjunto de elementos del espectáculo, señaló:

Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si esto te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti. Porque no solamente habrías soñado; habrías ejecutado a la perfección; y habrías podido repetir tu ejecución infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas (2011: 64).

### › **La partitura escénica y el trabajo sobre el cuerpo del actor**

Stanislavski (1863-1938) motivado por su búsqueda de una estructura sobre la que el actor pueda improvisar y ensayar, desarrolla el concepto de partitura. Esta define el recorrido y la línea de acción del personaje. Se construye a partir de la división que hacen el director y el actor donde separan las escenas en unidades mínimas que condensan los objetivos. Stanislavski a lo largo de su obra otorga protagonismo al trabajo del y con el actor. En sus postulados al hablar de la relación entre el actor y el director deja entrever que ve este rol como fundamental en el proceso de transición y de acompañamiento para que el actor logre incorporar

el método y por consecuencia adquiriera autonomía. Se puede decir que al presentar el sistema y el método de las acciones físicas funda los cimientos para la dirección de actores.

En la década del treinta del siglo XX en Rusia, uno de los discípulos de Stanislavski fue Meyerhold (1874-1940), quien toma distancia de las miradas Realistas Naturalistas y condicionado por el contexto, veía al teatro como parte del régimen Comunista y lo introdujo en el sistema industrial. Por estas motivaciones encontró similitudes con el proceso de montaje Taylorista considerando a éste como un modelo óptimo para realizar cualquier producción. Meyerhold creía que para poder producir con mayor precisión era necesaria la división de roles, planteando que mediante el trabajo colectivo generado entre el autor/a, director/a, actor/actriz, espectador/a se da lugar a una configuración llamada *Cuatro creador* y postula “Los cuatro fundamentos del teatro - autor director actor espectador” (Meyerhold, 2008: 63) lo realiza en dos métodos que representa mediante gráficos. Al primero lo tituló *Teatro triángulo* porque organiza a los involucrados mediante una disposición triádica. Y ubica al director en la parte superior y en los dos vértices inferiores el autor y el actor. Y señala que “El espectador percibe la creación de estos últimos a través de la creación del director” (163). El segundo método lo tituló *Teatro lineal*, este se representa mediante una línea horizontal. “Los cuatro fundamentos del teatro están representados con cuatro puntos de izquierda a derecha: autor director-actor-espectador [...]” y postula “El actor ha mostrado al espectador su alma, haciendo suya la creación del director como éste ha hecho suya la creación del autor” (164). Este último está más vinculado con las condiciones de producción de ese tiempo y dota al actor de creatividad y libertad: “La creación del actor, por el contrario, tiene una misión más importante que la de dar a conocer la concepción del director. El actor sólo conseguirá arrastrar al espectador si llega a resumir en sí mismo al autor y al director, y a expresarse a sí mismo” (164). Esta mirada lo posiciona como uno de los primeros directores que ve al texto como un material más en la escena. En consonancia con estas ideas señaló que el trabajo del director teatral es especializado y como tal requiere formación en dirección, y no lo considera como un periodo avanzado en la formación actoral como se pensaba hasta ese momento. Su gran legado fue *la biomecánica*, que se sustenta en el control y el estudio de la mecánica del cuerpo.

En la segunda mitad del Siglo XX, entre 1960-1970, con el fin de la Modernidad y las crisis de los grandes relatos, se da el inicio a la Posmodernidad. La Guerra Fría y el desarrollo de un Capitalismo Transnacional dan lugar a la Globalización. Dentro de este contexto Jerzy Grotowski, señala que el teatro ocupa un espacio para habitar el mundo desde la experiencia y para resistir al consumo, lo que da lugar a una nueva espiritualidad. Debido a este sistema mundo se revalorizan las tradiciones culturales locales y las orientales. Meyerhold, Grotowski, Brecht y Barba miraron con atención los modos de representación provenientes del Asia, África y Comunidades Nativas. En Polonia Jerzy Grotowski desarrolla sus principales ideas en la publicación del libro *Hacia un teatro pobre* (1968) que aparece como una reacción hacia el teatro de imagen

con tendencia a la espectacularización. Grotowski define al director de escena como un espectador profesional ya que considera que es el primer espectador- observador del proceso por estas razones señala que: “El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: Yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador” (Grotowski, 1985: 48).

