

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El director de actores

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio Domínguez Albarrán

Directora

María del Mar Marcos Molano

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL
EL DIRECTOR DE ACTORES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
Antonio Domínguez Albarrán

DIRECTORA
María del Mar Marcos Molano

*Desde el primer día que entré en una clase hasta hoy, los profesores me han dado conocimiento,
experiencia, ópticas para entender el mundo y participar en él. Y horizontes.
He tenido la suerte de poder pasar mi vida entera yendo a clases y he conocido a muchísimos maestros.*

Me han enseñado a andar el camino, según fuese mi criterio. Y a crearlo más allá.

Me han dado libertad.

A todos los profesores que he tenido.

RESUMEN

El director de actores

La dirección de actores es una parte fundamental de la escenificación. Es competencia exclusiva del director de escena y quizá, junto al plan de dirección, la que más constituye y define su trabajo y su figura. Sin embargo, es difícil concretar su presencia una vez que está disuelta en la actuación. La dirección de actores ha existido siempre, desde el propio nacimiento del teatro, aunque el desarrollo de su trabajo y su figura ha experimentado diferentes avances, siempre ligado al desarrollo del director escénico, del que forma parte, y al desarrollo de la interpretación, con la que se relaciona íntimamente. Lo cierto es que el teatro, desde su nacimiento, nunca ha sido solo palabra y actor. Sin embargo, históricamente, la indefinición de la figura del director de actores y su endeudamiento con la técnica actoral han limitado su desarrollo específico y le ha constituido como un desconocido social.

La técnica de la dirección de actores es confusa, porque el propio concepto une dos figuras, el director y el actor. Al respecto cabe preguntarse: ¿quién es el director de actores? ¿Existe una técnica propia de la dirección de actores o ésta consiste en el dominio de la técnica de la actuación? Preguntas sencillas que, sin embargo, no podemos responder en el marco actual. La confusión sobre la dirección de actores es demasiado extensa, tiene raíces históricas y, actualmente, las técnicas de actuación que eclipsan el proceso de escenificación, el mestizaje actual de las poéticas, el confluir de las escuelas y los movimientos, los planes de estudio de dirección escénica descendientes directos de los de interpretación, el traslado de actores a la dirección y viceversa, el trabajo visible del actor y el trabajo invisible del director, la poca literatura especializada en la dirección de actores y un buen número de brillantes directores de actores muy diferentes entre sí, hacen que la dirección de actores actual esté en algún lugar, pero no en el que le es propio.

El director de actores es aquel que crea, define, estructura, planifica y ejecuta los conceptos sobre los que se va a crear una actuación por parte de los intérpretes. A través de los ensayos, *cocrea*, guía, selecciona, elimina, replantea y fija aquellos aspectos de la actuación para que se conformen en una estructura compleja de diseño de la actuación, que a su vez se integrará en una estructura mayor que es la obra teatral, relacionándose con todas sus partes, estando compuesta por ideas y materiales de diversa índole, origen y naturaleza.

El objetivo de esta investigación es definir la figura del director de actores actual, proponiendo un corpus metodológico vivo de la dirección de actores, que también aspire a ir ampliándose y profundizándose por otros investigadores en el devenir de la experiencia artística de la dirección de actores. No se trata pues de crear un recetario para un director, sino de entender por qué un director de actores lo es, e investigar aquello que debe desempeñar para serlo, en sus características compartidas esenciales. Esta tesis estudia la propia figura del director de actores, e investiga el trabajo de la dirección de actores, antes y durante los ensayos hasta la materialización de la escenificación ante los espectadores. La originalidad de nuestra investigación radica en volver la mirada al director de actores. Es llamativo que los textos teóricos sobre interpretación estén escritos por directores escénicos en su mayor parte y que éstos no escriban apenas sobre teoría y técnica de la dirección escénica. Casi la totalidad de la literatura científica y artística trata de los procesos, métodos y técnicas del actor.

Entre las conclusiones, esta tesis observa que, el director de actores queda oculto debido a tres aspectos fundamentales: la dirección de actores permanece invisible en la obra sino es a través de un trabajo ostensible en el actor, cuya naturaleza es radicalmente visible; la inercia de su perspectiva histórica, que pone de manifiesto que los actores sin técnica, ni formación han necesitado de un director que conceptualizara, organizara y propusiese una metodología de trabajo que abordase el complejísimo y frágil trabajo de la actuación, lo que ha derivado en un tercer aspecto: la dirección de actores no ha tenido un desarrollo técnico propio sino a través del aprendizaje, el manejo y el desarrollo de la técnica actoral.

Esta tesis defiende que la nueva práctica de la dirección actoral, no se ejerce sobre el actor, sino a través de una horizontalidad *cocreadora* provocada por la emancipación del actor, que ha permitido a su vez la emancipación del director de actores, convertidos en creadores autónomos, pero que ejercen su trabajo en una íntima relación y que se necesitan mutuamente para existir. De esta consideración del director y del actor como artistas y creadores podría surgir un conflicto de intereses, que en nada podría ayudar a hacer comprender aquello que está en el teatro como parte de su naturaleza: el director y el actor forman parte del mismo hecho y se necesitan mutuamente, recíprocamente, para existir. Uno no puede existir sin el otro. Son parte de una misma creación, de un mismo hecho, siendo diferentes. Son simbiosis y fertilización mutua, y nunca han estado tan juntos hasta que han sido tan diferentes como en nuestros días.

De la horizontalidad y la emancipación del director y actor en técnica y figura, surgida en la práctica actual, ha urgido, de modo más necesario, revisar su propia ontología y definir qué es

un director de actores y qué determina su existencia y su práctica, puesto que el modelo de director que regenta el poder ha quedado obsoleto, desactualizado y sin vigencia. ¿Lo que hace un llamado director de actores es dirigir a otros o es crear? ¿Cuál es su labor principal? Con anterioridad a su desarrollo actual, el director no tenía una técnica propia, por lo tanto, era *del* actor: el director *de* los actores.

El director de actores tiene una denominación que ya no se ajusta a su figura contemporánea. Debido a la concepción habitual de la palabra *Dirigir*, se propone el uso de la voz *Escenificar*, que indica una tarea específica y ayuda a establecer el trabajo horizontal, lo que supone el reconocimiento de un cambio paradigmático de la figura del director actual e implica replantearse el trabajo del director, dejando obsoletas muchas prácticas anteriores que entienden la dirección como un trabajo en jerarquía, y a los actores, diseñadores y técnicos como un equipo de subordinados. Se apuesta por un escenificador cuya labor principal es idear, conceptualizar y crear la puesta en escena, pasando de la idea al plano físico del escenario, y no únicamente dirigir el trabajo de los demás.

La definición *escenificador con actores* se ajusta de forma más adecuada por los siguientes motivos: implica una figura propia y autónoma, a través un verbo propio, *escenificar*, lo que se ajusta a una práctica y una técnica propia; la preposición *con* propone una horizontalidad con respecto a la organización de los equipos de trabajo y apuesta por la *cocreación* en una situación de reconocimiento entre iguales. De este modo, el director de actores y el actor quedan definidos en una relación dialéctica horizontal, artística y creadora, que integra y potencia recíprocamente sus trabajos en la consecución de una tercera creación, aquella que ninguno de los dos pueden hacer individualmente y que solo se crea como consecuencia de una interacción de ambos.

Esta tesis defiende que la figura del escenificador con actores está compuesta por cualidades, conocimientos, destrezas y por competencias visibles en signos escénicos de una obra terminada, y también por invisibles. Esta especificidad la demuestra con una figura propia, diferenciada de figuras afines del ámbito artístico, aunque con normalidad su figura se integra en la globalidad del director de escena. Del mismo modo, a través de esta investigación podemos ofrecer un estudio sobre el trabajo de la escenificación con actores y definir una propuesta de una técnica propia, no dependiente de la técnica de la interpretación, aunque se relacione íntimamente con ella.

La nueva escenificación con actores se enmarca en una búsqueda de la horizontalidad en el teatro, que a su vez responde a una mirada sobre el mundo más igualitaria, cooperante y comunitaria.

ABSTRACT

The director of actors.

The direction of actors is a fundamental part of the staging. It is the exclusive competence of the stage director and probably, together with the direction plan, the one that most constitutes and defines their work and their figure. However, it is difficult to specify their presence once it has been dissolved into the performance. The direction of actors has existed since the very birth of Theatre. Nevertheless, the development of their work and their figure have experienced different progressions, always linked to the development of the stage director which they are part of, and to the development of the interpretation, which they are intimately related to. In truth, Theatre has never been just drama and actors. However, historically, the lack of definition of the figure of the director of actors and their indebtedness to the acting technique, have limited their specific development and constituted them as a social unknown.

The direction of actors' technique is confusing, because the concept itself unites two figures: the one of the director and the one of the actor. In this respect, it is worth asking: who is the director of actors? Is there a specific technique to the direction of actors or is it a matter of mastering the acting technique? Those are simple questions that we cannot, however, answer in the current framework. The confusion about the direction of actors is too extensive, it has deep historical roots and, currently, acting techniques that eclipse the process of staging; the current crossbreeding of poetics; the confluence of schools and movements; the curricula of stage direction that are direct descendants of those of acting; the transfer of actors to direction and vice versa; the visible work of the actor and the invisible work of the director; the little literature on the direction of actors and a good number of brilliant directors of actors very different from each other, mean that nowadays' direction of actors is somewhere, but not in its own.

The director of actors is the one who creates, defines, structures, plans and executes the concepts on which the actors create their performance. Through the rehearsals, they co-create, guide, select, eliminate, rethink and fix those aspects of the performance so they are conformed in a complex structure of performance design, which in turn will be integrated in a greater structure that is the theatrical play, relating to all its parts, being composed of ideas and materials of diverse nature and origin.

The objective of this research is to define the figure of the current director of actors, proposing a living methodological corpus of actors' direction, which also aspires to be extended and deepened by other researchers in the evolution of the artistic experience of the direction of actors. Therefore, it is not a question of creating a recipe book for a director, but of understanding what a director of actors is and investigating what their essential shared characteristics are. This PhD studies the very figure of the director of actors, and investigates their role of actors' direction, before and during rehearsals until the staging materializes in front of the audience. The originality of our research lies in focusing in the director of actors. It is striking that the theoretical texts on acting are mostly written by stage directors and that they do not elaborate on the theory and technique of stage direction. Almost all scientific and artistic literature deals with the processes, methods and techniques of the actor.

In the conclusions, this PhD observes that, the director of actors is hidden due to three fundamental aspects: the direction of actors remains invisible in the play if not through an ostensible work in the actor, whose nature is radically visible; the inertia of its historical perspective, which shows that the actors without technique nor training have needed a director who conceptualized, organized and proposed a work methodology that addressed the very complex and fragile work of acting, which leads to a third aspect: the direction of actors has not had its own technical development, but rather it has been articulated through learning, handling and developing of the acting technique.

This PhD defends that the new practice of acting direction is not exercised on the actor, but through a co-creative horizontality provoked by the emancipation of the actor, which has in turn allowed the emancipation of the director from actors, who have become autonomous creators but exercise their work in an intimate relationship and need each other to exist. From this consideration of both the director and the actor as artists and creators, a conflict of interests could arise, which in no way could help to make understand what is in the theatre as part of its very nature: the director and the actor are part of the same fact and need each other, reciprocally, to exist. One cannot exist without the other. They are part of the same creation, of the same fact, while being different. They are symbiosis and mutual fertilization, and have never been so close until they have been so different as they are today.

From the horizontality and emancipation of the director and actor in technique and figure, which has emerged in current practice, it has become even more necessary to review one's own ontology and define what a director of actors is and what determines their existence and

practice, since the model of the director that possesses all power has become obsolete and out of date. Does a so-called director of actors direct others or do they create? What is their main task? Before its current development, the director did not have their own technique, therefore it was the actor's: the actors' director.

The director of actors has a name that no longer fits their contemporary figure. Due to the usual conception of the word "directing", the use of the voice "staging" is proposed, which indicates a specific task and helps to establish horizontal work, which implies the recognition of a paradigmatic change in the figure of the current director and implies rethinking the director's work, obsoleting former practices that understand directing as a hierarchical work with actors, designers and technicians as subordinates. The proposition is a stage designer whose main task is to materialize the abstract idea into the physical plane of the stage, to conceive, conceptualize and create the staging and not just direct others' work.

The definition of a stage manager with actors is more appropriate for the following reasons: it implies an autonomous figure, represented through its own verb: "to stage", which is in line with its own practice and technique. The preposition "with" proposes horizontality as far as the organization of the work teams concerns and implies co-creation in a situation of recognition among equals. In this way, the director of actors and the actor are defined in a horizontal dialectic, artistic and creative relationship, which integrates and reciprocally strengthens their work in the achievement of a third creation, which neither of them can do individually and which is only created as a consequence of the interaction of both.

This PhD defends that the figure of the stage designer with actors is composed by qualities, knowledge, skills and competences visible in some aspects of a finished play, and also by some invisible ones. This specificity is demonstrated by a figure of their own, differentiated from similar figures in the artistic field, although their figure is normally integrated into the global nature of the stage director. In the same way, through this research we can offer a study on the work of the staging with actors and define a proposal of a technique of our own, not dependent on the technique of the interpretation, although it is intimately related to it.

The new staging with actors is part of a search for horizontality in the theatre, which in turn responds to a more egalitarian, cooperative and communitarian view of the world.

ÍNDICE

RESUMEN	4
ABSTRACT	8
PREÁMBULO	14
1. INTRODUCCIÓN	16
1.1. Objeto de estudio	28
1.2. Objetivos.....	29
1.3. Hipótesis	30
2. METODOLOGÍA	32
2.1. Estado de la cuestión	32
2.2. Contexto de la investigación: aportaciones y propuestas	39
2.2.1. El Sistema de Stanislavski.....	39
2.2.2. El distanciamiento de Bertolt Brecht	57
2.2.3. Desde la técnica de la improvisación de William Layton.....	64
2.2.4. La diana de Declan Donnellan	79
2.2.5. Teatro posdramático de Lehman.....	96
2.2.6. El modelo de Juan Antonio Hormigón.....	110
2.3. Conceptualización de la investigación	117
2.3.1. Concepto de dirección de actores	117
2.3.2. Conceptos de la dirección de actores.....	125
2.4. Método	137
2.5. Estructura de la investigación: descripción de capítulos y apartados.....	139
3. LA DIRECCIÓN DE ACTORES	141
3.1. Esquema	141
3.2. Figura del director de actores	148
3.2.1. Cualidades personales del director de actores	148
3.2.1.1. En torno a su personalidad	151
3.2.1.2. En torno a los trabajos en equipo	165
3.2.2. Conocimientos del director de actores	168

3.2.3.	Destrezas del director de actores	181
3.2.4.	Competencias del director de actores.....	196
3.3.	Trabajo del director de actores	213
3.3.1.	Trabajo intrínseco a la propuesta	213
3.3.1.1.	Antes de los ensayos.....	214
3.3.1.1.a.	Plan de dirección	214
3.3.1.1.b.	Estudio de las posibilidades del texto	251
3.3.1.1.c.	Estudio de la situación.....	262
3.3.1.1.d.	Creación del reparto	267
3.3.1.1.e.	Plan de trabajo	271
3.3.1.2.	Montaje y ensayos	276
3.3.1.2.a.	El equipo.....	276
3.3.1.2.b.	El trabajo de mesa.....	279
3.3.1.2.c.	La percepción. Atención a la escena	284
3.3.1.2.d.	La emoción de la escena	285
3.3.1.2.e.	Montaje de la situación.....	288
3.3.1.2.f.	El actor, el personaje y el actante	306
3.3.1.2.g.	Movimiento escénico	327
3.3.1.2.h.	Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación	345
3.3.1.2.i.	El ritmo de la obra	346
3.3.1.2.j.	Acabados de la escenificación	347
3.3.1.2.k.	El sistema de retroalimentación.....	349
3.3.2.	Trabajo extrínseco a la propuesta.....	351
4.	INVESTIGACIÓN. ANÁLISIS DE LA OBRA <i>PRESCRIPTION (LA RECETA)</i>	360
4.1.	Ficha técnica. Sinopsis	363
4.2.	Análisis de <i>Prescription</i> (La receta).....	365
4.3.	Resultados de investigación	578
4.3.1.	Análisis cuantitativo de la dirección de actores	578
4.3.2.	Análisis cualitativo de la dirección de actores	591
5.	CONCLUSIONES	597
5.1	Un axioma sobre el proceso comunicativo. El director y el emisor	597
5.2	El concepto. Escenificador con actores.....	599
5.3	La nueva escenificación con actores. La horizontalidad	604

5.4 Una figura propia. Una propuesta de definición.....	608
5.5 Una técnica propia. Una aproximación metodológica.....	610
6. EPÍLOGO	614
BIBLIOGRAFÍA.....	616
ÍNDICE DE FIGURAS.....	620
ÍNDICE DE TABLAS	623
ANEXOS.....	624
Diseño y construcción de escenografía.....	639
Integración escenografía, iluminación y proyecciones	648
Diseño de personaje. Vestuario, maquillaje y peluquería	650

PREÁMBULO

La dirección de actores es una competencia específica del director de escena, entendido como el profesional que se encarga de la escenificación, tanto en el ámbito teatral como en el cinematográfico. Es la única competencia que el director no comparte con otros profesionales, como en el caso del diseño de la fotografía, de la iluminación o del sonido, del diseño del espacio o del vestuario.

En tanto que tarea específica, la presente investigación desea analizar cuál es dicha tarea y quién la ejerce. Estudiaremos como una parte inherente a la dirección de actores, la propia figura del director, e investigaremos cuáles son las cualidades, conocimientos, destrezas y competencias necesarias para la consecución de un trabajo competente. Y también estudiaremos el trabajo de la dirección de actores, antes y durante los ensayos hasta la materialización de la escenificación ante los espectadores, observando qué elementos tienen relación con la propuesta concreta y cuáles se dan en toda escenificación independientemente de la propuesta.

La propia naturaleza artística parece hacer inaprensible un método de trabajo que es intrínsecamente experimental en cada propuesta. Sin embargo, negar que existen saberes y conocimientos centenarios en torno a este ámbito de estudio también sería inadecuado, pues la práctica rebela que existe un corpus de conocimientos que el director de actores debe conocer y unas cualidades, destrezas y competencias que ha de poseer a fin de poder llegar más lejos en sus intenciones de dirección.

El presente estudio tratará, pues, de definir qué procesos son esenciales y comunes en toda dirección de actores, así como, qué aptitudes debe poseer, controlar y saber usar un director de actores. Como punto de partida, centraremos la investigación en estos parámetros:

1. El trabajo de la construcción del personaje es compartido por varios profesionales, a saber, el autor-guionista, el director, el actor y el diseñador de vestuario, maquillaje y peluquería. El personaje, además, entra en relación con todos los sistemas de significación, por lo que se altera y modifica sustancialmente por la escenografía, iluminación, sonido, coreografía, atmósfera, color y ritmo.

Nos centraremos en la relación existente entre el director y el actor, pues es en este entorno en el que se enmarca el trabajo de la dirección de actores.

2. Seleccionamos también el ámbito dramático y posdramático. Para ello, seleccionaremos la figura del actor o actante profesional. Este principio delimitará el estudio a la creación de un personaje de ficción y al trabajo del actor como actante (trabajo actoral sin la mediación de un personaje), aunque algunos de los procesos que describiremos puedan adecuarse al trabajo con actores no profesionales.
3. Seleccionamos así mismo la figura de un actor ideal, competente, libre y disponible para realizar todos los trabajos de interpretación con el director de actores. Disponible quiere decir en nuestro estudio, capaz de incorporarse a cualquier situación creada por el director. La figura del actor ideal, nos servirá para discernir el trabajo de la dirección de actores, no asumible a problemas de actuación.
4. En el arte cinematográfico, la puesta en escena y la construcción del personaje y, por lo tanto, la actuación, mantienen una relación dialéctica con el lenguaje de cámara y con la planificación técnica. Aislaremos, en este estudio, la puesta en escena del lenguaje de cámara, centrándonos solamente en la escenificación teatral, aunque, como decimos, en las artes audiovisuales estará influenciada por la planificación narrativa secuenciada del lenguaje de cámara y por el propio lenguaje del montaje cinematográfico.

1. INTRODUCCIÓN

La figura del director de escena es de denominación reciente, aunque haya existido siempre: desde que existe el hecho teatral, la figura del organizador de los espectáculos ha sido cumplida por el *didaskalos* griego¹, por el escenógrafo renacentista, por el autor de comedias barroco, o por el actor empresario del siglo XIX, entre otros. Es una reflexión análoga al concepto productor teatral pues, aunque su concepción moderna no la consideramos hasta el siglo XX, no cabe pensar que pueda existir un espectáculo sin una persona, o varias, que hayan hecho las labores de producción en la puesta en pie de un espectáculo.