Grotowski también propone que el director asuma el modo de recepción de cinco espectadores diferenciados por sus capacidades (el ciego, el niño, el sordo, el especialista y el enemigo) porque la atención teatral es de alta exigencia. En ese mismo tiempo en Italia Eugenio Barba (1936) quien desarrolló su carrera en distintas partes del mundo. Sus investigaciones están fuertemente influenciadas por la experiencia de los viajes que realizó a países culturalmente diversos. Su interés radica en la siguiente pregunta ¿En qué direcciones un actor occidental puede orientarse para elaborar las bases materiales de su arte? (Barba, 1983: 93) en el intento de responder, creó el ISTA (Escuela Internacional de Antropología teatral) un laboratorio transcultural donde se estudian los principios comunes a nivel pre expresivo sobre y en el cuerpo del actor en las distintas tradiciones, el sentido y sus resonancias en otras culturas a partir de la observación y formó el Odin Teatret en la ciudad de Holstebro.

### › **Bertolt Brecht y el Teatro Épico**

Se podría señalar que el concepto de Teatro Épico, que quiere decir narrativo nace en oposición al Teatro Dramático. Quien propuso este término fue Bertolt Brecht (1898-1956) un director y dramaturgo alemán. Con sus ideas innovadoras construyó un puente entre el Teatro Moderno y el Posmoderno. Su forma de comprender lo escénico y por consecuencia los procedimientos que incorporó fueron fuertemente influenciados por los hechos sociales y políticos acontecidos en Europa.

Entre los más destacados podemos nombrar; la Revolución Marxista que tuvo lugar en 1917, el ascenso de Hitler al Poder en 1933, la Segunda Guerra Mundial entre 1938-1945. Debido a su posicionamiento ideológico y político (intelectual y artista de izquierda) gran parte de su obra fue realizada durante su exilio (1933-1948) y en su regreso a Alemania en 1942. Su gran aporte fue el desarrollo del Teatro Político, término que acuñó en 1936, cuyo objetivo era mostrar las relaciones sociales tal como son y por ello consideraba que estas debían ser desnaturalizadas, en contraposición con el Realismo y Naturalismo. Brecht, en su planteamiento cuestiona al Teatro Aristotélico y atribuye que el lugar pasivo que se le otorgaba a los espectadores en las obras se debe a los procedimientos que se utilizaban que eran los de la *identificación* y la *ilusión*; generando que los espectadores, al estar inmersos en la escena mediados por un vínculo efectivo, naturalicen la conducta de los actores sin pensar críticamente ni cuestionar lo representado. Consideraba

que la emoción del espectador no debía ser alienante y mediante su propuesta de Teatro Épico buscaba no generar esa ilusión de realidad, sino presentar la narración de acontecimientos. Señaló

El mundo ahora, podía y debía ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su propio interés. La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención (Brecht, 2004: 154)

En su búsqueda por lograr el compromiso y la actitud crítica del espectador propone la *teoría del distanciamiento*, la cual se compone de procedimientos y elementos que muestran en la escena las relaciones sociales bajo aspectos no naturalizados. Estos buscan que lo conocido se perciba como algo desconocido, buscando extrañar lo natural para provocar el asombro. En los procedimientos para lograr el efecto de distanciamiento podemos observar que se ponen en tensión las unidades aristotélicas del espacio, tiempo y acción, las cuales daban una estructura a la obra teatral. Propone la creación de escenas que son independientes entre sí y se estructuran por temas, el foco está puesto sobre el desarrollo y no en el final, para ello los actores mediante anuncios irrumpen la acción de manera anticipada suprimiendo la intriga. También pone en crisis la idea de autor, construyendo la escena desde la reescritura o escritura colaborativa. El director asume un nuevo rol de autor y creador, por otorgar otra orientación al texto en la construcción de la puesta en escena. Su idea de puesta en escena atravesada por los procedimientos de distanciamiento difiere de la noción de obra total, señaló:

Si se invita aquí a estas artes hermanas del arte teatral no es para conseguir una obra total en cuanto cada una de ellas se entrega y se diluye en el conjunto, sino en cuanto, unidas al arte teatral, activan la tarea conjunta cada una en su modo específico, y su relación mutua consiste en distanciarse recíprocamente (Brecht, 1963;19).