La figura del director escénico estuvo oculta a lo largo de la historia de la representación escénica, en otros perfiles artísticos. Esta confusión ha llegado hasta nuestros días y aún hoy, se siguen haciendo muchos esfuerzos para el reconocimiento de su perfil tanto artístico como social. Sin embargo, y a pesar de las dificultades que la perspectiva historicista conlleva, puede rastrearse la figura del director ya constituida y perfilada como la entendemos hoy, mucho más allá de lo que pudiera parecer.

En este sentido, el Natia-shastra, tratado hinduista sobre artes dramáticas, teatro, danza y música que fue escrito en una fecha incierta entre los años 400 y 200 a.C., advierte sobre las cualidades del director:

“Debe conocer los instrumentos de música, los tratados técnicos, los numerosos dialectos, el arte de gobernar, el comercio de las cortesanas, las obras sobre la poética, la forma de andar, los modales, la retórica, el arte dramático, las artes industriales, la métrica, los planetas, el zodiaco lunar, el dialecto local, la tierra, las comarcas, los países, las montañas, los habitantes, la historia antigua, las genealogías reales [...] Escucha atentamente las lecciones sobre teoría y práctica y su memoria las registra con fidelidad; luego, las transmite, a su vez, a otros». Y también establece las cualidades del director: «memoria, espíritu, dignidad, nobleza; debe ser firme, honesto, sano, amable, paciente, dueño de sí, de palabra cordial, sincero, cortés y sin avaricia». Se indican también algunas de sus competencias: «vigila los ensayos, el estilo de los actores y de las actrices, corrige el tono, la expresión, la actitud, subraya las intenciones del poeta, interpreta y completa sus indicaciones...”. (LEVI, 1980:378 y 369 en HORMIGÓN, 2008: 24).

¹ El hecho de que el director fue llamado *didaskalos*, la palabra griega que significa “maestro”, indica que el trabajo de estos primeros directores combinaba las tareas de instruir a sus artistas y la organización de su trabajo.

Con sus más de veinte siglos de antigüedad, el Natia-shastra² y la configuración que hace del Sutradhara³, implica una contemporaneidad que hace inexplicable que, aún hoy en día, la figura del director de escena sea tan desconocida e imprecisa socialmente.

El teatro occidental ha sido desarrollado bajo la hegemonía del texto dramático, enmarcado en los postulados de la *Poética*, dónde Aristóteles analiza y categoriza los elementos del drama. La aproximación aristotélica estudia *lo dramático*, desde la perspectiva de anudar teatro y texto dramático, aquel que estuvo escrito para la escena, como un texto escénico, que tenía como objetivo la *catharsis*. Las palabras servían al teatro en su conjunto, pero la trama tomó una especial relevancia a la hora de organizarlo. Cambios como la escisión del corifeo en deuteragonista, eran organizados en aquel arte primitivo, pero profundamente moderno, por el autor. Durante siglos, la posibilidad temprana de que la voz del poeta fuera recogida por la escritura, convirtieron a los textos en el único testimonio de lo que el espectáculo fue. Desde nuestra perspectiva occidental texto literario y teatro han estado ligados, hasta el punto de que la *Historia del teatro* ha tenido como objeto de estudio, sobre todo, los textos y los cambios en la poética literaria. De la crítica a esta actitud textocentrista, se ha propuesto estudiar la *Historia del teatro* en dos vertientes: *historia de la literatura dramática* e *historia de la representación escénica*⁴. Sea cual fuere su perspectiva, cabe constatar que el teatro en occidente ha quedado ligado al drama y al autor teatral hasta nuestros días. El teatro es entendido tácitamente como *teatro del drama*⁵.

² Antiguísimos mitos cuentan que el propio Brahma, el creador, habría compuesto a petición de los dioses los tratados originales, considerados escrituras sagradas, sobre danza, teatro y mímica. En el libro *Mudrá, gestos de poder*, Pedro Kupfer, recoge:

“«Así sea», dijo Brahma (...) recurrió al Yoga para recordar los cuatro Vedas. Entonces decidió: «Haré un quinto Veda, que será llamado Natya (teatro); en él, todos los temas de la mitología y de la tradición épica estarán combinados. Éste Veda llevará a la rectitud y a la justicia (dharma), a la prosperidad y a la plenitud (artha). Traerá celebridad, transmitirá conocimiento, estará regulado por una serie de aforismos, mostrará al mundo futuro cualquier posible acción, contendrá el significado de todo el conocimiento sagrado, traerá a la vida cada faceta y la hará prosperar».

Entonces, concentrando en su mente toda la sabiduría, el venerable Brahma compuso el Natya Veda, escogiendo a voluntad alguno de los aspectos de los cuatro Vedas. Del Rig Veda tomó el habla, del Sama Veda, la melodía, del Yajur Veda, la mímica y el movimiento corporal (abhinaya) y del Atharva Veda, la emoción estética (rasa). En ese momento, el Natya Veda pasó a existir, vinculado como estaba a los grandes y pequeños Vedas. Brahma entonces reveló éste Veda a Bhárata y a sus cien hijos”. (KUPFER, 1999:11).

³ Etimológicamente quiere decir, porta cordel, es decir, arquitecto que dirige la construcción de la escena.

⁴ No será hasta 1901, que se acuñará el término ciencia teatral, propuesto por Max Hermann. En 1914, publica su obra *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, estableciendo la distinción entre literatura dramática (drama) y espectáculo (teatro).

⁵ El cine, sin embargo, ha sido considerado desde sus inicios un arte autónomo de la literatura, incluso a través de su definición como séptimo arte. Su relación con la literatura es la del aporte resultado de una

Podemos encontrar los antecedentes del director escena contemporáneo durante la Edad Media, el *condiseur* se refiere al maestro, conductor, organizador del drama litúrgico, que dirige la preparación del espectáculo y que muchas veces es también el autor del texto. En los siglos XV y XVI, el *ordenador* ejerce una labor análoga a la del director. A parte de organizar el espectáculo, tiene la misión de guardar el orden entre actores y espectadores. En la Comedia del Arte italiana de la segunda mitad del siglo XVI, el *corago* organiza los espectáculos a la vez que adapta argumentos al lugar o al momento donde se realizan las funciones.

En el siglo XVIII, aparecieron nuevos textos escritos sobre el hecho teatral: *El teatro cómico* de Goldoni, *La paradoja del Comediante* de Diderot o *La Comedia nueva* de Moratín. En 1766, se fundó en Hamburgo el Teatro Nacional con el interés de crear un teatro propiamente alemán y frenar el gusto francés y en 1777, se empezó a publicar la *Dramaturgia de Hamburgo* cuyo autor, Gotthold Ephraim Lessing, tras rechazar la oferta de dirigir el Teatro Nacional, se convirtió en el primer dramaturgista de la Historia del teatro. Sus labores fueron principalmente la elaboración del repertorio, ser el asesor literario de los directores y de los actores y servir de intermediario entre el Teatro Nacional y el público. La *Dramaturgia de Hamburgo* supone ser el acta de nacimiento de la ciencia teatral; crea una reflexión rigurosa y profunda sobre el teatro, a la vez que proyecta dicha ciencia sobre la práctica escénica. Lo significativo es que, por primera vez, el teatro se impone como objeto de estudio y no solo la literatura dramática.

En 1800, Fermín Eduardo Zeglircosac escribe el *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. En sus conclusiones finales define al director del espectáculo y su trabajo con el actor como su cuestión prioritaria:

“En mi sentir, debería ser la ocupación esencial del director del espectáculo la de dirigir al actor en el estudio de su papel, de desenvolverse en los pormenores, sin perder jamás de vista la idea de la reunión, de indicarle el lugar verdadero que debe ocupar en cada grupo, y de sujetarle todas las veces que su falta de juicio le pudiese extraviar, o el necio orgullo, con el cual pretendía substraerse a toda especie de subordinación, sin la cual muchos de los artistas reunidos, no producirían cosa ni aun mediana, y mucho menos excelente”.

(ZEGLIRSCOSAC en HORMIGÓN, 2008:44).

relación fructífera. Esto se debe principalmente a que el cine, siendo también un arte narrativo (y plástico), tuvo en su nacimiento una nula relación con la literatura; el cine, en sus inicios, fue mudo.

Sin embargo, la figura del director no ha adquirido hasta el momento un carácter profesional y artístico, quedando su labor en un plano secundario respecto al autor. La llegada del director de escena en su concepción más actual podemos situarlo a mediados del siglo XIX. El Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen con su compañía y André Antoine que funda en París el Teatro Libre en 1887, son los máximos representantes de una práctica que fue acompañada de una reflexión teórica sobre el oficio de la dirección escénica.

Jorge II, con su compañía Los Meininger, o como apuntan algunos analistas Ludwig Chronegk que fue el *intendant* y *régisiseur* entre 1871 y 1891, momento de máximo esplendor de la compañía, o la confluencia de tres personalidades incluyendo a Helen von Heldburg, la tercera esposa del Duque, que se ocupaba de seleccionar los textos, escoger la versión y de la interpretación y la dicción de los actores, dejan claro en sus trabajos sobre el texto, el actor, la escenografía, el vestuario y la producción que toda obra teatral debe someterse a la una unidad artística: la firma del director, que es la creadora del espectáculo. En sus trabajos ya se puede observar al director, como un creador del teatro, y no como el organizador de la propuesta literaria de la poesía dramática. Algunos estudios ven en la figura del Duque al primer director de escena, o algunos más cautos, el primero director de escena contemporáneo⁶.

Sea como fuera la aparición de la figura del director escénico contemporáneo no está clara, pero todas las fuentes parecen dejar claro que fue debida a diversos factores: el cambio en el gusto del espectador de finales del siglo XIX, pues el público dejó de ser homogéneo; el desarrollo técnico, puesto que el teatro aspiró a una mayor amplitud formal, técnica y temática, que se vio favorecida por la aparición de iluminación eléctrica, el florecimiento de los movimientos culturales emergentes y la independencia cada vez más acentuada de los propios teatros; el concepto de repertorio, ya que el director aspiró a independizarse artísticamente para escapar de una concepción puramente comercial de su trabajo; y la toma de conciencia de la especificidad del hecho teatral y el desarrollo de las ciencias teatrales desde el trabajo de Lessing.

⁶ “Teniendo en cuenta que la mayoría de los recursos expresivos adoptados por Los Meininger no fueron de su invención, lo que sí podemos afirmar es que esta compañía representa una de las primeras en las que, confluendo todas estas influencias, se puede detectar, de una forma inequívoca, una completa y definida presencia de una dirección escénica presidida por la originalidad, la coherencia y la unidad y, por tanto, entendida en un sentido contemporáneo. A este valor unificador de herencias conceptuales y expresivas que representó la compañía de Los Meininger, hay que añadir además la encomiable labor que, merced a sus giras, hizo que su influencia se extendiera por toda Europa y que sirviera para orientar y alentar la labor de algunos de los primeros representantes de la puesta en escena contemporánea tales como Konstantin Stanislavski, André Antoine, Otto Brahm o Henry Irving”. (IGLESIAS, 2006:3)

El hecho de que se hubiera considerado la representación escénica como una capa externa de la literatura dramática⁷, ha restado importancia a la figura del director como creador desde su recorrido histórico hasta la actualidad, e incluso en determinadas épocas, la mano del director que se apreciaba en la puesta en escena era rechazada⁸. Se consideraba al director como un mal necesario para la puesta en escena de un texto literario que ya contenía todas las características que la expresividad escénica requería, como si la literatura ya estuviera performada, si el texto encerrase en sí mismo la puesta en escena⁹. La mediación del director entre el texto y la representación escénica era criticada de manera que la mejor dirección era aquella que no intervenía, aquella que se limitaba a organizar una ilustración del texto literario. Desde esta perspectiva logocentrista, existe una supremacía del texto literario sobre el texto escénico, considerando que el arte dramático no es un arte autónomo en sí mismo, con un lenguaje que le es propio, sino que es una capa superficial, la envoltura, la apariencia, de la literatura dramática. La teatralidad, por lo tanto, sería una propiedad textual. “El texto escrito, la literatura, tomó una discutible posición de líder en la jerarquía cultural. Así, la relación todavía presente en el teatro representacional barroco entre el texto y las formas del discurso musicalizadas, los gestos dancísticos y la decoración ostentosa y arquitectónica desapareció en el teatro literario burgués: el texto impuso su dominio como dador de sentido, al cual debería servir los otros recursos teatrales controlados por la cautelosa autoridad de la razón. (LEHMANN, 2017:82). Lo cierto es que el teatro no es, ni ha sido nunca, solo palabra y actor. Esta idea, como decimos, ha restado importancia a la figura del director como creador del espectáculo a favor del autor dramático¹⁰. Sin embargo, consideramos que el director de escena

⁷ Juan Antonio Hormigón critica: “La historia de nuestro teatro sigue siendo la de los textos en su dimensión precisa de literatura para la escena, nunca la del hecho escénico en su variada complejidad”. (HORMIGÓN, 2008: 36).

⁸ “Se suele oír esa expresión trillada de que la mejor dirección es la que no se siente. [...] Decir que una obra no parece haber sido dirigida puede ser un cumplido cuando la obra es de estilo realista, diálogo familiar y decorado y vestuario contemporáneos. [...] Pero para revivir un drama clásico, poético o ritual, o cualquier obra en la que la verosimilitud no sea el objeto propuesto, el tipo de dirección discreta, tan alabado en los dramas realistas, no conduciría a anda, excepto a una producción carente de emoción”. (CANFIELD, 2011:24-25).

⁹ “También para el teatro antiguo resulta evidente y válida la diferencia fundamental que se establece entre la perspectiva del texto – que en el caso de cualquier gran drama se cumplía ya como obra lingüística perfecta- y la otra perspectiva, tan distinta, del teatro, para el cual el texto representa un material”. (LEHMANN, 2017:255).

¹⁰ Jaume Melendres define al director de escena como: “Figura que existe desde los orígenes del teatro mezclada con otras, especialmente con al del autor, pero que no aparece de forma explícita hasta el siglo XVIII como una necesidad ineludible en el caótico mundo de la danza (Noverre, Cartas sobre la danza, 1760). [...] La figura se desarrolla a lo largo del XIX, sobre todo con el movimiento naturalista, sin que, no obstante, se precisen ni sus funciones, ni su estatuto ni, menos aún, sus saberes indispensables. Más bien ocurre todo lo contrario: todo el mundo parece sospechosamente interesado en definir al director de escena como el “indefinible”. [...]

no crea una lectura del texto, sino que la constituye y, por lo tanto, el trabajo del director no puede limitarse a la supuesta traducción literal de la obra literario dramática, a riesgo de sucumbir a una lamentable pobreza expresiva y significativa (UBERSFELD, 1989)¹¹. Han contribuido a la invisibilidad del director, además, los largos periodos en los que la puesta en escena estuvo normativizada, lo que impedía el carácter creador del director, ya que la normativización exigía escenificaciones similares, con un repertorio de soluciones semejantes para cada una de las situaciones escénicas que pudieran darse. Podemos rastrear esta actitud de sumisión hacia el texto hasta en teóricos de la dirección de escena. Curtis Canfield apunta en su libro *El arte de la dirección de escena* que: “El plan maestro que para una producción ha establecido el director

El esquema geométrico propuesto por Meyerhold en el capítulo tercero de *Sobre el teatro* (1913), ilumina las dos maneras fundamentales de entender la posición del director en el proceso de creación: La primera es representable bajo la forma de triángulo.



En el vértice superior se halla el director, erigido en intermediario entre el tándem autor/actor para comunicar al espectador algo que, sin él -el director-, no sería comunicable.

La segunda figura es una línea horizontal en la cual “los cuatro fundamentos del teatro” están situados den un orden temporal de intervención que da lugar a un tipo de teatro – el “teatro lineal”, dice Meyerhold, incapaz de encontrar una expresión menos desafortunada- donde el actor “muestra su alma al espectador haciendo suya la creación del director de la misma forma que antes éste ha hecho suya la del autor”. En este esquema:

Autor – director – actor – espectador.

Es el actor quien se dirige directamente al espectador, y el director el puente entre aquél que ha descrito las disdascalias y aquel que comprueba su pertinencia frente a los espectadores. La preponderancia del primer punto de vista explica que el papel del director se discuta casi siempre en el marco de una lucha por el poder que, en última instancia, tiene como objetivo apoderarse de la condición de autor supremo, y con ella, de una parte de los derechos económicos del dramaturgo. Estas condiciones se han expresado tradicionalmente en términos genético-familiares, porque- de hecho- detrás de la cuestión de la autoría del espectáculo se esconde un problema de patria potestad. Ya en el siglo XIX, Strindberg, obsesionado por este tipo de problemas, fue muy claro: “El autor es el padre”, dijo. Los actores, naturalmente, eran los hijos; y el director, una figura todavía emergente, algo así como el mayordomo (el mayordomo de las almas”, en la extraordinaria expresión de Jouvet) que garantizaba un cierto orden “doméstico” en el escenario, según determinados criterios de elegancia y corrección.

Consolidada la figura del director como algo más que un mayordomo, los términos de la estructura doméstico-teatral se modifican: ahora el padre (el autor) pasa a ser la madre, porque su texto, en la teorización semiológica, se convierte en el elemento femenino: una cosa inerte, adormecida y llena de agujeros que alguien tiene que llenar a fin de darle finalmente un sentido. Este alguien es el director en escena que se erige así en el príncipe azul y providencial que besa a la obra y la hace resucitar.

¹¹ Este es un aspecto sustancial para el estudio semiótico del teatro, ya que habría que establecer si su estudio parte del texto o de la representación escénica. Para Anne Ubersfeld, esa supuesta prioridad del texto, expresión tan tenazmente subrayada por ciertos críticos teatrales, es una argucia para privilegiar una “lectura particular del texto, histórica, codificada, ideológicamente determinada y que el fetichismo textual permitiría eternizar; conocidas las relaciones (inconscientes pero poderosas) que se anuda entre el texto teatral y sus condiciones históricas de representación, ese privilegio otorgado al texto conduciría, por una vía extraña, a privilegiar los hábitos codificados de representación, es decir, a prohibir todo avance del arte escénico” (UBERSFELD, 1989: 13-14).

debe estar basado en el texto de la obra. El director no está en libertad de expresarse a sí mismo de forma ilimitada, como hacen los artistas de otros medios, quienes sacan su inspiración y seleccionan su tema directamente de su libre imaginación o del infinito mundo de la naturaleza”. (2011:22).

En el *teatro del drama, mainstream*, el entorno de la ficción es, por medio de la fábula del autor, la cualidad que se impone en la escena. Lo que sucede en un escenario es una ficción a merced de una organización de los elementos constitutivos de la trama: situación establecida, personaje, conflicto, espacio, tiempo, acción, peripecias, clímax, etc... todo ello organizado en estructura tranquilizadora: introducción, nudo y desenlace. Todos estos principios que constituyen *lo dramático* han sido puestos en cuestión en mayor o menor medida a lo largo de la historia del teatro, aunque han mantenido su hegemonía. Para la tradición del drama occidental, el actor debe ser capaz de actuar obviando la presencia del público, de modo tal que exista una distinción clara entre la ficción del escenario y la realidad de las butacas. Por esta razón, existen múltiples aproximaciones para hacer “desaparecer” al público de la vista del intérprete. Sin embargo, este mecanismo, llamado *cuarta pared*¹², no ha existido siempre; cabe recordar los prólogos y epílogos renacentistas, los apartes barrocos o los diferentes parateatros: juglares, recitadores, etc...¹³ donde el actor interpela directamente al público.

En cualquier caso, la separación escena sala ha sido imprescindible para poder sostener la presencia de dos espacios en la arquitectura escénica: el espacio real y el espacio de la ficción (sostenido por el espacio escénico). Este salto al universo del drama, a la ficción, ha desencadenado en la historia de la representación teatral, todo un salto a la mentira. Lo que sucede en el espacio de la ficción no tiene el estatuto de lo real. Y desde ahí, que cualquier concepción poética sobre el teatro e incluso sobre la actuación, se ha basado en el encuentro

¹² El concepto *cuarta pared* fue formulado por André Antoine que, en su búsqueda de un realismo ilusionista, prohibió a los actores que cruzaran la embocadura del escenario, que interpelaran directamente al público e incluso que dieran la espalda en determinadas ocasiones con el fin de evitar la artificiosa frontalidad. André Antoine reconoce la deuda que tiene con Los Meiningen en lo que respecta a la formulación de la *cuarta pared*.