### › ***Fin del texto- centrismo. La dirección como trabajo multidisciplinario.***

A fines del siglo XX, a partir de la década del setenta y durante el inicio del siglo XXI surgen diversas propuestas artísticas de directores donde el texto dramático ya no regula la escena, esto implica un cambio en la manera de comprender al texto como un componente central en la estructura de una obra y un reposicionamiento del mismo dando como resultado una nueva jerarquía de los elementos escénicos. Estos elementos de la puesta en escena se van redefiniendo, el teórico alemán Hans Thies Lehmann propone el término *Teatro posdramático* para englobar a las producciones realizadas en Europa y EEUU a partir de la década del setenta. Dichas producciones desarrollan procedimientos con características que podrían pertenecer a la Posmodernidad. Las mismas son definidas como *signos posdramáticos*: lo procesual, la

simultaneidad, la fragmentación, la inmediatez, la parataxis y la intertextualidad. Lehmann entiende al acto teatral como “una performance en tiempo presente” y como un acontecimiento que deviene en experiencia. Señala " Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquización de los medios teatrales"(Lehmann,2013:150) En relación con la experiencia del espectador, Óscar Cornago menciona “El público no mira un espectáculo ajeno, una historia que le están contando, sino que está ahí, formando parte del acontecimiento, sintiéndolo con todo su cuerpo” (Óscar Cornago, 2005:100).

Robert Wilson (1941) nace en EE. UU, es director, escenógrafo e iluminador. Es considerado uno de los representantes del *Teatro Intermedial* y crea sus obras poniendo en crisis el lenguaje "En el teatro, nadie ha dramatizado la crisis del lenguaje con el genio feroz tanto como Robert Wilson” (Holmberg,1996: 41). La ausencia de lenguaje se convierte en esencial e incorpora como procedimiento el silencio, en relación a este Ionesco señaló que Wilson superó a Beckett porque en sus obras “El silencio es un silencio que habla” (Holmberg,1996; 52). En sus puestas en escena la luz es el elemento central y es abordada como un actor más. Su búsqueda está centrada en una concepción visual absoluta. Diseña libretos visuales para dar una estructura espacio temporal de la mirada y la escena. Estos se conforman mediante la división temporal de la obra donde se piensa la estructura que crea el dibujo y los diagramas “Dibujar me permite comprender”, afirma Wilson. En un principio son cuadernos donde se gesta el tiempo y el espacio de la escena, una vez avanzado el proceso se diseña el libreto sonoro y al final se fusionan ambos. En toda su obra estas relaciones de tiempo y espacio construyen tridimensionalidad en este campo mediante la utilización de diversos tipos de líneas. Wilson ha repetido de manera extenuante: el espacio es una línea horizontal, y el tiempo una línea vertical que va de lo alto del cielo al centro de la tierra (Ostria,1994). La vertical divide la escena en un espacio a la derecha y uno a la izquierda, como dos partes separadas, esta idea propone espacios simultáneos y fragmentados. Desde estas concepciones explora la construcción de diversos planos en el escenario para construir “otras realidades”. Sus puestas en escena tienen mucha influencia en las nociones espaciales y la idea de concebir a la obra como una unidad de Appia y Craig. En sus producciones, incorpora recursos cinematográficos como distintos encuadres y planos, para esto utiliza pantallas.

Compartiendo algunos puntos de vista sobre lo escénico en Canadá Robert Lepage (1957) director, dramaturgo es uno de los representantes del *Teatro de la imagen*, concibe al teatro como una disciplina inacabada y una escultura efímera. Es reconocido por disrupir las estructuras convencionales e innovar en sus creaciones desde la interdisciplinariedad. Mediante sus puestas crea experiencias donde cuestiona el sentido, desdibujando las fronteras y explorando los límites entre las diversas disciplinas artísticas que incorpora y las nuevas tecnologías. Señala que la escritura escénica está determinada por la interpretación, el espacio, los objetos y las temáticas que abordan.