¹³ Para Lehmann, sin embargo, “El coro, el narrador, los entreactos, el teatro dentro del teatro, el prólogo y el epílogo, los apartes y un sinfín de sutiles aperturas del cosmos dramático- incluyendo el repertorio brechtiano de los modos de actuación épicos-, podrían ser incorporados e integrados en el drama, sin perturbar la experiencia específica del teatro dramático. Es irrelevante si, y en qué medida, eran efectivas las formas lingüísticas líricas en la textura dramática o hasta qué punto se aplicaban las dramaturgias épicas: el drama era capaz de apropiarse de todas ellas sin perder por ello su carácter dramático” (LEHMANN, 2017:36).

de lo real con lo ficcional, por lo que podríamos entender que, en las perspectivas miméticas y realistas, la misión ha sido cómo acercar lo ficcional a lo real a fin de que puedan confundirse.

La perspectiva mimética se ha mantenido como hegemónica en la historia de la interpretación, aunque haya sido puesta a prueba por la versificación barroca o por la construcción del personaje tipificada de la Comedia del arte, lo que inevitablemente también resta capacidad creadora e innovadora al director. Este tipo de interpretación encuentra su cumbre al amparo de la psicología y su desarrollo. Stanislavski, Strasberg, Meisner, Layton o Donnellan podrían representar este grupo que tiene como objetivo la vivencia. Las técnicas de la actuación han depurado sus procedimientos para encontrar en el actor dos vertientes: la verdad de la emoción o la verdad corporal. Y esta verdad actoral es lo que hace confundir el arte con la búsqueda de lo real en un escenario. Que lo que pase en el escenario, suceda, y no que represente, después del salto a la ficción ejercido por el drama. Las vanguardias y sobre todo Brecht, a la contra, defienden un teatro de representación, donde la vivencia no es el elemento fundamental, sino el signo, donde el cuerpo y la palabra del actor son elementos significantes en una representación.

Hacia 1900, la irrupción de las vanguardias supuso una autonomización y una reteatralización de la práctica escénica; se pusieron en valor otros elementos del teatro como la plástica, la corporalidad y la imagen, entre otros, elementos de los cuales se servía el director escénico para sus creaciones. Desde este momento, se describe la incorporación del teatro a la era de la experimentación. Desde las vanguardias, y también gracias a los trabajos de Gordon Craig y Adolphe Appia, entre otros, podemos encontrar una importante apuesta por otras cualidades del teatro que no tienen como objetivo central el actor, ni la palabra. El espacio, y el cuerpo del actor en el espacio, han tomado un claro valor en el teatro, lo que ha contribuido a ensanchar el trabajo del director escénico como creador. De hecho, “En el transcurso de este giro se forma lo que se denomina el teatro de dirección o teatro de director. La autonomización del teatro y, con ella, la importancia siempre creciente de la dirección es completamente irrefutable”. “El teatro de director es una premisa indiscutible para el dispositivo posdramático (aún cuando un colectivo entero se ocupe de la dirección), pero no cabe olvidar que también el teatro dramático se presenta ampliamente como un teatro de director (LEHMANN, 2017:90-91). Las propuestas escénicas emancipadas de la literatura dramática han permitido diferentes poéticas de la dirección y, por ende, diferentes poéticas de la actuación, derivando en el continuo y rico mestizaje en el que nos encontramos. Sea como fuere, a mediados de la década de los cincuenta del siglo XX, la realidad teatral europea y norteamericana esclarecían la consolidación del

director de escena como creador en el teatro contemporáneo, una figura que tardó muchos años más en definirse en España, con notable demora, pues en los años cincuenta los primeros directores-creadores españoles empezaban a aparecer.

En los años 60 del pasado siglo, el interés por el teatro del absurdo se vuelve central. Se renuncia a la visible carga significativa del desarrollo de la trama y una desconcertante desintegración del sentido, pero incluso en estos momentos, el teatro del absurdo siguió comprometido con aquella jerarquía que subordinaba el arte del teatro al texto.

En la misma época, Jerzy Grotowski ofreció a las artes escénicas un importante desarrollo científico, con un rigor investigador que quizá solo Konstantin Stanislavski había conseguido previamente. Entre las tesis de Grotowski, se establecía la definición de aquellos parámetros del teatro que le eran propios, llegando a sintetizar en el encuentro de un actor con un espectador, el único aspecto esencial de la existencia del teatro. El teatro se seguía estableciendo sin texto, sin coreografía, sin vestuario, sin iluminación, sin maquillaje ni máscara, etc. Solo el encuentro era lo genuinamente teatral. Desde esta defensa se estableció, sobre todo para proteger al arte milenario del teatro del auge de la televisión, el germen genuino de lo teatral, que implicaba una lectura sobre qué era lo esencial y qué era lo superfluo y accesorio en el hecho escénico. En este encuentro entre actor y espectador, no aparecía la figura del director como elemento central en la creación teatral. Sin embargo, se comprueba cómo el diseño de iluminación sigue existiendo, aunque la elección hubiera sido usar la luz natural, prescindiendo de otras posibilidades lumínicas; el diseño de vestuario sigue existiendo aunque la elección hubiera sido usar ropa negra para significar el carácter neutro del vestuario, etc..., lo que ocurría es que al establecer al actor como único trabajador-creador del espectáculo, era él quien asumía todas las funciones de todos los creadores de una puesta en escena normativa.

Si bien el teatro posdramático ha existido siempre entendido como teatro más allá del drama, podemos encontrar un avance de este tipo de teatralidad desde las aportaciones vanguardistas y que tienen un auge considerable en las propuestas escénicas actuales. Interesa resaltar la crisis del personaje a favor del concepto del actante, que proporciona al director un conjunto de posibilidades muy diversas en cuanto al trabajo con el actor. Los trabajos de Heiner Müller, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, John Cage y Robert Willson constituyen claves para el entendimiento del teatro posdramático, así como las aportaciones de los actuales Claudia y Romeo Castellucci, Jan Fabre, Rodrigo García y Angélica Liddell.

Cabría pensar que el trabajo del director permanece invisible, que no es posible ser rastreado en una puesta en escena, sobre todo si ésta es normativa. Su trabajo parece oculto en la luz, que firma el diseñador de iluminación, en el movimiento escénico que realiza el actor, o en el espacio poético que ha sido ejecutado por el escenógrafo... Y, sin embargo, el trabajo de dirección está presente en todo y cuanto se ve y se oye, en todo cuanto se comunica. En este terreno intermedio entre lo visible y lo invisible, se encuentra la figura del creador del plan¹⁴, del generador de la estética, del enunciador de la comunicación, del organizador del equipo y del responsable del uso de todos los recursos humanos y productivos.

El trabajo del director se realiza con artistas, es decir, está rodeado de aquellos que consideramos autores (y no tanto así con técnicos), y esto aumenta la confusión. Está claro que la composición musical no es de quien la interpreta, y sin embargo existen muchas dificultades para considerar al director como el compositor de la pieza escénica ya integrada por sus diferentes sistemas. Precisamente porque se puede diferenciar el trabajo del diseñador de luces (que es aquel que ejecuta un técnico), tendemos a considerar que el trabajo sobre la luz es del diseñador, que él es su único autor, y el trabajo del director sobre la luz, permanece invisible para el gran público.

Juan Antonio Hormigón define la puesta en escena como: “un proceso constructivo guiado por el director de escena como creador de la escenificación, a través de una concepción estética que establece unos parámetros y pautas de trabajo que confluyen en un discurso estilísticamente definido, efímero, que hace referencia a la realidad, resultado de la articulación de sistemas de significación de origen diverso y con un marco temporal y unos procedimientos comunicativos que le son propios”. (2008:197) Plantea cuáles son los objetivos del director: “La profesión del director de escena tiene como objetivo fundamental la creación de espectáculos pertenecientes al ámbito de las artes escénicas, mediante la articulación, selección y organización de los elementos expresivos según criterios estéticos y estilísticos personales, recursos técnicos adecuados y leyes propias de la escena” (2008: 133). Por último, subraya cuáles deben ser sus habilidades y conocimientos: “El director debe conocer los fundamentos técnicos y constructivos de los diferentes medios de expresión escénica, muy en particular los que competen al trabajo del actor. Ser sabedor de criterios de significación y ostentabilidad que los

¹⁴ “El papel del director consiste en recrear la obra [...] y esto solo puede ser una especie de creación, no creación del drama, sino creación inspirada por el drama. [...] El director aparece como el poeta de la representación. Ver en él a un decorador o a un electricista, es desconocer totalmente su obra que es esencialmente el resultado de la meditación”. (GOUHIER, 1956:71).

rigen. Poseer una metodología para su concepción, producción artística, realización material y conjunción estilística. Estos conocimientos le van a permitir no solo decidir qué hacer, sino cómo dialogar con sus colaboradores y articular sus propuestas para que sean desarrolladas por ellos de forma coherente” (2008: 133). Curtis Canfield a su vez, expone: “Para bien o para mal, en la época moderna ha recaído sobre el director la misión de ser arquitecto del plan maestro de una producción, así como el ejecutivo que lleva ese plan a la práctica. Debe ocuparse de cálculos concienzudos y concebir y arreglar sus planes en forma tal que la producción se mantenga dentro de sus límites fijados”. (2011:21).

En este sentido, surge una reflexión en torno al registro del conocimiento en las artes escénicas. Los textos sobre actuación que por su importancia y vigencia son aclamados por profesionales, artistas en particular y lectores en general, en una significativa mayoría, han sido escritos por directores escénicos: K. Stanislavski, Y. Vajtángov, V. Meyerhold¹⁵, J. Grotowski, E. Barba, Peter Brook y Declan Donnellan, entre otros, desarrollaron la mayor parte de su carrera como directores y/o pedagogos, lo que invita a pensar que no se pudiera establecer una poética de la dirección sin establecer una poética de la actuación. No puede ser casual que los directores hayan escrito tanto sobre la actuación y con una llamativa menor profusión sobre la dirección. Son escasos los textos escritos por actores sobre técnica de interpretación, como es el caso de Mijaíl Chéjov. Resulta pues relevante, la escasez de textos rigurosos escritos sobre la figura del director, sobre todo de su trabajo con los actores¹⁶, sus competencias, su técnica y sus destrezas, ya que la mayor parte de los textos escritos por directores, no han tenido al director como objeto de estudio, sino al actor.

Konstantin Stanislavski dedicó su vida a trabajar sobre la técnica de la actuación, creando un sistema ampliable que cambió para siempre el trabajo del actor, desarrollando sus posibilidades, reconociendo y poniendo en valor su destreza técnica, llegando más lejos en todas las intenciones artísticas del arte de la actuación, posiblemente tan antiguo como el propio ser humano. Uno de sus textos de referencia *El trabajo del actor sobre sí mismo* (dividido en *El proceso creador de la vivencia*, y *El proceso creador de la encarnación*), estudió con rigor la figura del actor: sus competencias, sus destrezas, su potencial, su técnica, precisamente para liberar al actor en todo aquello que le es propio, otorgándole un papel creador sin igual, al intérprete

¹⁵ K. Stanislavski, Y. Vajtangov, V. Meyerhold tuvieron, además, una larga carrera como actores en el Teatro del Arte de Moscú.

¹⁶ Juan Antonio Hormigón tiene un capítulo dedicado al trabajo del director con el actor en su texto *Trabajo dramático y puesta en escena*, Asociación de Directores de Escena. 2008.

que había existido previamente.

El presente trabajo revisa con rigor la dirección de actores. Centra el objeto de estudio en la figura del director de actores y en su trabajo con el actor, con la intención de ser inspirado por los grandes investigadores del teatro, por sus trabajos, por la lucidez de sus pensamientos, y con la humildad que requiere el estudio científico del arte.

1.1.Objeto de estudio

El director de actores es aquel que crea, define, estructura, planifica y ejecuta los conceptos sobre los que se va a crear una actuación por parte de los intérpretes. A través de los ensayos, *cocrea*, guía, selecciona, elimina, replantea y fija aquellos aspectos de la actuación para que se conformen en una estructura compleja de dirección de la actuación, que a su vez se integrarán en una estructura mayor que es la obra teatral, relacionándose con todas sus partes, estando compuesta por ideas y materiales de diversa índole, origen y naturaleza.

El objeto de estudio es el concepto abstracto de la dirección de actores, que se encarna por quienes ejercen estas labores en la práctica, aquellos hombres y mujeres cuya actividad es dirigir a actores en el ámbito de la puesta en escena y cuyo proceso desemboca en la creación de una obra artística.

La figura del director de actores es de algún modo inaprensible porque varía y renace en cada práctica artística, que es única por naturaleza. Permanece oculta, al no quedar fijada en la obra escénica, sino a través de la creación, es decir, el director de actores no existe en la obra como existe el actor, sino que existe solo su trabajo y, de esta forma, la figura queda invisible, oculta, desconocida e imprecisa.

1.2.Objetivos

El objetivo de esta investigación es definir la figura del director de actores actual en nuestro país, proponiendo un corpus metodológico vivo de la dirección de actores, que también aspire a ir ampliándose y profundizándose por otros investigadores en el devenir de la experiencia artística de la dirección de actores. No se trata pues de crear un recetario para un director, sino de entender por qué un director de actores lo es, e investigar aquello que debe desempeñar para serlo, en sus características compartidas esenciales.

La figura de un director de actores en un estado *cero*, esto es, libre y disponible para la creación de un trabajo profesional-artístico, es nuestro director de actores ideal. Aquel que es libre a través de una técnica adecuada para poder cumplir con sus propios objetivos de dirección y para realizar un trabajo de creación conjunta con un actor en estado *cero*.

Objetivos de la investigación:

1. Definir la figura del director de actores actual en nuestro país.
2. Identificar las competencias esenciales del director de actores, así como las competencias subsidiarias.
3. Analizar las capacidades humanas que influyen en la dirección de actores.
4. Establecer los procedimientos propios de la dirección de actores. Determinar cuáles son esenciales, esto es, se dan en todo proceso de dirección de actores y cuáles son contingentes. Observar cuáles quedan presentes y cuáles se ocultan en una escenificación ante el público.
5. Examinar diferentes metodologías interpretativas con el fin de encontrar en ellas posibles aportaciones para al proceso de la dirección de actores.
6. Examinar los elementos compartidos y diferenciadores entre el actor y el director en la composición del personaje.
7. Encontrar un punto dialéctico entre directores de actores e intérpretes que permita la creación cooperadora en un arte colectivo.

1.3.Hipótesis

Existe una figura de director de actores (por definir) que requiere de unas competencias, conocimientos, aptitudes y destrezas que le son propios. Existen procedimientos comunes a toda dirección de actores. Existe una técnica de la dirección de actores propia y autónoma (por definir), no derivada de una técnica de la actuación, ya que procedimientos y objetivos son diferentes entre ambos. La dirección de actores es un procedimiento dialéctico entre directores y actores en el cual técnicas diferentes (técnica de la dirección de actores, técnica de la actuación), competencias diferentes, y objetivos diferentes convergen en una creación artística potenciada recíprocamente.

La originalidad de nuestra investigación radica en volver la mirada a la figura del director de actores, pues encontramos una falta de sistematización de sus trabajos y competencias. Casi la totalidad de la literatura científica y artística al respecto de la construcción de un personaje trata de los procesos, métodos, técnicas y competencias del actor. El trabajo del actor se va a ver enmarcado en la creación del director, pues el director es el garante de que el trabajo del actor esté adecuadamente construido para la puesta en escena. Este principio determina una participación clara del director en la construcción del personaje, sin embargo, encontramos escasos textos dedicados a esta participación. Creemos que esto es debido a que el trabajo de la dirección de actores se disuelve en la actuación, mientras que la actuación está presente y patente en la obra teatral o cinematográfica. La abundante literatura sobre la figura del director cinematográfico, y con menos abundancia, sobre la figura del director teatral, implican el estudio del director como un todo que aglutina todos los procesos, tiempos, recursos humanos, artísticos y de producción en un “plan de dirección” y en su ejecución, pero no desarrollan con especificidad suficiente el trabajo del director con el actor. Los textos de Curtis Canfield, Anne Bogart, Marcelo Díaz, Ruben Szuchmacher, Agapito Martínez Paramio, Edgar Ceballos y Juan Antonio Hormigón son algunos de los nombres que representan esta línea de trabajo sobre la dirección teatral.

Intuimos que, para poder entender los procesos de la creación del personaje, será útil partir del estudio de los grandes textos de la actuación, seleccionándolos no por su contemporaneidad y actualidad, sino por su vigencia. Analizaremos los estudios de Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, William Layton y Declan Donnellan. El carácter innovador de nuestra lectura será enfocar sus aportaciones en el trabajo del director pues, aunque son trabajos todos ellos escritos por directores, centran su objeto de estudio en el actor, sin hablar de su propio proceso, trabajo y

figura. Tras el estudio de los procedimientos de la actuación descritos en la literatura de dichos directores, suponemos que se podrá establecer aportaciones específicas al campo de la dirección de actores, explorando sus virtudes y peligros en la composición de un trabajo de dirección actuarial. Además, revisaremos también el estudio de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático, a fin de encontrar validaciones sobre la dirección de actores en el ámbito del posdrama y estudiaremos la propuesta de Juan Antonio Hormigón para el trabajo de dramaturgia y de puesta en escena.

Así mismo, entendemos que los códigos vigentes ayudarán a definir la figura del director de actores. Intuimos que ámbitos jurídicos, códigos deontológicos de la dirección de escena, definiciones actuales de los sindicatos, podrán aportar información detallada y clarificar aspectos de la dirección de actores. De esta manera, pensamos que podremos obtener un corpus inicial de conocimiento sobre el estado de la cuestión, así como un marco conceptual, que aplicaremos a un caso concreto, que podamos aislar para servir de diana de nuestras investigaciones, poniendo de relieve la necesidad de procesos, competencias y destrezas de la dirección de actores, así como destilando falsas hipótesis que no afecten a la relación artístico-profesional del director y el actor.

Dicho caso será *Prescription (La receta)*, una obra teatral dirigida por el propio investigador. Esta selección de material responde al pleno conocimiento de los procesos surgidos durante la creación de esta puesta en escena concreta. Para ello, es importante resaltar que todos los trabajos previos han sido una ardua investigación sobre qué y cómo hacer un trabajo de dirección de actores. El corpus de la investigación será la exploración de procedimientos, técnicas y capacidades de la dirección de actores en este caso concreto, a fin de establecer una conexión dialéctica entre la teoría de la dirección de actores y la praxis artística. *Prescription (La receta)* no es, pues, ni mucho menos una obra ideal, sino una creación para estudiar y objetivar las hipótesis de partida, es decir, una propuesta artística planteada para que posibilite el ejercicio de la reflexión científica. Se trata de una investigación aplicada, en el que el propio trabajo de la dirección de actores es esencial para poder investigar, puesto que el objeto de estudio es el procedimiento práctico de la dirección de actores y no el resultado de una obra artística concreta.

2. METODOLOGÍA

2.1.Estado de la cuestión

La dirección de actores es una parte fundamental de la escenificación. Es competencia exclusiva del director de escena y, quizá, junto al plan de dirección, la que más constituye y define su figura. Sin embargo, es difícil concretar su presencia una vez que está disuelta en la actuación.

En la práctica actual, se define la dirección de actores como la indicación de los objetivos sobre la actuación y el uso de la técnica de la interpretación a fin de poder usarla durante el proceso de escenificación. Es decir, una buena dirección de actores, indica una praxis que no entorpece ni a los objetivos del director ni al proceso del actor, sino que parece compatibilizarse para que el trabajo de interpretación sea pleno en el conjunto de la dirección. Una buena dirección de actores se explicita porque actor y director quedan satisfechos, sobre todo con el proceso, además de con el resultado. La comprensión por parte del director de las dificultades de la actuación, así como de los procesos y procedimientos para construir el personaje tienen como objetivo, que el actor no se sienta interferido sino potenciado, y a este tipo de director es al que la mayor parte de los actores suelen llamar “buen director de actores”. Desde esta perspectiva, lo mejor que podría hacer un buen director de actores, es estudiar interpretación a fin de tener una buena técnica de actuación, para no molestar demasiado a los actores y usar su misma técnica para el proceso de escenificación. No parece legítimo entonces que un director se forme en dirección, sino que más bien podría parecer que debería tener avanzados conocimientos de interpretación a fin de comprender el proceso de la actuación incluso mejor que el actor.

En las artes escénicas en las que estamos inmersos, no son pocas las producciones en las que se confunde la figura del director con la del maestro de interpretación. Los actores admiran al director que tiene un gran conocimiento técnico sobre la actuación, incluso mayor que los profesores que le enseñaron durante la etapa de formación. El público admira los trabajos de interpretación extraordinarios y alaban al director en tanto que ha sacado lo mejor del actor, como si su trabajo hubiera sido descubrir un potencial ya contenido en él y que la dirección no fuera un trabajo de creación. Y todo esto no hace sino fomentar la confusión sobre la figura del director de actores y sobre una técnica y procedimientos que le son propios.