Entre los procedimientos que incorpora en la puesta en escena hace hincapié en la importancia de las transiciones y deja visibilizar sus influencias audiovisuales, señala:

Lo que me interesa de las transiciones es que unen dos cosas, las escenas, que en principio no tienen porqué tener ninguna relación entre ellas. La transición debe surgir, y creo que esto lo digo algo influido por las teorías de Eisenstein, de esta colisión entre elementos dispares. Para facilitar este tránsito entre elementos desiguales, en cada escena de mis montajes intento que haya algún elemento que anticipe la siguiente escena, de forma que la transición se produzca de una forma casi necesaria. Las transiciones de tus espectáculos es quizás el momento en el que las metáforas visuales adquieren un mayor valor. (Iglesias Simon, 2005: 77)

Coincidiendo con algunos puntos de vista y aportando otros conceptos fundamentales para pensar la dirección, en EE. UU., Anne Bogart (1951) es una reconocida directora que creó la Sity Company junto a Tadashi Suzuki y los Viewpoints junto a Tina Landau. En los Seis puntos de vista escénicos presenta diversos principios del movimiento que constituyen un lenguaje para nombrar lo que sucede en la escena dentro de un tiempo y espacio. Su posicionamiento frente al teatro es expresado en sus creaciones y postulados teóricos señala “Mi creencia es que el teatro tiene la función de recordarnos las grandes cuestiones humanas, recordarnos el terror y nuestra humanidad. En nuestras vidas cotidianas, vivimos en una repetición constante de pautas que nos son familiares. La mayor parte de nosotros pasamos la vida dormidos” (2007: 20); por eso plantea que, al representarlas, estas preguntas sean recordadas a través de nuestro cuerpo y las percepciones que nos generan son situadas en un tiempo y lugar verdadero. Esta pregunta debe ser revelada, animada y viva para el público, para que esto suceda debe estar primero viva entre los colaboradores de la puesta en escena, por eso considera que el recorrido donde se buscan las respuestas es la base del trabajo.

En su libro *La preparación del director* describe siete herramientas para la interpretación que pueden ser significativas para pensar los procedimientos de dirección en el trabajo con los actores, estas son: la memoria, el erotismo, el miedo, la violencia, el estereotipo, la vergüenza y la resistencia. En relación con la dinámica director- actor afirmaba “Yo no creo que la colaboración signifique hacer de forma mecánica aquello que el director dictamina. Sin resistencia no hay fuego” (2008: 24) y hace una crítica a la mirada que sitúa al director en un lugar de autoridad exponiendo que la verticalidad del vínculo es difícil de desterrar.

También enfatiza en la importancia de la disponibilidad corporal del director al dirigir señaló

Ya sé que no puedo sentarme en el escenario cuando el trabajo se está realizando. Si me siento, una especie de estado de muerte se sienta conmigo. Dirijo prestando atención a las reacciones de mi cuerpo hacia el escenario, los cuerpos de los actores, sus impulsos. Si me siento, pierdo espontaneidad, la conexión conmigo misma y con el escenario, con los actores. Intento relajar los ojos en vez de mirar directamente o con excesivo deseo, ya que la vista es un sentido dominante e invalida los otros sentidos (2008: 22).

### › **Proceso creativo como elemento dramático**

Para culminar este recorrido de las transformaciones que tuvo la práctica teatral, y específicamente de la dirección, hicimos una selección de directores argentinos que plantean una mirada distinta de los procesos creativos considerando el aspecto colectivo, la dramaturgia de lenguajes escénicos, los procedimientos la autorreflexividad y el lugar del público. Para seguir pensando estas nociones, resultan significativas las ideas y conceptos propuestos por Joseph Danan (1951) investigador, escritor y profesor de dramaturgia. Señala que el texto parte de un devenir frente a la emergencia actual de las prácticas performativas (Danan, 2005, 2015), por consecuencia altera las jerárquicas entre el autor- el director- el actor y el público. Explica que el autor dramático contemporáneo afronta la creación de su obra desde la visión de partitura y se dispone a la yuxtaposición de elementos y materiales que configuran su texto.

Considera el texto del espectáculo como una concepción más amplia del texto que incluye su representación. Podemos entenderlo como la dramaturgia escénica que se da en el director-dramaturgo. En su planteamiento se propone un autor que se niega a dividir el tiempo de escritura y el de la puesta en escena. En esta misma línea Sarrazac (2012) entiende el proceso de transformación de la forma dramática como *devenir-rapsódico* y lo define como una tendencia a la hibridación en la práctica dramática Contemporánea entendida como poética de la rapsodia que justificaría el cambio de paradigma del drama absoluto al drama rapsódico identificable en las escrituras actuales. Estos conceptos nos plantean una mirada de la dirección desde la hibridación de lenguajes. Donde el director-dramaturgo construye la dramaturgia escénica. Otro director que abordó el tema de la dramaturgia de la dirección en Córdoba, Argentina. Cipriano Arguello Pitt (1969) plantea algunas ideas significativas para pensar la dirección, la acumulación como proceso dramático, la construcción de la experiencia, el ensayo, las resonancias. Explica que el teatro posee una especificidad, una materialidad propia y no es el mero cruce de disciplinas y explica que “El problema central del director es integrar el campo de la realidad a la imaginación, para que de esta manera la ficción se lleve adelante sin las interferencias de la vida cotidiana y para que el espectador le resulte verosímil” (2016:27). Plantea que los procesos de creación implican avanzar sobre los procedimientos que ya no tienen una especificidad técnica o disciplinar. Nos invita a pensarla dirección desde una perspectiva de la “Organización de los materiales” observamos la noción de intertextualidad y del collage (signos posdramáticos). Arguello Pitt señala que “Esto implica un forzamiento de los materiales, un extraer elementos de los contextos diferentes para ponerlos en tensión a una nueva situación. Esto es violentar los materiales para darle otro sentido, lo que se realiza como operador es un desplazamiento que provoca polisemia” (2016:48). En esta idea podemos encontrar un procedimiento análogo al de Robert Lepage cuando plantea el proceso creativo que deviene de las transiciones escénicas.

Otra de las características de la escena actual es el entrecruzamiento de lenguajes. Mariano Penzotti director y dramaturgo de Buenos Aires. Ha realizado producciones tanto en cine como en teatro. Concibe al teatro como un proceso colectivo. Al hablar del proceso creativo considera el dispositivo escénico como parte integral narrativa de la obra. En sus obras aborda lo intermedial coincidiendo en las posibilidades expansivas que encuentran en el lenguaje escénico al incorporar elementos propios del lenguaje cinematográfico. Señala que el teatro es un arte que permite mucho mestizaje, que ofrece otra libertad en lo formal, narrativo y estructural más aún que el cine y al incorporar elementos del lenguaje audiovisual al teatro se multiplican las posibilidades de expansión. En este punto coincide con la mirada de Lepage, ambos directores destacan la potencia del carácter efímero y vivo del acontecimiento teatral. Destaca la desmesura en relación con la posibilidad multiplicativa del teatro de poder contar mediante fragmentos, recortes, pequeñas agrupaciones escenas. En sus obras explora la cuestión del tiempo y la simultaneidad. Al señalar los procedimientos escénicos los define como complejos. Pone énfasis en construir dispositivos que sitúan al espectador como cocreador del hecho teatral.

Otro director que aborda su obra desde una mirada interdisciplinaria es Emilio Garcia Wehbi, artista multidisciplinario, actor, director. Al hablar de los procedimientos de dirección destaca la importancia de aceptar las condiciones específicas de la arquitectura de un espacio y sus condicionantes. Entendiendo que estos no limitan, sino que posibilitan una narrativa que es propia del espacio. La función del director es entender cómo es interpelado por el espacio en el que va a trabajar. Wehbi presenta la idea de un teatro de sitio específico, que lo llama punto cero. Este se encuentra en un principio despojado y trampeado por algunas intervenciones y señala que hay que sacar los clichés del espacio para volver a ocuparlos. Le interesan las obras autorreflexivas ya que cuestionan y ponen en tensión la representación. En sus puestas en escena incorpora procedimientos influenciados por la teoría Brechtiana de distanciamiento buscando que el espectador sea consciente del que está presente frente a una representación. En su obra Medea propone que cada uno de los elementos que son parte de una escena forman “microsistemas” a partir del universo visual, lumínico, textual, interpretativo, sonoro, conceptual, etc. y señala que que estos se articulan en modo de engranaje, para armar un gran sistema, una gran máquina.