En nuestro estudio consideramos que, obviamente, si quien ejerce las labores de dirección escénica es un experto en interpretación, la obra potenciará unas magníficas interpretaciones,

aunque no por ello unas magníficas direcciones (en tanto que escenificaciones, en tanto que creaciones de dirección); unas magníficas actuaciones, aunque no estén contruidos unos magníficos personajes y aunque quizá esas interpretaciones no estén aunadas en el conjunto. El actor estará “bien”, pero quizá el espectador observe en mayor medida la destreza técnica del actor que la vivencia que le aporta la obra teatral.

Que se considere el texto como la parte principal de lo que espectáculo es, es decir, la partitura que director y actor han de ejecutar, sin molestarla, ha hecho que el director escénico quede supeditado al texto, del mismo modo que la perspectiva de que el teatro es un arte del actor, hace que el director quede supeditado a buscar una extraordinaria destreza interpretativa del actor para provocar una fuerte impresión en el espectador. Sin embargo, a nuestro juicio el teatro es, ha sido, y será siempre un arte colectivo. Estas dos perspectivas hacen que el director de escena aplique su técnica en dos vías principales: los principios narrativos, a fin de controlar la trama y tratar de explicitar las mejores virtudes del texto; y los principios interpretativos, a fin de controlar al actor y explicitar las mejores virtudes de la actuación.

En todo este mecanismo, cabe preguntarse por la técnica de la dirección de actores, que parece estar poco definida y que es aquella que asegura la impronta del director, que construye y deja patente su poética. La técnica de la dirección parece ser, hoy en día, una amalgama de todas las técnicas escénicas, a fin de poder expresarse a través de alguna de ellas o de todas en su conjunto (técnicas del espacio, técnicas de la narración y técnicas del actor). Si socialmente la figura del director es difícil de definir más allá de la persona que da órdenes o indicaciones a los actores en virtud de su criterio, buen gusto y sensibilidad, más llamativo es que los propios profesionales tengan dificultad para definir un proceso que tiene mucho de abstracción, pero que también tiene mucho de técnica y de mecánica procedimental.

Cómo hemos apuntado anteriormente, es llamativo que los textos teóricos sobre interpretación estén escritos por directores escénicos en su mayor parte y esto redunde en que los trabajos de dirección están ocupados muchas veces por maestros de interpretación. Nos resulta obvio apuntar que todos los procesos de investigación sobre la actuación y el entorno del actor han dado grandes avances al mundo de la dirección de actores y al de la dirección escénica, pero también nos resulta obvio avanzar que muchos de los procesos técnicos de la actuación son utilizados de manera diferente por los directores que por los actores. Los directores que fueron actores con anterioridad, hacen un esfuerzo para convertir estos procesos en técnica de dirección. Pasan de vivir el conflicto a observarlo y potenciar su expresividad, a dotarlo de ética

y de estética; de tener una emoción ligada al personaje a tener una emoción ligada a la situación, de tener un ritmo que ha de convivir con los demás, a tomar decisiones sobre una rítmica que implica la relación del público con la obra, entre otras muchas.

Los grandes maestros de la interpretación han dejado potentes estelas en sus alumnos y, si estos alumnos y maestros han hecho además representaciones escénicas, han dejado para la historia del teatro, funciones memorables. Pero, por otro lado, muchos grandes directores han pasado a la historia de la representación escénica sin tener a necesidad de crear métodos de interpretación, sin haber realizado grandes aportaciones técnicas al mundo de la actuación, ni habiendo creado escuela entre los actores.

Los textos de Konstantin Stanislavski han sido estudiados tanto por actores como por directores que querían aprender a dirigir a sus actores: quizá los directores advertían que lo que Stanislavski había escrito tenía por objeto de estudio al actor y no al director. Entendemos que desde la aparición del Sistema se ha aumentado la aplicación de técnica de la actuación por parte del director. El trabajo de Stanislavski sigue vigente en tanto que es el que mejor relaciona al actor con unas circunstancias dadas en el estatuto de la ficción, y su arte de la vivencia la que mejor se aproxima a la verosimilitud deseada por las estéticas realistas. Dicho sea, que el realismo sigue ocupando una parte importante de las producciones teatrales y cinematográficas. Algunas aportaciones posteriores han mejorado o afinado el Sistema e incluso rechazado partes de éste que entorpecían los resultados o que eran demasiado agresivas con la psicología del actor. Pero es innegable que la potencia del sistema es la que sostiene su vigencia, y la que hace que los directores escénicos la sientan como una parte importante de su estudio, que la vean como la construcción más poderosa en la constelación de las técnicas, a la que amistar al comienzo de sus creaciones. El Sistema es un punto de partida interesante, sin embargo, también es una técnica que tiene que ampliarse para llegar a todos los objetivos de un repertorio de dirección diverso. Solo los directores afincados en las estéticas realistas suelen encontrar suficiencia en el Sistema¹⁷. Las ventajas de su aplicación y la confianza que se puede depositar en sus procedimientos para obtener resultados, sin embargo, es la que lleva a los directores a emplear esta técnica en sus escenificaciones, usando una técnica diseñada para la actuación para dirigir.

¹⁷ Quizá la consideración de las diferentes dramaturgias fuera la que llevó al propio Stanislavski a no poder terminar su texto *El trabajo del actor sobre su papel*, donde aborda el método de trabajo de la creación de un espectáculo, pues las obras no realistas o no dramáticas le obligaban a volver a poner en cuestión su sistema. Stanislavski murió sin dejar una versión revisada de este texto que debía ser la parte final de las obras dedicadas al Sistema.

Cuando el trabajo de Bertolt Brecht hizo su aparición en el tablero de la escena, vino a establecer no solo un punto aislado con el trabajo del distanciamiento interpretativo, si no que trazó una línea entre éste y la identificación stanislavskiana; línea con dos extremos por la que los directores podían moverse en su repertorio e incluso dentro de una misma escenificación. Aunque apareció el director de escena como el creador del universo de ficción no mimético, aunque se desmanteló la ilusión en la que vivía el espectador, Brecht estableció una teoría sobre el teatro y su función social, a la que dotó de unos mecanismos procedimentales y estéticos; esta didáctica tuvo un impresionante calado que, obviamente, está vigente en nuestros días. Como hallazgos de la propia naturaleza del teatro, sus aportaciones no pertenecen a modas, no son corriente, ni estilo, ni movimiento, ni escuela, sino pura teoría teatral. El teatro épico es utilizado, por lo tanto, por una significativa cantidad de directores actuales y, aunque el objetivo de la escenificación no sea una pieza épica como Brecht la habría imaginado, en cada montaje se puede encontrar el rastro del distanciamiento. El absurdo, el metateatro o la *performance*, por poner algunos ejemplos, usan de estos mecanismos en los que queda patente que la representación escénica, lo es. Sin embargo, el trabajo de Brecht, aunque usado por muchos directores, no es una técnica de la dirección sino una teoría del teatro. Teoría en tanto que articula a todos los agentes en un gran sistema que guarda una congruencia, que establece relaciones internas y que sirve para explicar qué es el teatro, desde un punto de partida, un axioma que, en el caso de Brecht, es una específica función social del teatro. Aunque podamos entender qué significa el director en esta teoría, e incluso, encontrar escritos del propio Brecht sobre las labores del director, mucho más que en los casos de Stanislavski, Layton o Donnellan, no podemos definir una técnica de la dirección establecida por él. Desde esta perspectiva, podríamos entender que en la práctica actual de la dirección podría existir una confusión entre diferentes teorías del teatro y técnicas de la dirección escénica.

El caso de William Layton y su influencia como maestro, sus puestas en escena llenas de interpretaciones memorables, donde los trabajos de actuación alcanzaron cotas nunca vistas durante la primera parte de la dictadura franquista, causaron a su paso una impresión tal, que sus enseñanzas siguen vigentes, tratando de transitar los mismos caminos y destrezas que el gran maestro había desarrollado. La aportación de Layton fue significativa por el trabajo de sus actores más que por las escenificaciones. El trabajo interior de los actores llevó a los personajes a una profundidad sobre la vivencia y a una construcción sobre la belleza de la emoción, que causó un enorme impacto desde su aparición y cuya influencia en la formación del actor llega sobradamente intacta hasta nuestros días. Sin embargo, este modelo, disuelve en muchas

ocasiones las figuras de maestro de actores con la del director escénico, el trabajo sobre la actuación ocupa metodología y objetivos del proceso de la puesta en escena y hace que la figura del director creador quede difusa a favor del trabajo del actor. El director diseña y ayuda a componer al actor, pero en su versión más estricta, no encontramos al director como creador con una técnica que le es propia, sino que le encontramos subsumido por una técnica de interpretación muy potente y avanzada.

Declan Donnellan, por su parte, establece una poética de la actuación muy equilibrada con la escenificación. Puesta en escena y trabajo interpretativo se dan la mano. Los actores que trabajan en sus montajes realizan extraordinarios trabajos de actuación a la vez que quedan bien enmarcados en trabajos brillantes de dirección escénica, alabados por público, crítica, profesionales y academia. Sin embargo, los textos teóricos de Donnellan quedan dirigidos al actor, y no al director. Quizá escribir un texto sobre procesos de la dirección, desde un director del prestigio de Donnellan, pudiera parecer que es un descabellado intento de que otros directores hagan un trabajo parecido al suyo, que sigan además de sus procedimientos, su estilo y su gusto, pues sus elecciones sobre la técnica están en función de sus elecciones en cuanto a su propia poética. De esta perspectiva, habría que entender que cada técnica de dirección es propia de su autor, y que, en ningún caso, comparte procedimientos, saberes y competencias con otros trabajos de dirección. El trabajo de su compañía, *Cheek by Jowl*, rebela una declaración de intenciones, *codo con codo*, con el trabajo de la escenografía, donde Nick Ormerod, propone unos diseños sobre el espacio y el universo dramático para el cual Declan Donnellan crea unas situaciones dramáticas y unos personajes profundamente adecuados. Queda poder observar, el establecimiento la tesis de la dirección, las lecturas contemporáneas de los textos y las pertinentes apuestas ético-estéticas para plasmarlos, tras la confusión que indica el nombre de una compañía bicéfala. El trabajo de *Cheek by Jowl* da luz sobre la importancia del espacio y del personaje, invitando a un tercer creador, el autor teatral, en la mayor parte de los casos, clásico. Estos trabajos tan perfectamente amalgamados, entre palabra, espacio y actuación, disuelven una técnica de dirección que queda por explicitar y cuyo enorme interés radica en la importancia de su resultado. Si bien podemos rastrear fácilmente, a través del texto *El actor y la diana*, qué procedimiento propone Donnellan que sigan sus actores, poco sabemos sobre qué hace él para conseguir sus propios objetivos.

La aparición del teatro posdramático y su auge en el que todavía nos encontramos aumenta la indefinición, sobre todo porque el teatro fuera del drama implica una cantidad de realidades escénicas que hacen muy difícil encontrar objetivos comunes. La dispersión de las posibilidades

del teatro del posdrama está determinando una enorme riqueza de expresividades de la teatralidad. Aunque en un primer momento pueda parecer que el teatro posdramático puede dificultar el estudio de la figura del director de actores, es considerado en este estudio, no solo por su vigencia, sino porque quizá gracias a su capacidad para ser muy diverso, permita encontrar cualidades comunes de la dirección de actores.

Si la confusión sobre la técnica de la dirección es constante, es mayor aún cuando seleccionamos una parte de esta: la técnica de la dirección de actores, porque el propio concepto une dos figuras, el director y el actor. En este confuso escenario cabe preguntarse: ¿quién es el director de actores? ¿qué competencias, conocimientos, destrezas, procedimientos y objetivos hacen ostensible su figura? ¿Existe una técnica propia de la dirección de actores o ésta consiste en el dominio de la técnica de la actuación? Preguntas sencillas que sin embargo no podemos responder en el marco actual. La confusión sobre la dirección de actores es demasiado extensa, tiene raíces históricas y, actualmente, las técnicas de actuación que eclipsan el proceso de escenificación, el mestizaje actual de las poéticas, el confluir de las escuelas y los movimientos, los brillantes trabajos de actuación, los maestros de actores como escenificadores, los planes de estudio oficiales de dirección escénica descendientes directos de los planes de estudio oficiales de interpretación, el traslado de actores a la dirección y viceversa, el trabajo visible del actor y el trabajo invisible del director, la poca literatura especializada en la dirección de actores y un buen número de brillantes directores de actores muy diferenciados entre sí, hacen que la dirección de actores actual esté en algún lugar, pero no en el que le es propio.

Consideramos que el director ejerce su práctica en dos procesos que pueden quedar claramente diferenciados en definición, aunque en la práctica se retroalimentan: el plan de dirección¹⁸ y el proceso de ensayos. Sobre ellos y sobre la propia figura del director de actores trata la presente investigación, más exactamente sobre lo que hace el director con los actores durante el proceso de la escenificación, que hace pasar del plan a la realización, de la idea a la materialización física.

El director escénico actual, y en concreto el director de actores, se muestra en una rica encrucijada entre los conceptos de personaje y actante, identificación y distanciamiento y todas sus posibilidades intermedias, así como todas sus posibles interacciones. Actualmente, convivimos con un modelo híbrido de directores contemporáneos que tratan de abrirse paso

¹⁸ El estudio del Plan de dirección queda recogido por Agapito Martínez Paramio en su texto con detalle *Cuaderno de dirección* (2006).

entre la narrativa y la actuación, directores de magnífica formación y talento que tratan de buscar su técnica, mientras que tratan de independizarse de los modelos narrativos imperantes y de las técnicas y escuela de interpretación.

2.2.Contexto de la investigación: aportaciones y propuestas

2.2.1.El Sistema de Stanislavski

Cuando en 1877, a la edad de catorce años, Konstantin Stanislavski comenzó a tomar notas sobre las dificultades que encontraba en la actuación y esbozaba pequeñas soluciones, no sabía que el sistema que él mismo iba a crear iba a estar vigente en la técnica de la actuación occidental durante más de ciento cuarenta años.

En 1890, la compañía de Los Meiningen visita Moscú. La profunda impresión que causan tanto sus obras como los métodos de dirección aplicados por Ludwig Chronegk, mueven a Stanislavski a imitar sus procedimientos de dirección de actores y el realismo de la puesta en escena, estilo que no abandonará hasta su muerte. Las preocupaciones de Stanislavski sobre la actuación se unieron a un cambio en la forma de entender el arte, movimiento que correspondía a su vez a un cambio social provocado por el pesimismo tras el fracaso revolucionario de 1905. Debido a sus repetidas crisis artísticas y a sus muchas preocupaciones para dirigir a actores en sus puestas en escenas pretendidamente realistas, Stanislavski encontró la necesidad de encontrar soluciones para la práctica escénica¹⁹. No era la primera vez que un director de escena se preguntaba sobre cuál era la misión del actor, ni sobre cómo llegarle con sus propuestas, ni la primera vez que un director se daba cuenta de que establecer una poética de la dirección obligaba a establecer una poética de la actuación.

Un aspecto significativo de su carrera fue su relación con el escritor Antón Chéjov²⁰, cuyo realismo social requería de una cálida interpretación de acciones y emociones que nada tenía que ver la interpretación grandilocuente, de voces impostadas y pelucas, que permanecía vigente durante todo el siglo XIX²¹.

¹⁹ Konstantin Stanislavski fue nombrado miembro de la Academia de Ciencias de San Petersburgo en 1917, además de Artista del pueblo en 1936. Esta consideración de académico de las ciencias demuestra el carácter científico de su trabajo. “Stanislavski encaró la perspectiva del método científico de la metodología de la creación teatral en la época de su madurez artística; contaba con la experiencia de veinte años de trabajo como actor y director en la Sociedad de Arte y Literatura y en el Teatro del Arte de Moscú”. (Introducción de G. Kristi y V. Prokofiev en STANISLAVSKI, 1993B:12).

²⁰ “Luego del éxito clamoroso de *La gaviota* y *El tío Vanía*, nuestro teatro ya no podía pasarse sin una nueva pieza de Chéjov. De esta manera nuestra suerte, desde entonces, se hallaba en manos de Antón Pávlovich”. (STANISLAVSKI, 1993A:244).

²¹ “Nuestro programa era revolucionario; nos rebelamos contra el antiguo estilo interpretativo, la afectación y el falso patetismo, contra la declamación y la exageración bohemia, contra el erróneo convencionalismo en la puesta en escena y en los decorados, contra el *star-system*, que arruina el conjunto, y la mediocridad del repertorio”. (<https://www.jornada.com.mx/2013/02/22/cultura/a03n1cul> Consultado el 6 de febrero de 2019).

Stanislavski cosechó grandes éxitos con las representaciones de Chéjov y Gorki en su primera etapa con el Teatro del Arte de Moscú. Sin embargo, tras el fracaso del montaje *El poder de las tinieblas* de Tolstoi, Stanislavski se dio cuenta de que el naturalismo escénico no era suficiente para que los actores actuaran verazmente y puso al frente del estudio a Vsévolod Meyerhold, actor del TAM, para investigar el trabajo corporal, pues Stanislavski ya intuía la relación entre el trabajo físico del actor y sus emociones: “Desde el cuerpo hacia el alma, desde la encarnación a la vivencia, desde la forma hacia el contenido” (STANISLAVSKI, 1997:15).

El Sistema de Stanislavski sigue marcando hoy en día la pauta de la formación actoral, al menos en aquellas concepciones en las que se pretende dotar al actor de una técnica que le lleve a la construcción de un personaje veraz de corte realista, según las circunstancias dadas aportadas desde un texto dramático.

Conceptos fundamentales del sistema

En sus estudios, Stanislavski definió dos conceptos fundamentales: la memoria emocional y las acciones físicas. Sus investigaciones sobre la memoria emocional tenían el objetivo de buscar la emoción orgánica en la escena, pues Stanislavski se había dado cuenta de que era la emoción verdadera del actor la que volvía a la vida a las puestas en escena mortecinas y sin interés. No era en sí mismo la situación creada por el autor la que creaba la vida, sino la emoción del actor naciendo en la escena. La emoción verdadera era el mejor vehículo para enlazar la situación que ocurría en el escenario con el espectador que observaba en la sala. A través de ella se daba un significado profundo a la situación representada²². El comportamiento orgánico del actor que llevase a la emoción verdadera fue, por tanto, el centro del trabajo de Stanislavski durante toda su vida.

En la memoria emocional, Stanislavski trató de que el actor pudiera crear emociones por medio del recuerdo de situaciones intensas, que el propio actor había vivido. Para ello, el actor se entrenaba en un conjunto de ejercicios que hacían que apareciese la emoción por medio de la memoria, y desde ésta llegara al cuerpo.

“Lo mismo sucede en el archivo de nuestra memoria. También en éste hay armario y subdivisiones. Algunas son más accesibles que otras. ¿Cómo recuperar las *perlitas* de los

²² “El valor del arte se determina por su contenido espiritual. Por eso, en escena hay que actuar interna y externamente”. (STANISLAVSKI, 2007:55).

recuerdos emotivos que fulguraron un momento como meteoros, para desaparecer en seguida? Cuando aparecen y nos alumbran, debemos agradecer a Apolo por enviarnos tales visiones; pero no soñemos con hacer retornar el sentimiento desaparecido para siempre. Mañana habrá algún otro recuerdo. Pero no esperemos lo de ayer y demos gracias por lo del día de hoy. No piense en perseguir la perla antigua, que no volverá jamás, como la alegría de la infancia, o el primer amor. Procure crear cada vez una inspiración nueva y fresca para el presente. No importa que sea más débil que la de ayer: pertenece al día de hoy, ha surgido de manera natural desde las profundidades del espíritu para encender la chispa de la creación". (STANILAVSKI, 2007:226).

A propósito de las emociones verdaderas en la escena aparecidas por la memoria emocional, Stanislavski defiende que no se manifiestan en el escenario durante toda la función, ni en períodos prolongados, sino como relámpagos que iluminan momentos y episodios aislados del personaje, por lo que solo cabe esperar que aparezcan más a menudo y ayuden a afinar la verdad de las pasiones que, según él, es lo más importante del arte. De este trabajo de la memoria emocional, la visualización y el trabajo con imágenes compusieron conclusiones fundamentales. Sin embargo, no han sido pocas las críticas a la memoria emocional, pues muchos han encontrado que las situaciones pasadas potentes del actor tienden a bloquearle, y son éstas precisamente las que más pudieran interesar a la escena. Además, resulta difícil incorporar la memoria de un actor, de sus propias vivencias, para construir un personaje, precisamente por la lejanía de las vivencias del actor con las situaciones del personaje. El actor que trata de traer por medio de su memoria emociones afines que sirvan a la situación del personaje, limitará su escucha y no podrá estar atento a la situación escénica, por lo que la estructura de la acción-reacción se verá limitada, pero opinamos que este procedimiento es una mala lectura de las enseñanzas del maestro ruso, puesto que él ya lo había considerado en sus textos²³.

Los procedimientos de la memoria emocional propuestos por Stanislavski proponen al actor trabajar desde sí mismo²⁴:

²³ "En esas búsquedas el actor recurre en primer lugar a sí mismo, y se esfuerza por sentir realmente, por vivir la vida que representa. Pero, repito, se permite hacerlo, no durante la actuación ante un público, sino sólo en su casa o durante los ensayos". (STANISLASKI, 2007:36).

²⁴ En la grabación del propio Stanislavski dirigiendo, el maestro ruso expresa: "Yo a usted enseño la desconexión de la zona de actuar como actriz y la conexión en la zona de los recuerdos personales de la vida. Allí usted es fuerte. Allí usted tiene un material inmenso". (<https://www.youtube.com/watch?v=fJFK4QM2C9g> Consultado el 22 de junio de 2020).

“El artista no elabora su papel con lo primero que encuentra, sino como recuerdos seleccionados, los más queridos y atrayentes sentimientos que él mismo ha experimentado”. [...] “Podemos pedir prestada una prenda, un reloj, pero no un sentimiento. Mis sentimientos son inalienables, y los suyos lo son para usted. Actúe siempre en su propia persona, como hombre y como actor. El que reniega de sí mismo pierde su base de sustentación, y esto es lo más terrible. El momento en que uno se pierde en el escenario marca el fin de la emoción verdadera y el comienzo de la actuación exagerada y falsa. Todas las veces que actúe, sin excepción, debe acudir a su propio sentimiento.

¿Actuar siempre en nombre de uno mismo? – preguntó Govorkov, sorprendido.

Exactamente. Actuar siendo siempre uno mismo”. (STANISLAVSKI, 2007:227-228).

“¿Qué haría yo y cómo me comportaría? Esta pregunta incita en seguida a la actividad.

Respondan con la acción, digan: ¡Eso es lo que yo haría!, y hagan aquello que desean, aquello a que se sienten impulsados, sin vacilar en el momento de la acción” (STANISLAVSKI, 2007:68).

Un procedimiento fundamental de la primera etapa es el célebre *si mágico*²⁵, donde Stanislavski encuentra un camino para despertar en el artista la actividad interna y externa, de modo natural. Consiste en poner un *si* condicional sumado a las circunstancias dadas, por ejemplo: *Si tuviera que mostrarle mi afecto, haría...* “La palabra *si* es un estimulante de la actividad creadora interior”. (STANISLAVSKI, 2007:66). La crítica a este procedimiento se centra en considerar que el actor hace una apropiación del personaje, por lo que siempre aparece como él mismo en diferentes situaciones dramáticas, es decir, en diferentes circunstancias dadas; sea cual sea la obra, será él mismo viviendo dicha situación.

A nuestro juicio, en una etapa de formación, tanto la memoria emocional como el *si mágico* tienen sentido en el entrenamiento del actor para el trabajo de imágenes a fin de tener procedimientos que le conecten con la emoción²⁶. Consideramos que es oportuno que el actor en formación, en una primera etapa, aprenda a vivir desde él mismo, real y sinceramente, en situaciones imaginarias, ya que, a partir de dominar esta destreza, podrá incorporar nuevas

²⁵ Stanislavski escribe en relación al *si mágico*, a propósito del director: “El director, al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “*si*” y dice: Si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente, etcétera, ¿cómo actuaría en esas circunstancias el actor situado en su lugar?” (STANISLAVSKI, 2007:65).

²⁶ Para Meisner basta con que un actor sepa reconocer la verdad, primero en momentos muy cercanos a su vida, para así ir alejándose, siempre en la medida que pueda asumir que las circunstancias dadas son reales: “¿De dónde viene la capacidad para interpretar? De su capacidad para creer las circunstancias del guión. Cree en las circunstancias imaginarias con más verdad que la vida misma”. (MEISNER, 2003:63).

psicologías y caracterizaciones de los personajes. Ambos son procedimientos creados para un proceso inicial de formación de actores y no para la creación de un trabajo profesional, como había propuesto el propio autor, pero que algunos maestros y profesionales no lo entendieron correctamente causando confusión²⁷.

Sin embargo, las grandes dificultades para traer la emoción por medio de la voluntad, la vida limitada del actor para tener recuerdos suficientes para todas las posibilidades de la literatura dramática, sumado a las repercusiones que la memoria emocional podía tener en la psique del actor, preocupaban a Stanislavski.

Mijaíl Chéjov, alumno de Stanislavski, ejercitó el poder de la memoria emotiva recordando la muerte de su padre. Tiempo más tarde, Stanislavski supo que el padre de Chejov estaba vivo, y que la fuerte creación de sentimientos que vio en el ejercicio de su alumno sobre la muerte de su padre, no se debía a la memoria, sino a una anticipación febril de este acontecimiento. La imaginación empezaba a jugar un papel fundamental y vertebraría después todo el trabajo de Michael Chejov.

Stanislavski se dio cuenta de que no hacía falta llamar a la emoción, sino que la emoción aparecía sola, era exacta en tipología y justa en intensidad, si se desencadenaba a través de la acción que el actor realizaba al incorporarse a la situación dramática.

“Nadie puede despertar en uno mismo sentimientos (amar, sufrir, estar celoso) con el solo fin de experimentarlos; no se los puede violentar, porque si se ignora esta regla se termina en la más repulsiva artificialidad. Por eso, al escoger una acción, dejen en paz al sentimiento.

²⁷ A este respecto citamos al propio Stanislavski: “Así pues, en esta escuela del arte el proceso de la vivencia no es el momento principal de la creación, sino sólo una de las etapas preparatorias para el futuro trabajo. Se trata de buscar la forma artística externa de la creación escénica que explica visualmente su contenido interno”. (2007:36).

El trabajo del actor sobre su papel debía cerrar, con arreglo a la intención de Stanislavski, el ciclo de las obras dedicadas al sistema. Los caminos que conducen al dominio del arte escénico; este tomo, en cambio, si bien se refiere a ese mismo proceso de creación, relaciona a éste con la preparación general del espectáculo, fin para el cual se propone el sistema. Hay que decir desde ahora que, para crear una imagen viva y particularizada, cabal, no le es suficiente al actor conocer las leyes específicas de su arte, esto es, no le es suficiente mantener una atención incansable, ser dueño de una buena imaginación y tener sentido de la verdad y memoria emotiva, así como una voz expresiva, plasticidad, ritmo y demás elementos propios de la técnica tanto exterior como interior; además tiene que saber utilizar todos estos factores en el escenario mismo y conocer el modo práctico de incorporar los elementos de la naturaleza creadora del artista al proceso de creación del papel. En otros términos, tiene que dominar un método determinado del trabajo escénico: (Introducción de G. Kristi y V. Prokofiev en STANISLAVSKI, 1993B:9).

Éste se manifestará por sí mismo, como consecuencia de algo interior que ha suscitado celos, amor, sufrimiento”. (STANISLAVSKI, 2007:58)²⁸.

La asunción de las circunstancias dadas era entonces el pilar fundamental. Estudió de nuevo la acción dramática, los sucesos que aparecían en el texto, y las acciones físicas (verbos de acción) que el actor podía realizar para componer el personaje. Le dio al actor un conjunto de tareas para hacer en el escenario; le preparó físicamente²⁹. Y estas acciones incorporaron al actor a la situación dramática del autor³⁰. Una vez incorporado, si el actor tenía entrenada la imaginación, si sentía empatía por su personaje, si podía creer y tener fe en lo que estaba pasando en la escena (circunstancias dadas), la emoción aparecería por sí sola, pero esta vez la emoción era llamada por medio de la voluntad. En realidad, la voluntad estaba en el accionar, y la emoción acompañaba libre a esta acción si el actor estaba en un estado física y emocionalmente disponible. Exactamente, no aparecía por medio de una orden mental, sino por una orden física, cuando el actor ponía su cuerpo en la situación dramática y accionaba. A este estudio Stanislavski le llamó análisis activo³¹.

“Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas y el esquema está hecho. En los cinco actos de la obra se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas importantes que cumplen un objetivo o todo un episodio. Lo demás vendrá por sí solo, de forma lógica y consecuente.

²⁸ Esta cita pertenece a *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, por lo que Stanislavski ya habla de las acciones físicas en la primera etapa.

²⁹ “Es desastroso que ocurra una dislocación entre el cuerpo y el alma, y los sentimientos y la palabra, entre la acción interior y la exterior y los movimientos o que el instrumento corporal del artista desentone y se interpreta una melodía en un instrumento desafinado. Sucederá lo que ocurre cuando se interpreta una melodía en un instrumento desafinado. Cuanto más auténtico es el sentimiento y más directamente se lo transmite, más odios es la desafinación”. (STANISLAVSKI, 1993b: 169).

³⁰ “La generación de una partitura de acciones de una línea de acciones ininterrumpidas propuesta en el método de acciones físicas, lleva al actor a identificar al personaje dentro de un programa motor determinado. Comprender los «programas motores» del personaje a partir del análisis de la acción es lo que posibilita al actor percibir en él la experiencia del personaje, disponer de una experiencia inmediata del acontecimiento en primera persona”. (BAUÇA, 2015:32)

³¹ Maria Osipovna Knébel, discípula del maestro ruso desarrolla estos conceptos en su texto *El último Stanislavski*.

El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí solo, pensando en las acciones físicas al margen de su voluntad recordará los *si mágicos* y las circunstancias dadas que se van creando en el proceso de trabajo.

Aquí voy a revelar el secreto de la treta que encierra esta actitud: por supuesto que todo radica en esas circunstancias dadas: ellas son el cebo principal. Las acciones físicas que se fijan tan bien y por que lo tanto son cómodas para el esquema, con independencia de la voluntad del actor, y que encierran en sí mismas todas las circunstancias dadas y el *si mágico*. Son precisamente las que constituyen el subtexto; por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas. (STANISLAVSKI, 1993b:286).

Stanislavski busca que los actores reaccionen a una situación elegida del modo más verosímil. En la vida real, las personas reaccionan a las situaciones definidas por unas circunstancias dadas de un modo particular dependiendo de su psicología.

Para el Sistema, la vida es el referente. En este sentido, el realismo como categoría estética define la relación del arte con la realidad³². Todo el trabajo tiene como misión la creación de la vida en la escena, para que ésta tenga un efecto profundo en el espectador, porque el espectador no está viviendo la vida, sino que la está observando, y puede entrar a valorar lo que tiene ante sí con una mayor eficacia y profundidad.

Toda la escena deberá desaparecer para el espectador tras una pauta de ensoñación. El director hace también su puesta en escena desde un lugar donde todo aparece por una relación causa-efecto, donde todo lo que ocurre cumple con el ideal aristotélico de las peripecias posibles y probables³³. La suspensión de la incredulidad del espectador es la guía fundamental. Todo lo que sucede en la escena debe hacer permanecer al espectador en esta ensoñación, por lo que la mimesis se convierte en un elemento primordial del sistema. Para Stanislavski, no basta con que el actor tenga la apariencia, copie gestos, ademanes, cadencias del habla y sea capaz de reproducir oficios, edades y relaciones entre personajes; lo que Stanislavski busca es que el actor sea, que esté vivo en las circunstancias dadas. Esta implicación del verbo ser crea un antes y un después en toda la historia de la interpretación y de la dirección escénica.

En las dos etapas, Stanislavski establece un camino creando un axioma que vertebra todo su trabajo. El actor se identifica con el personaje al que representa, con el objetivo concreto de que

³² Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad. (STANISLAVSKI, 2007:63).

³³ "Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble". (Aristóteles, 1974:223).

actor y personaje sean la misma entidad, es decir, se alcance la fusión del actor y del personaje³⁴. En última instancia, significa que el actor aporta sus pensamientos, fisicidad y emociones, esto es, sus capacidades orgánicas, y el universo de la ficción del autor y la puesta en escena creada por el director aportan las circunstancias dadas. Su trabajo se define como un sistema para que el actor asuma las circunstancias dadas como propias, como verdaderas. A Stanislavski le resultaba incorrecto un actor que no era capaz de liberar por medio de su empatía, su propia emoción al vivir la situación del personaje. Necesita por lo tanto de un actor con actitud comprensiva y analítica sobre el mundo, que entendiera la situación dramática y la psicología profunda de las personas a las que les podrían pasar las cosas que el drama representa, confiriendo al actor una especial característica de dignidad social³⁵. El actor vive la situación del personaje al asumir las circunstancias dadas y accionar en ellas. Para ello, aprende la psicología del personaje de un modo tan profundo que es capaz de hacerla suya, se apropia de un modo de ver y de pensar, de metabolizar los estímulos que le vienen de fuera a través de la escucha, y es capaz de actuar en consecuencia, siempre de un modo conforme a las características psicológicas del personaje y al resto de sus circunstancias dadas.

“Solo cuando el actor comprende y siente que su vida interna y externa en escena fluye de modo natural y normal, las más profundas fuentes de su subconsciente se van abriendo lentamente, y surgen de ellas sentimientos que no siempre nos resultan inteligibles. [...] Actuar verazmente significa que las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él. En nuestro lenguaje esto se llama *vivir el papel*. La vivencia ayuda al actor a cumplir el objetivo esencial de arte escénico, que consiste en crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística. Como veis, nuestra tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en su manifestación externa, sino sobre todo en crear en escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dando todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo. [...] La finalidad de nuestro arte no es sólo crear la vida del espíritu humano, sino también transmitirlo externamente en forma artística- corrigió-. Por eso, el actor no solo debe vivir internamente el papel, son además

³⁴ Stanislavski tomó del psicólogo William James, el concepto de “segunda naturaleza”, lo que en el Sistema se conoce como *la doble naturaleza del actor*.

³⁵ “El arte crea la vida del espíritu humano. Estamos llamados a transmitir en la escena la vida el hombre actual, sus ideas. El teatro no debe imitar a su espectador; no, debe elevarle por los peldaños de una elevada escalera. El arte debe abrir los ojos hacia los ideales formados por el propio pueblo”. (Discurso de conmemoración del XXX aniversario de la creación del Teatro del Arte de Moscú, el 27 de octubre de 1928.)

encarnar por fuera lo que ha experimentado. Debe contar con un aparato corpóreo y vocal excepcionalmente sensible y preparado a la perfección”. (STANISLAVSKI, 2007:31-33).

Los dos libros maestros de Stanislavski se titulan *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación*³⁶. Vivencia y encarnación son dos conceptos fundamentales en el trabajo de Stanislavski. Y esto, como decimos, es por un afán sobre la verdad, sobre la identidad, sobre la esencia. Si el actor es capaz de ser, de estar vivo bajo unas circunstancias dadas, no representa el mundo, sino que es una parte de él. Lo que sucede en la escena, pese a las convecciones propias del lenguaje escénico, no representa la realidad, sino que existe como una *doble naturaleza*, verdad y ficción. Un extracto de la vida condensada por medio del arte para ser aún más expresivo que la propia realidad. El legado de Stanislavski se define por el paso del arte de la representación³⁷ al arte de la vivencia.

“Lo mejor que pude ocurrirle al actor es que se vea totalmente poseído por la obra. Entonces, al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar en lo que hace, y todo sucede por sí mismo, intuitivamente”. (STANISLAVSKI, 2007:30).

Tanta ha de ser la verosimilitud que el público pueda olvidar que está ante una representación de un drama y consiga, por medio de la suspensión de la incredulidad, estar ante una situación de la vida misma. Esto implica una manera de trabajar por parte del director y del actor, y constituye en sí misma una poética. Todo lo que pueda hacer ver al espectador que no está ante la vida, sino ante una representación debe ser ocultado, por lo que todos los procesos de construcción de situaciones (dirección) y de personajes (actuación) deben desaparecer de la percepción del espectador, así como todos los mecanismos narrativos de la enunciación. La línea

³⁶ Konstantín Stanislavski escribió cuatro libros: *Mi vida en el arte* fue el único que vio publicado en vida. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, el autor lo concibió dividido en dos partes. La primera parte *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* está revisada por el autor. No tuvo tiempo de revisar la segunda parte *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, ni *El trabajo del actor sobre su papel*, por lo que el material ha sido publicado en el estado en que se encontraba a la muerte de el autor, con el orden que cada editor ha considerado más coherente. Stanislavski dejó, además, una gran cantidad de material manuscrito que aún no ha sido publicado en su totalidad.

³⁷ “Este tipo de creación es bello, pero no profundo. Su efecto es mayor, pero menor por su fuerza, su forma es más interesante que el contenido; actúa más sobre la vista y el oído que sobre el alma, por eso es más para encantar que para conmover. [...] No obstante, cuando en la representación de un papel interviene una auténtica vivencia, podemos hablar de creación, de arte. [...] No puede haber arte verdadero sin vivencia. [...] Es posible agitarse por fuera, mecánicamente, sin causa alguna, con el alma tranquila”. (STANISLAVSKI, 2007: 40-44).

de lo verdadero en cada montaje es marcada por su propia naturaleza, a merced de unas convenciones que le son propias y que el espectador puede asumir manteniendo la suspensión de la incredulidad.

Parte de la crítica ha intentado enfrentar las dos etapas de su investigación, rechazando sobre todo la primera³⁸. Memoria emotiva es un concepto fundamental de la primera parte de su trabajo, recogido en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, y sin la cual, se puede considerar que el actor no está preparado para liberar sus propias emociones, dejando éstas disponibles cuando el cuerpo se ponga en acción en la situación dramática del personaje. La crítica pedagógica y profesional se centra en que Stanislavski cambió su forma de pensar al final de su vida, lo que lleva a utilizar el sistema solo a través de las pautas de las acciones físicas. Esto se debe, en mayor medida, a una mala lectura de la memoria emocional, que hizo aparecer partes indeseables en el trabajo del actor. Sin embargo, hay un valor enorme en el primer trabajo *El trabajo del actor sobre sí mismo* como preparación para la etapa de las acciones físicas, ya que ésta, sin la primera etapa, quedará lastrada por las dificultades del actor a que sus emociones se vehiculicen libres y estén disponibles para la situación dramática. Por este motivo, aunque con críticas, versiones y matizaciones el trabajo sobre la memoria emotiva ha recorrido la pedagogía del siglo XX y continúa vigente, tratando de conservar las virtudes y evitar los defectos del Sistema.

Michael Chejov, Meyerhold y Vagtangov al inicio, pero después Grotowski, Sanford Meisner, William Layton, hasta el contemporáneo Declan Donnellan después, han continuado el legado investigador de Stanislavski, siempre partiendo del desarrollo de los aciertos, y tratando de lidiar con las dificultades del Sistema, potenciando unos aspectos y rebajando o rechazando otros. El sistema pues, ha ido ampliándose, revisándose y entendiéndose de diferentes formas hasta

³⁸ Algunos encuentran en la lectura de Stanislavski, correcciones de su última etapa sobre la primera: “En lugar de ponerse a hurgar en sus sentimientos, forzándolos, mucho mejor es atenerse a la línea física”. (STANISLAVSKI, 1993b:289). En nuestra opinión, todo el sistema es bastante coherente; las herramientas de la primera etapa no están pensadas para una ejecución estricta en la actuación, sino para la formación del actor y para la fase preparatoria de la creación del personaje. Cabe recordar que la publicación del texto que corresponde a la primera etapa *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* está revisada por el autor, que se avino a publicarlo 1937, y que sería editado por primera vez en 1938, por desgracia, poco después de su muerte. “Tengo trazada una simplísima línea de objetivos y de acciones físicas y psicológicas elementales. Para no ahuyentar el sentimiento, vamos a llamarla *esquema de las acciones y los objetivos físicos*. La seguiremos tratando como tal, pero previamente, para fijarlo bien, convengamos en que la esencial oculta no reside en el objetivo físico, sino en la sutilísima psicología, que en gran parte consiste en sensaciones subconscientes. No pude uno introducirse en el acervo de las vivencias subconscientes del hombre, hurgando allí como si fuese un monedero. Al subconsciente se lo debe tratar con sumo cuidado, del mismo modo como el cazador cuida a su futura presa, a la que procura atraer. Usted no la hallará si va en su busca”. (STANISLAVSKI, 1993b:293).

nuestros días. Algunas de estas miradas han sido tan importantes y efectivas que han dejado de ser versiones más o menos definidas para convertirse en nuevas propuestas o métodos autónomos, como en los casos de las técnicas de Michael Chéjov, Grotowski, Meisner o Layton, aunque deudores siempre de las investigaciones del maestro ruso.