En la actualidad, en Argentina Buenos Aires Rafael Spregelburd 1970 actor, traductor, dramaturgo y director explora e investiga en sus obras procedimientos novedosos de dramaturgia escénica que son influenciados por su visión del fenómeno teatral. Entiende al teatro desde su dimensión multidisciplinaria y como “Una forma de reflexión diferente que no tiene con qué comparar, no es científica ni totalmente filosófica porque no tiene que llegar a la construcción de una verdad” (Spregelburd:2010). Coincidiendo con el planteo de Anne Bogart y Robert Lepage enfatiza en la idea de que el teatro debe generar preguntas y no respuestas. Sostiene que el nuevo teatro debe ser semejante a la complejidad de la vida a la experiencia

que representa el caos. Postula esta teoría que pertenece a Eduardo del Estal, la cual supone que el mundo es complejo y las formas que servían para las relaciones newtonianas hoy son insuficientes ya que diversas situaciones ocurren fuera del binomio causa -efecto. Por esto existen formas de causalidad más complejas. Describe al ensayo como el lugar donde aparecen los tiempos, las asociaciones, el cuerpo, los problemas espaciales. Señala que el procedimiento que utiliza para registrar lo sucedido son las anotaciones que realiza al finalizar el ensayo. En relación con el proceso creativo realiza una analogía con la figura geométrica del fractal, reconociendo la condición laberíntica generada por los cruces de la obra.

Resulta pertinente presentar a Mauricio Kartun (1946) actor, director y dramaturgo más reconocido del teatro argentino. Describe al teatro como un fenómeno único de ritualidad y destaca su aspecto colectivo y comunitario. Destaca que el teatro tiene un lenguaje propio que se construye con los espacios y los cuerpos. Al hablar del director, explica que este se transforma en un cuerpo que encarna, tonos, intensidades, emociones que tienen lugar en el proceso y destaca que la dirección es un arte del presente. Durante el proceso creativo utiliza la técnica de disociación de Koestler, que remite a la relación que existe entre elementos que antes no se relacionaban para ponerlos en contacto. Propone como procedimiento de construcción poética crear a partir de una imagen generadora, la cual es considerada como el origen del relato, señala que esta debemos atrapar la sensación que nos conmovió, ya que esta puede ser una metáfora poderosa dentro de la obra. Concibe al ensayo como el lugar donde se construye la obra de arte, señala que no se puede crear fuera de la organicidad y otorga un lugar central a la grupalidad. Propone recuperar y archivar los universos personales y hacer un acopio aurático que describe como la presencia luminosa. Esta puesta en desorden vital de materialidades que estén relacionadas con el tema permite explorar la idea sin estructuras.

### › ***A modo de cierre***

Después de realizar este recorrido por los diversos procedimientos que incorporan los directores de escena que constituyen este recorte que va desde el siglo XIX hasta la actualidad. Reconocemos que los cambios que acontecieron en lo social, cultural, tecnológico, político y económico han transformado las realidades, los imaginarios, las representaciones y en consecuencia cambian las concepciones de la dirección teatral y las puestas en escena.

Las transformaciones que se fueron sucediendo establecieron una tensión en la jerarquía de los elementos escénicos.

Tanto los directores europeos como americanos han demostrado un gran interés en la exploración y creación de procedimientos diversos sobre los elementos que constituyen a la escena desdibujando las fronteras y los

límites entre las disciplinas artísticas, alejándose del texto-centrismo. Las diversas formas de abordar el espacio, el tiempo, las materialidades, las posibilidades del lenguaje simbólico, plástico y visual, los espectadores y el cuerpo del actor en relación con el espacio escénico. En la escena contemporánea todos estos elementos dialogan y se interrelacionan unos con otros. Los signos posdramáticos, como los describió Lehmann, forman parte de las características que constituyen a la escena entendida como acontecimiento que deviene en experiencia, la fragmentariedad, inmediatez, lo procesual, la intertextualidad.