Stanislavski como director de escena

El enorme legado científico de Stanislavski ha ocultado su labor como director escénico, y es de éste del que se deriva su perfil investigador. Stanislavski trabaja por una poética propia, promovida por un cambio social y una forma de sentir el mundo, articulado por una nueva dramaturgia, no solo una nueva forma de escribir, sino una nueva forma de entender el mundo primero, y después de representarlo. Su propio afán como director por esta poética, es la que le impulsa a la misión de crear vida en la escena, unida a un rigor investigador incansable que, además, cuenta con recursos suficientes para la investigación. Estas premisas le llevan a crear un sistema de formación del actor, que pueda soportar esta poética de la dirección³⁹. Poco se ha hablado sobre cómo una concepción en la dirección puede transformar tan profundamente la actuación, desde la formación del actor hasta las mediaciones estilísticas que participan en la creación del trabajo profesional. De esta manera, Stanislavski se erige no solo en director de escena, sino en maestro y en investigador. No es casual que la investigación y la pedagogía sean dos cualidades inherentes a la figura del director de escena.

Definir los ámbitos compartidos de poética, investigación, pedagogía y praxis profesional, han resultado una labor intensa por parte de directores, investigadores, maestros y artistas durante todo el siglo XX y XXI. Stanislavski encierra en él todos estos parámetros, donde todo parece ser coherente, al ser el mismo ejecutor de todos los ámbitos. No obstante, su figura nos ofrece luminosidad sobre aquello en lo que tiene que pensar un director de actores. Toda la mirada de Stanislavski es sobre el actor, su objeto de estudio. De hecho, su capítulo titulado *Del Plan de Dirección de Otelo* en *El trabajo del actor sobre su papel*, el maestro ruso solo define un análisis activo del texto, dejando ver que una misión del director es aclarar y definir el sentido de texto definiendo los objetivos de cada actor, concatenados en una línea de acciones físicas y

³⁹ “Habitualmente se considera que la más importante contribución del Sistema de Stanislavski es su aplicación a la formación de actores *en general*. Falso. Stanislavski pretendía lograr escénicamente unos resultados artísticos (entiéndase por ello el realismo escénico o como se quiera llamar) siguiendo un procedimiento apropiado durante los ensayos. Si las capacidades o la metodología de los actores difería de la suya, era evidente que los resultados no podrían producirse. Esto lleva a la conclusión de que el Sistema no es, en esencia, un método de formación actoral, sino un lenguaje compartido libremente por actores y director y, en virtud del mismo, una metodología de creación conjunta”. (SALGADO, 2007:254).

psicológicas. El rol de Stanislavski, bastante olvidado por la virtud de su sistema de formación, era primigeniamente el del director de escena, pues es en el Stanislavski director de actores, en su poética, donde comienza todo el desarrollo del sistema.

Varias figuras maestras se han desarrollado de una forma parecida: Meyerhold, Vagtangov, Grotowski, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Peter Brook, Declan Donnellan o Anne Bogart, (recorriendo toda la contemporaneidad), y se han posicionado como directores que han investigado y constituido formas propias de trabajar con el actor. Es curioso que todos ellos han escrito sobre técnica de actuación y de manera poco profusa sobre técnica de dirección. Casi la totalidad de los grandes textos sobre interpretación han sido escritos por directores.

Algunos estudios han encontrado en la lectura de maestro ruso una relación con la dirección de actores, como el que firma Dani Salgado: “El llamado Sistema de Stanislavski es una teoría sobre la dirección de actores”⁴⁰. Para él, el Sistema es un lenguaje compartido por actores y directores. Defiende que el director debe conocer la técnica actoral y que los directores y los actores han de compartir la misma metodología de creación, lo que negaría objetivos y procedimientos propios del director de actores. “Para poder realizar sus acciones en escena, Stanislavski cree que los actores habrían de dotarlas de las mismas premisas que desencadenan la acción de la vida cotidiana: fundamento y propósito. A los fundamentos de cada acción los llama circunstancias dadas, y a los propósitos, objetivos. [...] Este concepto de acción lo aplicó Stanislavski a la dirección de actores” (SALGADO, 2007:255). Salgado se pregunta en su estudio por qué se sigue considerando que la contribución del maestro ruso al arte es relativa a la formación de actores, si éste siempre recalcó que sus métodos estaban dirigidos al trabajo en el seno de un grupo y no a actores que se quieren formar individualmente y defiende que: “El famoso sistema no puede ser otra cosa que la manera en que Stanislavski dirige a sus actores del TAM durante los ensayos. [...] Cuando habla de método o de sistema entiende por ello un conjunto de prácticas realizadas dentro del seno de su compañía” (SALGADO, 2007:259).

⁴⁰ “Se ha de señalar que esta hipótesis no es en absoluto original ni ha nacido exclusivamente de las páginas de Stanislavski. En realidad, es un tema que ya fue planteado por Jaume Melendres cuando afirmaba que «la obra de Stanislavski está destinada fundamentalmente a la formación de los directores de escena»”. (MELENDRES 2000:92, en SALGADO, 2007:247). [...] “Si demostramos la veracidad de la hipótesis podremos sostener en el futuro que los estudios teatrales pueden dar lugar a genuinas teorías, que la relación actor-director puede ser estudiada (con las debidas reservas) en términos científicos y que la evolución de la disciplina teatral no ha de depender en exclusiva de aspectos puramente artísticos sino de los descubrimientos que, desde múltiples disciplinas, se puedan extrapolar a la actividad teatral”. (SALGADO, 2007: 248).

A nuestro juicio, Stanislavski sí estableció un sistema de formación para educar a los actores que quería tener y por ese motivo abrió un laboratorio. Es decir, les formó para poder dirigirlos conforme a su poética, y su pedagogía acabó creando un sistema de formación⁴¹. De hecho, Stanislavski, se expresa en su propio libro en estos términos: “El arte de dirigir estos elementos, y entre ellos, en primer término, el sí, las circunstancias dadas, y las acciones internas y externas, la capacidad de combinarlos entre sí, de acercarlos y unirlos mutuamente, requiere mucha práctica y experiencia, y, por consiguiente, tiempo. Seamos pacientes y dediquemos ahora a estudiar y elaborar uno de los elementos. Éste es el objetivo principal de nuestro curso de este año”. (STANISLAVSKI, 2007:72).

Para Salgado, el sistema de Stanislavski es, como decimos, una teoría de la dirección actoral, donde el director es un elemento prescindible cuya aparición está justificada por la falta de una psicotécnica perfecta que haga al actor plenamente autónomo. Es decir, el director existe momentáneamente siempre supeditado al actor. Para Salgado “El director ha finalizado su trabajo cuando consigue que un grupo de actores pueda trabajar sin necesidad de él. Un buen director es aquel que consigue hacerse prescindible”. (SALGADO, 2007:266). “La figura del director es prescindible, pero no así su función (encontrar estímulos adecuados para la creación actoral y supervisar la correcta conversión de los estímulos en signos validos)”. (SALGADO, 2007:265).

Para proponer esta teoría cita a Stanislavski:

“Mientras nuestro arte no llegue a los más altos grados de perfección en el campo de la psicotécnica, a fin de posibilitarle al 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 y 238 en SALGADO, 2007:266).

Y concluye:

⁴¹ Opinamos que Salgado ve la dirección de actores como un arte de potenciar al actor y no como un arte autónomo propio. Según esta perspectiva el director tendría solamente el objetivo de conseguir un buen trabajo de actuación y no sus propios objetivos como creador. “Dirigir actores es estimular su imaginación y comprobar la correcta adecuación de sus acciones al propósito del espectáculo [...] Un director ha de tener presente, sobre todo, los fundamentos de los que partirá el trabajo y los propósitos a los que se pretende llegar. El proceso intermedio de conversión de una realidad en otra es la tarea de los actores, que son los encargados de comprobar si las premisas de partida pueden desembocar en los objetivos planteados”. (SALGADO, 2007:264).

“Su psicotécnica, entendida como un procedimiento para dirigir la actuación de los actores, sólo la ve necesaria por el hecho de que la inspiración y el talento muy rara vez se presentan de una manera total en los actores. Dado que tal estado ideal es casi utópico, la dirección de actores ha de ser la encargada de posibilitar un acercamiento a tal estado. Si éste es conseguido, no sólo la técnica ha de desaparecer, sino el promotor de la técnica: el director”.

“Predice que llegará un momento en que grupos de actores realizarán espectáculos sin la necesidad de un director, fenómeno aún no muy extendido, pero en el que, sin duda, se pueden incluir experiencias teatrales como los *matches* de improvisación o ciertas formas parateatrales. Aquí se nos ofrece un dato singular sobre su visión de la dirección de actores: la figura del director es pasajera y su aparición oficial a finales del siglo XIX se debió a una razón coyuntural. El director es una figura de transición cuya finalidad es gobernar la actuación de los actores mientras la metodología de la creación no esté lo suficientemente depurada e integrada en ellos, de manera que puedan crear autónomamente. Tenemos aquí el porqué de la relativamente escasa importancia que Stanislavski otorga a la figura del director en sus escritos. Él escribe sobre el oficio del actor en un período en que tal oficio se complementa con la dirección de actores, pero tiene en mente que la correcta dirección consiste precisamente en aquella que consigue hacer invisible o prescindible la figura del director”. (SALGADO, 2007:266)

Vigencia

La vigencia del sistema de Stanislavski está definida por la vigencia del realismo, y más allá, por la confianza del espectador en los relatos que son como la vida. Desde una perspectiva de filosofía del arte, el espectador entiende más verdadero un relato mientras más se parece a la vida; es una medida de lo correcto. Y Stanislavski, bajo su sistema, consigue organicidad en la escena. Esto explica el triunfo de su método. La vigencia de su método se mantiene porque el espectador aún cree en el relato como verdad, es decir, hoy en día existe la corriente de los espectadores que no cuestionan el relato como una mentira, porque sienten que se les explica mejor la vida que a través de su participación en la realidad; de alguna manera ceden parte de su mirada del mundo al artista. El Sistema de Stanislavski tiene una relación directa con el realismo como mediación estilística, por lo que podemos entender cuánto ha ayudado el cine del siglo XX y XXI a vigencia del Sistema. El cine como arte mimético, y sobre todo el cine clásico, que borra los mecanismos de la enunciación, ha promulgado el sistema de Stanislavski y lo ha protegido, porque se necesitan mutuamente. Tanto ha sido así, que el sistema de Stanislavski ha invadido casi la totalidad de las propuestas de actuación, aun en los relatos cinematográficos más ficcionales, e incluso, los de animación. La interpretación en la ficción cinematográfica ha

quedado casi siempre definida por el realismo, precisado por cómo sería la vida coherentemente si la situación excepcional que presenta el relato, se diera en la realidad.

Los principios que Aristóteles anunciaba en la *Poética*: bueno, adecuado, semejante y constante (1974:179-180)⁴² se han instalado en la narrativa del teatro y del cine, que ha visto desarrolladas sus convenciones y multiplicado sus pactos con el espectador, siempre para que esta ilusión de realidad se mantenga. Stanislavski y sus discípulos han enseñado a varias generaciones teatrales y cinematográficas a mantener la coherencia interna bajo los principios aristotélicos.

Como decimos, promovido, protegido y divulgado por las comunicaciones audiovisuales, series de ficción, relatos televisivos y toda la cinematografía, que han mantenido al espectador del siglo XX y XXI en un realismo coherente, el sistema de Stanislavski se ha mantenido triunfante, al menos hasta la Segunda Guerra Mundial y el cuestionamiento del relato.

Además, también ha recorrido toda la historia de las artes teatrales e interpretativas del siglo XX, a veces bajo versiones metodológicas, a veces sobre la oposición al sistema (distanciamiento Brechtiano), pero siempre presente en la reflexión de directores, actores y pedagogos. La llegada de lo postdramático y la disolución del personaje en la puesta en escena contemporánea, componen hoy en día una nueva búsqueda de verdadero y cuestionará e incluso abandonará el sistema, prescindiendo de la noción de personaje por el de actante.

Sin embargo, el alcance del Sistema no solo ha estado asegurado por sus efectos, sino porque constituye una forma de educación y entrenamiento de actores principiantes, lo que además ha asegurado la perpetuación de generaciones de actores que hacen suyas las enseñanzas del Sistema. Existe un terreno confuso entre los procesos de la formación artística y los de la creación artística, a pesar de que Stanislavski tratase de diferenciarlos entre sus textos *El trabajo del actor sobre sí mismo*, que alude la formación preparatoria del actor, y *El trabajo del actor sobre su papel*, cuyo objetivo es el análisis del texto y la práctica escénica. En los hábitos profesionales, muchas herramientas aprendidas bajo el sistema de formación de Stanislavski se siguen practicando para la construcción de personajes en los procesos de puesta en escena de espectáculos, como sería el caso de la memoria emocional, tan alabada por unos como cuestionada por otros. Lo que no está del todo claro es si el Sistema sirve, además de para formar actores, para todas las necesidades de una creación escénica, de la misma manera que

⁴² Aristóteles en la *Poética* titula el capítulo XV, *Las cuatro cualidades de los caracteres*.

en danza el trabajo de la flexibilidad sirve para que el bailarín esté disponible a la coreografía (formación del bailarín), pero no en sí mismo para crear la coreografía (trabajo de dirección). En este punto empieza la confusión existente hoy en día sobre el trabajo del director de actores, que aparece desde la formación y la pedagogía, sobre el uso de los sistemas de actuación por parte del actor y del director (actor-técnica, director-poética) las relaciones entre estos dos perfiles, su convivencia y sobre sus aspectos diferenciadores y complementarios. Además, es confuso si el sistema de Stanislavski es útil, o en qué medida, para el trabajo de dirección, pues implicaría que el actor y el director hacen el mismo trabajo, o qué parámetros del sistema pueden ser útiles para la dirección, aunque actores y directores tengan roles diferentes y, por tanto, diferentes perspectivas, procedimientos y objetivos.

Conceptos fundamentales

Suspensión de la incredulidad: Pacto entre el espectador y la representación, o el equipo de la representación, por la cual, el espectador asume como verdadero lo que se le ofrece ante sus ojos, siempre y cuando lo que aparece ante él se rija por la verosimilitud, entendiendo ésta como coherencia interna.

Por poner un ejemplo, el espectador asume en *Hamlet* que lo que ve ante sus ojos es Dinamarca. No se cuestiona que el escenario sigue estando en su ciudad porque suspende su incredulidad, ni se pregunta por la naturaleza verdadera de los materiales de la escenografía y de la utilería, por el mismo mecanismo de la convención, que tampoco le hace preguntarse por qué los personajes hablan el idioma del espectador y no en danés. Pero sí que puede cuestionarse que el personaje que está ante sus ojos no posea las cualidades de príncipe, dude de sus frases o se manifieste que las tiene memorizadas (actuación) o que la situación tenga más movimiento de la cuenta o sea más agresiva de lo que sería lógico en la realidad (dirección). Esto llevaría al espectador a que aparezca de nuevo el cuestionamiento y deje de suspender la incredulidad. El arte de director y actor se mide entonces por la capacidad para crear las mismas condiciones que se dan en la vida, para que todo sea orgánico, y a la vez para ocultar los mecanismos que le han llevado a tal organicidad.

Circunstancias dadas⁴³: Conjunto de datos que contiene una propuesta escénica textual (aunque no solo las textuales) que conforman una situación. Esta información ofrecida por el autor y por

⁴³ Stanislavski las define como: “La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y *régisseurs*, lo que agregamos nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta en su creación”. (STANISLAVSKI, 1994:92).

el director suele plasmar el contenido de la identidad de los personajes, las relaciones entre ellos, las fuerzas operantes, el pasado de la acción y el potencial futuro de ésta, antecedentes comunes o individuales de los personajes, y todas las características psicológicas y sociales que los definen.

Identificación: Proceso por la que el actor asume todas las circunstancias del personaje, incorporando su cuerpo y su mente a la situación, de forma que, por medio de la escucha y la atención, el actor recibe los estímulos que le lleven a generar comportamiento orgánico. Por este proceso, el actor se identifica con el personaje de forma que ambos son, por medio del arte, la misma entidad. Las características físicas y psicológicas del actor se modifican con profundidad para crear las del personaje hasta que el yo del actor cede el paso al yo del personaje.

La identificación crea una experiencia ilusionista en los espectadores, de modo que éstos también se identifican con los personajes, viviendo sus situaciones y sintiendo sus emociones.

Vivencia: Experiencia del actor al incorporarse a una situación ficcional como verdadera por medio de los estímulos del afuera y de su propia imaginación, de forma que sus respuestas sean orgánicas, desplegando las características de la experiencia real de una situación.

Encarnación: Proceso por el que el actor construye su personaje llegando a la incorporación de su cuerpo, escuchando y accionando desde la psicología y caracterización de su personaje, a unas circunstancias dadas.

Memoria emocional: Capacidad humana para tener emociones en presente a través del recuerdo y la visualización de situaciones vividas en el pasado. No se trata de revivir las emociones en tipología e intensidad que se sintieron durante la situación del pasado, sino de vivir las emociones que aparecen en el presente al activar un recuerdo. Por ejemplo, una situación pasada puede haber activado la emoción del ridículo y al recordarlo puede activar el humor y la risa⁴⁴.

Jorge Saura, traductor de Stanislavski al español y profesor de dirección escénica define las circunstancias dadas como: "Todos aquellos elementos externos al personaje, no producidos por él mismo, o producidos por él mismo, pero en un pasado más o menos lejano y que influyen decisivamente en su comportamiento. La época, la situación histórica, el lugar de acción, la hora del día, la estación del año, la relación, tanto social como emocional con el resto de los personajes, los hechos acaecidos con anterioridad al momento presente, los hechos que se presentan como inminentes, todo ello forma parte de un conglomerado de circunstancias que están dadas por el autor y el director y que el actor completa y enriquece. Una parte de estas circunstancias están expuestas en el texto de la obra o se deducen de él; otras están creadas por la puesta en escena en forma de movimiento escénico, iluminación, música, etc."

⁴⁴ A este respecto, Sanford Meisner escribe: "Con el tiempo, el significado del pasado cambia. Esa es una de las razones por las que no me gusta la memoria emocional y por eso, entre otras razones, Stanislavski la rechazó". (MEISNER, 2003:78).

Sí mágico: Herramienta técnica, por la que el actor usa el *si condicional* para acercarse a la comprensión de su personaje, estableciendo preguntas del tipo: “¿qué haría yo si estuviera en la situación de mi personaje?”. Este si condicional tiene una fuerza movilizadora mucho mayor que si el actor considera el personaje como externo a sí mismo. La suposición provocada por el *si mágico*, promueve una implicación del sí mismo del actor, movilizándolo la imaginación y la respuesta activa.

2.2.2.El distanciamiento de Bertolt Brecht

Bertolt Brecht marca una línea de trabajo prácticamente opuesta a la que había establecido Stanislavski. Su propuesta nace de la crítica a los efectos del Sistema, que ya en su día apuntaba a que iba a ser una escuela de interpretación con tendencia a la hegemonía. Tras reflexionar sobre los efectos producidos por la identificación, Brecht descubre otro punto de partida, define para el teatro otros objetivos y persigue efectos contrarios a los que había obtenido el Sistema. De cara a nuestra actualidad, sin embargo, en la práctica, su trabajo ha venido a completar al de Stanislavski en el sentido de las posibilidades que ofrecen al teatro. Brecht tenía que aparecer, naturalmente, después del trabajo de Stanislavski; por este motivo, en este estudio valoramos el trabajo brechtiano como una investigación científica, ya que consideramos que, tras la aparición del Sistema, el distanciamiento debía existir naturalmente por oposición a la identificación. A nuestro juicio, Stanislavski creó un sistema, mientras que Brecht descubrió su contrario a través del cuestionamiento de los efectos del primero. Su trabajo estuvo articulado en una reflexión sobre el estado de la teatralidad en su tiempo, a través de un estudio analítico y en una creación: el distanciamiento.

Un estudio paralelo de las dos figuras pone de relieve las crisis sociales en la que los dos maestros habían vivido. En el caso de Brecht, marcado en su juventud por la Primera Guerra Mundial, el ascenso del Nazismo al poder en Alemania y la Segunda Guerra Mundial al fin de sus días. Metido de lleno en un fuerte período de guerra, un hecho representativo de todo el horror que vivió es la pérdida de su hijo en el frente soviético, en el año 1943.

Al igual que Stanislavski, de familia acomodada y burguesa, Brecht había mostrado desde joven una efervescencia intelectual, en el que encontraría a través del ensayo científico y las artes, el camino para su posicionamiento en el mundo y, además, su ideología en contra de la guerra y los postulados del nazismo. Brecht despliega su mirada sobre unos alemanes dormidos y secuestrados por la propaganda, que habían perdido la capacidad del pensamiento autónomo, y que creían todo o gran parte de lo que les llegaba a través de los líderes políticos o de la prensa. Una gran *secta* iba abduciendo a los individuos de la sociedad alemana.

Para Brecht, el teatro y, en particular, aquella manera de trabajar en la que todo aparecía por la relación causa-efecto en una estrategia de realismo y mimesis, dormía a los espectadores en la

ensoñación⁴⁵, les identificaba con los personajes del relato y les hacía sentir las emociones por liberándolos por medio de la catarsis, tal y como se había venido haciendo desde la época de Aristóteles. Esta crítica a la ensoñación, fue el punto de partida del trabajo de Brecht. La identificada como el mayor defecto del teatro y su demolición fue el objeto de trabajo de toda su obra. La suspensión de la incredulidad quedaba en entredicho porque hacía a los espectadores vivir como en sueños, dormidos, con poca capacidad para la reflexión y nula respuesta motora. En el teatro que encontró Brecht, los espectadores se ven subsumidos en una emoción dirigida por el drama, a propuesta siempre del director y transmitida por el actor y la puesta en escena. Es el director de escena quien dirige las emociones del espectador y elige lo que éste debe sentir. El espectador (el ciudadano) estaba siendo entrenado en pensar y sentir lo que otros habían diseñado que pensara y sintiese.⁴⁶

Para Brecht, este efecto era el contrario de lo que debería proponer un teatro didáctico. El pueblo necesita del teatro para tomar conciencia de su posición como persona que está ante “un drama”, es decir, no debe olvidar su propia conciencia de presente ante el drama. Y todo lo que duerma la conciencia de sí mismo debe ser evitado. A este efecto de permanecer presente sin ser subsumido por el drama, le llamó distanciamiento⁴⁷.

Brecht no solo parte del trabajo de Stanislavski, sino que asienta su trabajo sobre el de éste. Se da cuenta de que es la emoción del actor la que, a través de la empatía del espectador, anula la conciencia de éste; tal cual había pretendido el maestro ruso.

Por tanto, Brecht también, a través de un cambio social se erige como escritor de una nueva forma de ver el mundo, sobre todo a través del cuestionamiento del relato derivado de la experiencia con la propaganda nazi. Un cambio en el pensamiento y la posición del ser humano respecto a la sociedad implica una nueva forma de representar el mundo, esto es en el teatro, la causa de una nueva poética. Brecht, a diferencia de Stanislavski, recoge también el testigo literario, que Stanislavski había obtenido sobre todo a través de Antón Chéjov, con la misión de

⁴⁵ “Lo que les interesa a los espectadores de estos teatros es poder realizar el engañoso cambio de un mundo contradictorio por otro armónico, o de uno no muy bien conocido por otro de ensueños”. (BRECHT, 1948:31).

⁴⁶ “Así es el teatro que nos hemos encontrado hecho [...]. Y ha sido perfectamente apto para transformar a nuestros confiados amigos [...] en una masa atemorizada, crédula y «hechizada»”. (BRECHT, 1948:31).

⁴⁷ “El tipo de actuación teatral experimentado en el Schiffbauerdam-Theatre de Berlín, durante las dos Guerras Mundiales, se basa en el efecto de distanciamiento (Verfremdungseffekt – Efecto V). Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo como algo ajeno y distante (Freud)”. (BRECHT, 1948:10).

dar cuenta del mundo, con un presente y una realidad como referentes válidos del arte. Los dos tienen algo de realismo, pero mientras el realismo stanislavskiano subsume al espectador en un ensueño sobre lo real, el brechtiano le despierta a la realidad^{48 49}.

¿Cómo crear un individuo libre para pensar y actuar si su teatro le entrena en el ensueño del relato con apariencia de verdadero? Todo aquello que Stanislavski había pretendido para mantener la ensoñación, todos los principios sobre los que se asienta el Sistema son opuestos en el distanciamiento brechtiano. Brecht, a través de sus investigaciones fue creando un conjunto de pautas para el trabajo del actor, para conseguir que sus puestas en escena mantuvieran en el espectador la poética de dirección pretendida: la presencia del espectador como elemento distanciado del drama. Muchos de estos principios fueron recogidos en la declaración de intenciones que supone *El pequeño organon escrito para el teatro*, donde Brecht utiliza la ironía para desmontar mitos sobre aquello que tiene que ocurrir en la escena.

En 1948, ya tras un largo recorrido como director y dramaturgo, Brecht publica el *Pequeño Organum*. En este texto, recoge en setenta y siete reflexiones un conjunto de proposiciones éticas sobre el teatro, a las que corresponden unas cuestiones estéticas. Para Brecht, la manera en la que Galileo miró la lámpara que oscilaba, con una actitud extraña, como si no hubiese esperado esos movimientos, como si no los comprendiese, debía ser la mirada que el espectador tenía que tener ante el drama representado. Desde un punto de vista comunicativo, Brecht pone mayor atención en el receptor (espectador) que Stanislavski. Ninguno de los dos había puesto la mirada en el enunciador (director y/o dramaturgo) y, sin embargo, en ambos casos se demuestra como el cambio en la poética de la dirección establecía un conjunto de postulados

⁴⁸ “Para semejante tarea, naturalmente, no podemos valernos del teatro tal y como nos lo hemos encontrado hecho. Vayamos a uno de esos locales y observemos el efecto producido en los espectadores. Nos veremos rodeados de seres inmóviles en un extraño estado: parecen contraer con gran esfuerzo todos sus músculos, o los tienen relajados como en un gran debilitamiento. Apenas existe comunicación entre ellos: parece una reunión de gentes que duermen, pero con sueños inquietos, porque, como dice el dicho popular, las pesadillas se tienen cuando se duerme de cara arriba. Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados: y más que escuchar, son todo oídos. Miran como «hechizados» el escenario (expresión de la Edad Media, época de brujas). Mirar y oír son actividades a veces divertidas; pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella. Su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajando los actores: por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, desearíamos que los actores fuesen pésimos”. (BRECHT, 1948:6).

⁴⁹ Tales representaciones exigen, naturalmente, una formulación que permita libertad y movilidad al espíritu del espectador. Éste, por decirlo así, tiene que poder efectuar continuamente montajes a base de nuestra construcción, abstrayendo en el pensamiento las fuerzas sociales o sustituyéndolas por otras. Este procedimiento le da algo de no natural al comportamiento actual, con lo que las fuerzas actuales pierden, por su parte, su naturalidad y se hacen manejables. (BRECHT, 1948:9).

para la interpretación de los actores, en ambos casos, un cambio en la mirada del director derivaría en una escuela, y por ende en todo un movimiento artístico.

Director y actor suponen ser por ello dos partícipes del mismo acontecimiento, la creación el personaje; paradójicamente, dos figuras tan ostensiblemente diferentes se ven diluidas en el proceso de la creación del personaje y la inclusión de éste en la puesta en escena. Los textos y los postulados de Brecht empiezan a dar importancia a la figura del director, sobre todo porque cuestiona el realismo, por lo tanto, lo aparecido en la escena tiene que ser creado, no copiado de la realidad. Si el distanciamiento no quiere que olvidemos que estamos en un teatro para sentirnos ante la realidad, la escena no puede pretender ser la realidad, y no puede tener a ésta como referente para lo *adecuado*⁵⁰ que, pasa a ser una creación, un conjunto de elecciones del director.

En la época de Brecht, ya se había conseguido un considerable perfeccionamiento del actor como canal de comunicación por medio del Sistema de Stanislavski. Sin embargo, aunque Brecht, sobre todo en el *Pequeño Organon*⁵¹ habló del proceso con el objetivo de romper esta ilusión, los estudios siguieron sin volver la mirada sobre el director. Solo con un estudio riguroso sobre el director podría hacernos entender cuál es la figura y su enorme importancia en la creación y transmisión de poéticas, estilos, escuelas y movimientos que su figura ha ejercido en toda la historia de teatro y de la actuación.

Brecht y la técnica de actuación

Brecht opina que el actor no debe transformarse en el personaje. No debe limitarse a vivirlo. Esto significa que el actor no debe tener solo las emociones del personaje, sino que debe tener las suyas propias cuando representa al personaje, con el fin de que las del espectador tampoco sean las mismas que las del personaje. Con la disolución de las emociones de actor y personaje, lo que se consigue es solo haya una opinión sobre el personaje, mostrándolo como algo unívoco. Sin embargo, si el actor mantiene sus emociones y su parecer cuando interpreta al personaje,

⁵⁰ Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales, y distinguimos según las épocas, entonces dificultamos a los espectadores su tendencia a identificarse. Ya no se sentirán impelidos a pensar: "Así actuaría yo también, sino que, como máximo, dirían "Si yo hubiese vivido en esas circunstancias..." Y cuando representamos obras de nuestro tiempo como obras históricas, también entonces las circunstancias en las que el mismo espectador se mueve, podrán aparecer con toda claridad, y esto será el principio de la actitud crítica. (BRECHT, 1948:9).

⁵¹ Es preciso mencionar que Brecht ya escribe este texto en primera persona del plural, por lo que hace ver qué es él quién dice, aunque permanece mirando el proceso de puesta en escena.

también lo cuestiona, y no tendremos una sola visión de lo que se ha de sentir ante una situación. Lo que veremos en la escena es como un actor se imagina un personaje. Para conseguir este efecto, la interpretación del actor debe ser artística, es decir, expresiva, imaginada, creada, por lo que el realismo y el naturalismo serán las mediaciones que menos convienen en la construcción del personaje.

Las continuas rupturas de un actor que se muestra como actor y alternativamente como personaje, nos impide olvidar que estamos viendo una propuesta artística. De alguna manera, Brecht pide al actor, que sea creador y obra creada alternativamente en el escenario, pero que no oculte su posición de artista.

La ilusión stanislavskiana de que lo que pasa en escena ocurre por primera vez también compone una crítica de Brecht. La obra debe parecer ensayada, creada, por lo que el encadenamiento de la acción y la reacción, principio esencial de la relación causa-efecto está cuestionada por la intervención de la dirección de actores. El trabajo de escucha para el objetivo de la organicidad se ve transformado por una atención del actor para profundizar más en la situación, para pensarla durante la actuación, hacerla significativa y trascenderla. El actor permanece atento a lo que está ocurriendo, tal y como si estudiase la situación, tal y como si no la llegase a entenderla del todo. El impulso aparece en el trabajo del actor, pero no viene del interior de otro personaje, como mayormente indica Stanislavski. El impulso (la fuerza motora, que lleva al actor a hacer por derecho) viene de ver la situación y denunciarla. Los personajes Brechtianos pues, se enfrentan más a la situación que a los antagonistas, aunque muchas veces la situación quede personificada en algún personaje contra el que hay que luchar.

En el distanciamiento brechtiano, los actores trabajan la visualización de imágenes, no tanto como recuerdo de lo vivido por el personaje para encontrar sus motivos y que éstos lleven a la acción, sino que la visualización sirve para ver las realidades que *podrían/deberían* ser. Es decir, los actores ven la situación que ven, pero también ven la que podría ser, por lo tanto, su visualización tiende a ser creadora, reconstructora y crítica. El actor opina sobre la situación que ve, y su reflexión es la que mueve a su personaje a intervenir en la situación, tal y como si fuera un títere que puede mover para intervenir la realidad. El actor mantiene una mirada “*desde*

*arriba o desde abajo*⁵², en ningún momento se deja subsumir por la situación, que era el objetivo stanislavskiano al mantener una mirada *a la misma altura*.

El trabajo de la emoción actoral va a sufrir también un cambio considerable, y la propuesta brechtiana en torno a esta, un fuerte cuestionamiento. Cuando consideramos que Bertolt quiere que la emoción no rompa el hilo del pensamiento, estamos hablando del espectador. Ciertamente es que la emoción verdadera del actor, como hemos apuntado anteriormente, es el mejor mecanismo para que, a través de la empatía, la emoción aparezca en el espectador. No es que a Brecht no le interese la emoción en el espectador, lo que no le interesa es la emoción dirigida, no emancipada. Para ello, la emoción debe venir de la situación dramática creada en la escena, y no del actor emocionado. El actor debe ser político en la situación dramática, debe ser intelectual y mantener la crítica. Solo al verle así, ante una situación emocionante, puede el espectador tener una emoción autónoma. El actor debe participar en la acción y posicionarse en la situación con toda la inteligencia de la actuación para mostrar, con la mayor lucidez posible, lo que le acontece a su personaje respecto a la situación propuesta.

Como el actor no tiene como referente la realidad más que como una situación que debe ser cuestionada, su trabajo de creación, a propuesta del director, debe perseguir las elecciones que mayor expresen la denuncia de la situación. Su voz, su gestualidad, su psicología no deben ser entendidas como correctas conforme al sistema mimético, por lo que el arte del actor no es el que mejor asume las circunstancias dadas para poder vivenciarlas, sino que su arte se pone a favor de un diseño y una elaboración creadas a propósito para ser las que mejor expresen la situación.

El estudio de la situación dramática, la relación ética del actor con ésta y el diseño intelectual para crear un personaje que sea conveniente a la expresividad del mensaje de la puesta en escena, son los procesos primordiales del trabajo de la actuación.

⁵² Valle-Inclán establece en su teoría literaria tres formas de mirar al personaje: De pie: el autor se sitúa en el mismo plano que el personaje y lo humaniza, lo trata de igual a igual. Sería la postura típica de los escritores realistas. De rodillas: el autor mira arrodillado a su personaje y lo idealiza, lo admira y lo engrandece. Sería el tratamiento de la épica o la tragedia. Desde el aire: el creador se sitúa por encima de su personaje, lo mira desde la distancia y lo deshumaniza. Ofrece de él una visión desdeñosa, ridícula e inmisericorde. Los personajes pierden la grandeza y se animalizan o se convierten en títeres u objetos. Esta es la postura del esperpento.

Conceptos fundamentales

Efecto de distanciamiento: Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al tiempo, como algo ajeno y distante.

BERTOLT BRECHT: EL PEQUEÑO ORGANON PARA TEATRO ESCRITO EN 1948

Traducción de Christa y José María Carandell. Editorial Don Quijote.

FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
Se actúa.	Se narra.
Incluye al espectador en la acción escénica.	Hace del espectador un observador.
Absorbe la actividad del espectador.	Despierta la actividad del espectador.
Le hace experimentar sentimientos.	Le obliga a adoptar decisiones.
Provoca la vivencia.	Aporta una visión del mundo.
El espectador se introduce en el conflicto.	El espectador es puesto frente al conflicto.
Se apoya en sugerencias.	Se apoya en argumentos.
Las sensaciones no se procesan.	Las sensaciones se proyectan a la conciencia.
El espectador se identifica con el héroe.	El espectador frente al personaje lo analiza.
Presenta al hombre como algo totalmente conocido.	Presenta al hombre como objeto de investigación.
El hombre es inmutable.	El hombre es mutable y modificador.
La tensión va hacia el desenlace.	La tensión va hacia el desarrollo.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas son autónomas.
La acción va "in crescendo".	Montaje de escenas, yuxtaposición de situaciones.
El acontecimiento es lineal.	El acontecimiento es curvilíneo.
La acción avanza por evolución.	La acción avanza a saltos.
El hombre como esencia fija.	El hombre como proceso.
El pensar determina al ser.	El ser social determina el pensar.
Emocionalismo.	Racionalismo.

2.2.3.Desde la técnica de la improvisación de William Layton

Una de las perspectivas más vigentes en los actores que se han formado en España es la de William Layton.

William Layton había recibido la formación americana de *el método* sobre todo de la mano de Sanford Meisner, a quien dedica su libro *¿Por qué? Trampolín del actor*. En el prólogo, Layton reconoce: “La forma de trabajo que representa este libro, ya sea este para ti un primer manual o una guía completa de tu técnica, lo que se ha dado en llamar y acaso conoces por “El método”. Para mí el nombre no tiene importancia”. (LAYTON, 2004:12-13). Por lo tanto, a través del reconocimiento que él mismo hace de la influencia de Meisner y del llamado método, podemos rastrear líneas de trabajo norteamericanas que se relacionan con Lee Strasberg y el Actor Studio y que tienen origen en Stanislavski⁵³.

Layton desarrolló una larga carrera como actor, como director y como pedagogo. Sus trabajos de dirección en España abarcan dieciocho producciones, durante casi tres décadas, según los registros del Centro de Documentación Teatral. Pero la portentosa influencia que ejerció su trabajo⁵⁴, se debió sobre todo al impacto que creó su desarrollo de la *Técnica de la improvisación* en la formación de actores. El impacto que Layton creó a su llegada a España se debe, en principio, a la impresión que creó la llegada del método a los países donde viajaba, aunque a España no llegase de su mano hasta el año 1960, en plena dictadura, pero también debido a su propia personalidad y a la lucidez con la que el maestro transmitió sus enseñanzas.

⁵³ Sanford Meisner comenzó actuando en obras bajo la dirección de Lee Strasberg. Ambos ingresaron en el *Theatre Guild of Acting*, Meisner con una beca, donde actuaron juntos en algunas obras. En 1931, junto con otros veintiocho actores formaron un grupo de teatro llamado *The Group Theatre*, del cual saldrían los grandes maestros de la actuación americana. En 1940 el grupo se desintegró debido a que cada miembro tenía una visión diferente sobre el *Sistema* de Stanislavski. Strasberg enfocó la importancia de la memoria emocional para llegar al estado creativo necesario. Stella Adler, viajó a entrevistarse con el mismo Stanislavski en París satanizando a su regreso la memoria emotiva, argumentando que el propio Stanislavski la consideraba nociva para la psicología del actor. Strasberg junto con Elia Kazan fundaron el *Actor Studio* según en el enfoque de Strasberg, lo cual se conoce hoy día como el *Método*. Stella Adler fundó *The Stella Adler Conservatory* en donde enseñaba un enfoque de la técnica más basado en la imaginación y la acción.

Sanford Meisner abrió *The neighborhood Playhouse* en Nueva York, donde enseñaba su enfoque único de la técnica basándose en las enseñanzas “sanas” de Strasberg y el uso de la imaginación de Adler, incorporándole un elemento fundamental que revolucionó la actuación en el mundo entero: la escucha y la reacción al otro, viviendo subjetivamente la vida del personaje. A este novedoso y efectivo enfoque se le conoce hasta hoy como la *Técnica Meisner*.

⁵⁴ El estudio de la importancia de su figura queda bien definido en el libro de Carazo Aguilera, *William Layton: La implantación del método en España*.

Desde un lugar en el que dirección escénica queda disuelta en el objetivo de la pedagogía de la actuación, William Layton se preguntó también por algunas de las claves que requería conformar una poética de la actuación. El maestro que era él, con sus muchos conocimientos sobre la interpretación que le aportaba el actor que había sido, establecieron en su trabajo pedagógico una forma de entender los principios sobre los que se asienta la creación del personaje y el trabajo del actor. Una posición humilde porque comparte el estudio y los avances de sus investigaciones con sus alumnos, a la vez que sigue progresando en su propia búsqueda y conclusiones.

Estudiamos a William Layton, por lo tanto, como una figura pedagógica⁵⁵ de enorme influencia, que hace que hoy en día, los actores de este país, en número notable, se hayan formado y se sigan formando en esta perspectiva. Así mismo, Layton ha educado a muchos de los pedagogos actuales que trabajan en España, por lo que hace que su legado se multiplique con avances que han ido aportando sus alumnos, hoy convertidos en maestros. Su influencia hace que un buen número de las relaciones director-actor que operan en las creaciones artísticas actuales españolas estén regidas por sus enseñanzas.

Es notable que el trabajo de William Layton se haya difundido tanto entre actores y pedagogos y que no haya estudios en medida justa que definan las posibilidades que brinda a la dirección de actores. Un número significativo de los directores actuales, tanto escénicos como cinematográficos se formaron con William Layton, casi siempre pasando por una etapa previa como actores a los trabajos en la dirección. Cabe destacar que, de estos directores, se manifiesta su gran capacidad para comunicarse con sus actores y llegar lejos en sus objetivos de la actuación. Él mismo cuestionó su propia figura como director, pero en sus escritos no encontramos la perspectiva del director como objeto de estudio.

De nuevo en él, podemos encontrar también a un director escénico preguntándose por la actuación y por cómo desarrollar una técnica que lleve a los actores a los objetivos de su poética. Él lo hace, además, muy concretamente desde una perspectiva pedagógica, como había hecho también Konstantin Stanislavski.

⁵⁵ “Él era actor y decía siempre: Yo soy un buen director – no muy bueno-, un regular actor y un buenísimo profesor. En su orden, lo tenía muy claro. En su opinión, para Layton el mundo le teatro era el mundo del actor. En cuanto a lo demás, «venía, se le enseñaban las luces, decía bien y ya está».” (José Carlos Plaza en CARAZO, 2017:161).