Podemos pensar la escena actual desde las transiciones que pueden generarse mediante la yuxtaposición de elementos y materialidades y el procedimiento de bisociación que propone Kartun, éstas cobran relevancia en la construcción de metáforas visuales.

En este recorrido podemos pensar los procedimientos que construyen la escena, para esto se propone considerar las posibilidades de interpelación, narración inherentes al mismo.

Danan nos invita a recuperar la noción de partitura como parte del proceso creativo. Por otro lado los protagonistas de la escena contemporánea hacen hincapié en recuperar la dimensión ritual y colectiva del acontecimiento, la cual influye en este proceso y en el lugar de cocreador que toman los espectadores. Para que esto suceda es fundamental la disponibilidad e implicación corporal del director desde el comienzo. Un aspecto crucial es la manera en que estos directores fueron incorporando las posibilidades de las tecnologías para potenciar las dimensiones visuales de la puesta en escena entendiéndola como un espacio de exploración y experimentación donde prevalece la multiplicidad y la hibridación de lenguajes.

## Bibliografía

ANTOINE, André. (1988). "Detrás de la cuarta pared". En *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Comp. Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México: Grupo Editorial Gaceta.

APPIA, Adolphe (1988) "Luz, espacio y tiempo". En *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Comp. Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México: Grupo Editorial Gaceta.

ARGUELLO PITT, Cipriano (2016) *Dramaturgia de la dirección escénica*. México: Paso del gato.

ARROJO, Víctor (2014) *¿El director teatral es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro.

BARBA Eugenio (1987) *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal Editores.

BARBA, Eugenio (2013) *La canoa de papel, tratado de antropología teatral*. España: Artezblai

BOGART Anne (2007) *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

BOGART Anne (2008) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.

BOGART Anne (2015) *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*. Barcelona: Alba.

BRECHT, Bertold (2004) *Escritos sobre teatro*. España: Alba.

BROOK, Peter (2004) *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1974-1987*. Barcelona: Alba.

CEBALLOS Edgar (1992) *Principios de dirección escénica (Escenología)*. México: Grupo Editorial Gaceta

CRAIG, Edward Gordon (1995) *El arte del teatro*. Traducción de Marguerita Pavía. México: Grupo Editorial Gaceta.

DEL ESTAL Eduardo (2010) *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

GROTOWSKI Jerzy (2011) *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1970) *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.

LEVY-DANIEL, Héctor (2009) "Edward Gordon Craig: la supermarioneta en contra del actor". En J. Dubatti, *Historia del actor II: del ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue.

MEYERHOLD Vsevolod (1979) *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

STANISLAVSKI, Constantin (2010) *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.

STANISLAVSKI, Constantin (2011) *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal.

## Fuentes electrónicas

IGLESIAS, Simon Pablo (2005) Una conversación con Robert Lepage a la hora del té ADE- teatro. N°106 Julio-septiembre 2005. Págs 74-82.( consulta 24-1-2023)

KARTUN, Mauricio (20 de abril de 2020). En el taller: "Teatro desarmable" con Mauricio Kartun. Blog Antonio Rojano. Recuperado de: <https://antoniurojano.wordpress.com/2020/04/20/en-el-taller-teatro-desarmable-con-mauricio-kartun/>. ( consulta 14-2-2023)

KARTUN, Mauricio (2019) CEPEA UNDAV. (2019, Agosto 9) Mauricio Kartun "proceso de escritura creativa" - 3er Jornada Docente de Humanidades y Artes UNDAV. <https://www.youtube.com/watch?v=jQf4YqlscxA&t=1445s>

KARTUN, Mauricio (2019) Como construir y deconstruir una obra Revista el Picadero.  
<https://saquenunapluma.wordpress.com/2019/01/04/como-construir-y-deconstruir-una-obra-entre-vista-a-mauricio-kartun-por-alberto-catena/> (consulta 10-2-2023)

LEHMANN, Hans Thies (2012) El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político” Bs As. Revista Ñ.( consulta 26-1-2023)

SPREGELBURD, Rafael (2010) TEDx Talks (2010, agosto 4) TEDxBuenosAires - Rafael Spregelburd - 04/08/10 (Spanish)<https://www.youtube.com/watch?v=8EEZdOOKAGo&t=3s>