Su línea de trabajo es una aproximación a la interpretación por medio de la improvisación (“an improvisational approach to acting”)⁵⁶ como reconoce en *¿Por qué? Trampolín del actor*. En el centro de su trabajo, la verdad escénica, la emoción verdadera en la escena.

Una vía pedagógica: El acercamiento a la interpretación por medio de la improvisación

Nadie formado con William Layton afirmará que la emoción es un parámetro técnico de la creación del personaje, sino una consecuencia de una buena técnica. Sin embargo, todos estarán de acuerdo con que el fin último de dicha técnica es la emoción verdadera del actor, asumiendo las circunstancias dadas de sus personajes⁵⁷. La emoción del actor, como hemos apuntado anteriormente, es el mejor vehículo para que una obra escénica conmueva, a diferencia de una obra que se entienda desde la intelectualidad. A saber, esto ocurre por un enlace de los espectadores a través de la empatía. Si la emoción verdadera del actor es el objetivo de la técnica de William Layton, en este sentido, podemos encontrar raíces en el trabajo de Stanislavski⁵⁸.

Layton define como objetivo de su pedagogía: “la capacidad para vivir real y sinceramente situaciones imaginarias” (LAYTON, 2004: 15). De esta capacidad para vivir realmente, nacerá la emoción orgánica que acompaña a la vivencia. Es decir, a través de la vivencia se escala a la emoción que conmoverá a los espectadores.

En el ámbito pedagógico Layton y Stanislavski comparten una primera etapa de formación en la que los alumnos empiezan a entrenar su instrumento: cuerpo, voz e imaginario, a la vez que empiezan a desarrollar un comportamiento específico “escénico”, esto es, vinculado a las necesidades propias de ser observado, de ser un signo comunicante en continua renovación. Una segunda etapa de trabajo implica al actor ya en relación con un personaje. Para Stanislavski este proceso se llama encarnación y es la parte más específica del trabajo de Layton, donde se crea una metodología de trabajo y, por lo tanto, es constituyente del aún del trabajo de

⁵⁶ (LAYTON, 2004:13).

⁵⁷ Juan Pastor en *Actores y actuación* apunta que “Lo primero que tiene el actor que tratar de evitar es trabajar con cosas “generales” (...) Ocuparse de las pequeñas cosas y las grandes se solucionarán por sí mismas. Ir siempre desde lo particular... y por medio de este proceso dejar nacer la emoción. Para mí eso es el método”. (PASTOR, 2007:265).

⁵⁸ El maestro de Layton, Sanford Meisner afirma: “Es la realidad de la emoción lo que hace a la mentira convincente”. (MEISNER, 2003:97).

formación de un actor. En Stanislavski, la tercera etapa corresponde a la construcción del personaje en el contexto de la creación del espectáculo.

Existe una diferencia que conviene aclarar: Layton denomina en su libro *¿Por qué? Trampolín del actor* a las tres etapas: 1ª Improvisaciones libres, 2ª Improvisaciones sobre escenas y 3ª Improvisaciones como personaje, a) con texto inventado y b) con texto del autor. (LAYTON, 2004: 17-18). La primera etapa coincide en objetivos con la pedagogía de Stanislavski, aunque Layton lo articula desde la metodología de la improvisación. La segunda y la tercera etapa en Layton están en relación con la segunda etapa de Stanislavski, la encarnación. Layton finaliza su trabajo en la construcción del personaje porque desde su perspectiva la construcción del personaje solo está abordada desde las competencias específicas del actor⁵⁹. Su procedimiento termina en el momento en que el trabajo del actor está listo para ser puesto en relación con todos aquellos agentes que intervienen en la puesta en escena, orquestados por el director.⁶⁰

Por este motivo, podemos encontrar en Layton mayormente una vía pedagógica (formación de un actor) que una vía profesional (trabajo de un actor), que comparten similitudes pero que también entrañan notables diferencias. Como en el caso de la danza, el trabajo de barra libera y deja disponible al aprendiz de bailarín para el trabajo profesional de la coreografía, pero no es en sí mismo el trabajo que se realizará para hacer la coreografía. El trabajo de la coreografía es, en el teatro el trabajo del actor, con el director. Al terminar la propuesta de Layton en este punto de la técnica, no podemos avanzar en la relación de ésta con el director y con la puesta en pie del espectáculo; un avance tal pudiera darnos luz sobre las posibilidades que la técnica obtenida por el actor a través de esta metodología de formación podría ofrecer al director de actores.

“Por ejemplo, Narros, nos confiesa que tanto él como Plaza le quitaban de las preocupaciones del resto de elementos que conlleva una puesta en escena y añade que, de decorados o vestuario, no tenía «ni idea» ni le interesaba, aunque sí tenía interés en el ser humano”. (MIGUEL NARROS en CARAZO, 2017:161).

⁵⁹ La construcción del personaje se ha atribuido históricamente al actor, porque es la persona visible sobre la que recae todos los trabajos sobre el personaje. Cabría resaltar que la construcción de un personaje es un elemento compartido, al menos, por el dramaturgo, el director, el diseñador de movimiento, el figurinista y el maquillador, en caso de que existan en una creación determinada. También la creación del personaje se verá notablemente influida por los sistemas de significación plásticos: trabajos sobre la escenografía, la iluminación y el sonido, especialmente.

⁶⁰ “Tercera etapa. Aunque pueda parecertelo, todavía no estamos en un ensayo, sino que continuamos haciendo ejercicios para fortalecer tu técnica”. (LAYTON, 2004:145).

El arreglo: una aportación técnica

A nuestro juicio, entendemos que la principal aportación técnica de William Layton al *Método* es el cambio del uso del *sí mágico*, que implica una apropiación del personaje para el actor, a la pregunta *¿qué tendría que pasar en mi vida para que me comportase como el personaje?*, que implica un impulso del actor hacia el personaje.

Stanislavski había desarrollado en su sistema el *si mágico*. Este *sí* condicional formulado por el actor en una locución del tipo: “Si yo fuera Macbeth...”, le implica de una forma psicofísica en la circunstancia dada del personaje. “Si yo fuera Macbeth me acercaría para comprobar si están conspirando contra mí”. En esta forma de trabajo, el actor se incorpora a la situación porque hace lo que él mismo haría en esa circunstancia, diluyendo la noción del personaje en sí mismo, obviando la construcción de éste. La actuación significará que el actor ha asumido las circunstancias dadas como verdaderas, que es capaz de vivir en dichas circunstancias desde sí mismo con verosimilitud, es decir, con coherencia interna, pero la escucha y la percepción estarán mediadas desde sus propios procedimientos psicológicos, físicos y de comportamiento, desde su propio sistema ético y su propia cosmovisión del mundo. En última instancia la acción será la que le propio actor haría si estuviera en esta circunstancia. No es difícil darse cuenta de que este procedimiento dará lugar a que el actor siempre será él mismo en diferentes situaciones, por lo que la encarnación de “un otro” se verá limitada. Será más fácil, por lo tanto, acceder a las emociones verdaderas del actor, pero se limitará enormemente la variedad de los registros y de los comportamientos emocionales, caracterizaciones, construcciones físicas y gestuales, y uso y caracterización de la voz.

William Layton viene a liberar al actor de este problema al proponer la pregunta técnica: “¿Qué circunstancias tendrían que darse en mi vida para que yo me comportara como el personaje” (LAYTON, 2004:80). Bajo esta sencilla pregunta se articula todo un despliegue portentoso de técnica de actuación. El objetivo es que el actor pueda aplicar la fórmula dramática de la escena a una situación imaginaria que, por cercana a sí mismo, es capaz de entender y vivenciar con profundidad.

Primero, mediante el estudio analítico de una escena a desarrollar, Layton encuentra aquellos parámetros técnicos sobre los que está construida la dramaturgia: protagonista, razón para pedir, antagonista, razón para negar, conflicto, estado de ánimo, relación social, relación emocional, actividad, razón para entrar, espacio, tiempo y urgencia.

En segundo lugar, a partir de este estudio técnico, formula una abstracción en un enunciado que recoge todas las categorías del conflicto, así como las circunstancias dadas esenciales, también formuladas de forma abstracta. Este enunciado abstracto, denominado *fórmula*, al ser suficientemente abierto, permite ser habitado por el actor al crear la tercera parte del procedimiento.

Esta tercera parte está constituida por una improvisación regida por las mismas fuerzas dramáticas que la fórmula. El actor imagina una situación que pudiera ocurrir en su vida, cercana a sí mismo, y esta situación cumple cada parámetro técnico con su categoría abstracta planteada en la fórmula. A partir de su imaginación, diseña un ejercicio que le permita la comprensión del personaje al vivenciar esta situación en una improvisación que habrá de ejecutar para comprender al personaje *en vivo*. (LAYTON, 2004: 81).

El actor libera de nuevo la empatía por un personaje distante a él, pero a través del arreglo le puede comprender no solo a un nivel intelectual, sino a un nivel vivencial, de comportamiento emocional. La idea es no llevarse a sí mismo a la construcción de la escena, es decir, el actor no modifica el comportamiento ni las características del personaje propuesto por la dramaturgia por un proceso de apropiación, sino al contrario, trata de incorporarse él mismo a la situación transformándose para crear el personaje. A través del arreglo, el actor se prepara lejos de la escena para comprender al personaje y estar listo para su construcción en la escena. De esta forma, Layton separa el trabajo de enlace del actor con su personaje del trabajo de la construcción de la semiótica escénica que conformará el espectáculo. Al separar este proceso, permite la construcción del personaje por procedimiento de creación y no por un procedimiento de apropiación: el actor hacia el personaje.

“Acerca de cómo abordaba este asunto en la praxis, Vidal indica que dirigía a los actores creando las situaciones, con el fin de que el conflicto quedase claro. El profesor y director recalcaba muchas veces a los intérpretes que era necesario empezar por uno mismo para llegar al personaje. Pero, al mismo tiempo, no quería que el actor se mantuviese centrado en sí mismo y permaneciese así en diferentes situaciones. Todo lo contrario, lo que pretendía era que el actor empezase consigo mismo por las similitudes, por la comprensión del conflicto y del personaje (o de las emociones que pudiese tener su papel), con la intención de realizar una especie de simbiosis. Luego, poco a poco, se encargaba de ir llevando al actor hacia el personaje”. (CARAZO, 2017:160).

La dirección de actores y la técnica de la actuación

El trabajo que William Layton ha explorado en cuanto a la dirección de actores tiene que ver sobre todo con el objetivo de aclarar los procedimientos de la actuación. Es obvio que cuanto mayor es el conocimiento de la técnica de la interpretación, también es mayor la capacidad de su manejo por parte el director. Por este motivo, directores formados en esta técnica encuentran facilidad y destreza en intervenir en la actuación de los actores. Esta práctica supone ser la figura de apoyo del actor, pero también la de guía. Diluye en gran medida las figuras de director y de pedagogo. De la misma manera que el pedagogo ha ejercido notables labores de dirección en el proceso de aprendizaje, en el proceso de creación de una obra teatral el director puede pasar a ejercer a la vez de pedagogo. El director guía⁶¹, impulsa al actor e incluso organiza sus procedimientos técnicos, ya que, al conocerlos, puede descubrir falsos caminos e incluso anticiparse a ellos.

El actor se beneficia de esta relación de apoyo por parte del director, puesto que las energías de ambos van dirigidas hacia una construcción del personaje que parte del actor y que tiene como objetivo la destreza técnica y artística de la actuación para que ésta deslumbre ante el público. La pericia técnica del actor es la que soporta la cualidad artística del personaje⁶².

“En esta carrera de director es posible detectar dos notas reiterativas en sus producciones, las cuales denotan tanto las fortalezas como las debilidades del norteamericano como responsable escénico. Por un lado, la dirección de actores primó sobre todos los demás campos teatrales. Los intérpretes siempre salieron reforzados del trabajo con el estadounidense, hasta el punto de que aún en los espectáculos con peores críticas fueron ellos quienes recibieron los comentarios más elogiosos, incluidos aquellas puestas en escena en las que Layton intervino como asesor, acreditado o no. Es aquí donde radicó su robustez. Por otro, faltó una concepción global del espectáculo. A la hora de montar una obra se ponen en marcha una serie de mecanismos no circunscritos únicamente al mundo del actor, como el ritmo, la escenografía, el vestuario, el movimiento escénico con entradas y salidas de los personajes... Ahí Layton se sintió un tanto perdido. Esto explica el

⁶¹ Patrice Pavis también define la dirección de actores como “la manera mediante el cual el director de escena (a veces rebautizado como director de actores o incluso coach) aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo”. (PAVIS, 1998:132).

⁶² “El «toque» de Layton residía en las cotas de precisión inéditas que alcanzaron figuras renombradas de la escena”. (CARAZO, 2017:160).

hecho de que muchas de sus producciones fueran direcciones con otros profesionales, una actividad favorecida también por sus problemas con el oído y el idioma. Tuvieron que ser Narros y Plaza quienes asumieran estas funciones en los espectáculos, centrándose el norteamericano en su punto fuerte: la dirección de actores”. (CARAZO AGUILERA, 2017: 151-152).

Diferimos en la conceptualización de Carazo Aguilera de la dirección de actores; debido a ello, encontramos que el punto fuerte del William Layton fue la interpretación de los actores, lo que indica una posición de mayor humildad del maestro⁶³. De esta confusión conceptual, pero en última instancia también metodológica, surge la posibilidad de esta crítica, aunque podemos entender la confusión debido a que Layton desarrolló profesionalmente el rol de director en dieciocho producciones, y no solo el de pedagogo. Sin embargo, solo si considerásemos la dirección de actores como un proceso de construcción del personaje ejercida únicamente por el actor, podríamos estar de acuerdo en este uso del concepto dirección de actores. La construcción del personaje no está exenta del contexto en el que el personaje se va a desarrollar, articulado en una estrategia de continuidad narrativa, expositiva o argumentativa, regida por una tesis de dirección y una lectura contemporánea, coordinada bajo un plan de dirección y puesta en relación a todos los sistemas de significación, lo que hace que el trabajo del actor esté influido, modificado e incluso regido por un plan. Siguiendo un ejemplo musical, parece obvio que cuanto mayor sea la destreza técnica del músico, podrá tocar partituras más complejas y con mayor profundidad y belleza. Ahí entendemos que radica la extraordinaria aportación de William Layton.

Como decimos, el trabajo de Layton ha potenciado el trabajo del director de actores en la parte del trabajo que es competencia del actor; el director le ayuda y le sirve, y queda por estudiar en qué puede potenciar a un director. A propósito de esto, Carazo Aguilera escribe:

⁶³ Encontramos adecuado el término interpretación, al considerar la dirección de actores como un trabajo que hace el director sobre el actor y no como el trabajo que realiza propiamente el actor.

“Esto se veía inmediatamente sobre las tablas, al dotarse el espectáculo de una poética en la que siempre salía vencedores los actores, ya fuesen de su escuela o no, jóvenes intérpretes o figuras consagradas”. (CARAZO, 2017:160).

Por este motivo no estamos de acuerdo con: “Esto se traducía en la existencia de un “exquisito” pudor en el trabajo del pedagogo, donde se notaba que un verdadero director existe únicamente en sus actores y nunca sobre ellos” (CARAZO, 2017:160).

“Por lo que respecta a las producciones teatrales en nuestro país, el director activó mecanismos que conformaron una poética escénica hasta entonces inédita en los escenarios españoles. En sus espectáculos, los actores interpretaban a los personajes siguiendo los pasos del Método, que imprimía un sello diferente a la tónica común de las producciones de la época, tanto en el tempo, como en la estética o las interpretaciones – las cuales subrayaban las emociones y la búsqueda interior para alcanzar, después, el comportamiento escénico-.” (CARAZO, 2017:151).

“De todas las funciones que debe asumir un director de escena para ser considerado como tal, en el caso de Layton predominó una por encima de las demás. Esta función vertebró todas sus propuestas escénicas, hasta el punto que las hizo únicas: El trabajo con los actores. Porque, sobre todo, se dedicó a profundizar en los personajes, a perfilar y bucear en los conflictos de las escenas; es decir, a la dirección de actores” (CARAZO, 2017:159).

La aportación al trabajo del director y del actor que Layton desarrolló sobre el análisis del texto, subtexto e intenciones se hizo desde una perspectiva textocentrista del teatro. *Qué* (acción del personaje) y *Cómo* (estilo regido por la plástica escénica) pierden su relación dialéctica, eligiendo que el *cómo* esté supeditado al *qué* y, como resultado, teniendo dificultades para poder incorporar un *cómo* en un *qué*; todo ello a través de una opción en exceso logocentrista (texto escénico) en detrimento de una opción escenocentrista (plástica escénica). William Layton solo ponía en pie el texto cuando estaba seguro de que los actores se habían empapado de las razones, de los *porqués* de los personajes. A este propósito, cabe destacar el portentoso desarrollo de las herramientas de subtexto e intención que desarrolló para actores y directores.

“En paralelo a este trabajo del actor, la metodología laytoniana tuvo otra aplicación, consistente en desentrañar las interioridades de los textos dramáticos, ayudando al director a crear la base sobre la que sustentar la puesta en pie de la obra. Finalmente, podemos decir que esta técnica ha arraigado en el mundo de la dirección escénica española. Muy pocos se atreven hoy en día a poner encima de un escenario un texto sin haber analizado previamente un rastreo de los posibles subtextos e intenciones; es decir, un trabajo de mesa, por mínimo que sea. Y el primero que lo activó en nuestro país fue, por supuesto, Layton.” (CARAZO, 2017:151).

“Layton publicó algunas notas donde se incluye un “Esquema de intenciones” de la función, personaje a personaje, con el Objetivo Consciente, Superobjetivo y Proceso correspondiente a cada uno de ellos, que fue entregado al equipo artístico en un ensayo. Además, dejó constancia de cuál era el papel del director en el proceso de la encarnación de los personajes. Así, pregunta a los intérpretes sobre sus papeles, les pide “probar” determinadas frases con unas intenciones concretas y les recuerda los subtextos y los objetivos de los personajes correspondientes al momento que están ensayando”. (CARAZO, 2017:156). De este análisis, podemos deducir que el papel del director de actores es el de organizar el trabajo del actor, así como el de seleccionar los objetivos que deberán cumplir y establecer los procedimientos para su cumplimiento. Dirigir al actor es, principalmente, estudiar y analizar su partitura textual antes que él, tomando decisiones ante las diferentes posibilidades iniciales definiendo una lectura, invitar a probar las diferentes opciones y elegir las más adecuadas. El director de actores establece la guía que habrá de seguir el actor y, desde esta perspectiva, no podemos observar las posibilidades del director. ¿Qué hace para elegir y construir estas guías? ¿Qué procedimientos realiza? ¿Qué destrezas y competencias le son requeridas?

“Eso es lo que proponía en sus clases de dirección, de las cuales existen grabaciones. Vidal pone cuidado en aclarar que estas eran, fundamentalmente, una manera de enseñar la dirección de actores. Nunca se centraba en montajes, sino que sus clases se dedicaban a los análisis de texto, a cómo desentrañar bien todas las posibilidades y después, a cómo dirigir actores, siempre en coherencia con dicho análisis, con lo que el director había elegido, con cómo se lo comunicaba a los actores y cómo lo conseguía. Acerca de si hay un método específico para los directores igual que existe para los actores, el profesor comentó en una ocasión casi al final de su vida, que para un director el mejor método de aprendizaje es haber sido actor, para conocer mejor, de esta forma, la química de la interpretación. Y los problemas del actor en el ensayo. Desde su visión, el director debe ser un guía y tener mucho cuidado a la hora de imponer aspectos al intérprete”. (VIZCAÍNO, 1991 en CARAZO, 1997:158).

En nuestro estudio observamos que todo este conocimiento a propósito de la destreza técnica del actor no se ha puesto apenas en relación con la técnica del director, incluso, como comenta Vizcaíno, Layton propone que para establecer una técnica de dirección lo mejor es poseer una buena técnica de actuación. Observamos que la propuesta de William Layton está hecha desde una perspectiva de pedagogo e investigador (observador) a actor (objeto de estudio) y no se han

estudiado las posibilidades que este avance técnico permite al director, que se identifica con el trabajo del actor y se diluye en él. No hemos encontrado estudios sobre el director ante la técnica de improvisación que nos indiquen sobre su procedimiento ante ésta, la redefinición de su figura, las destrezas y aptitudes requeridas y la posible ampliación de los objetivos del director de actores.

Seguimos encontrando oscuridad en la figura del director, a favor de la disolución de su trabajo en un trabajo de actuación. A nuestro juicio, buenas preguntas podrían formularse a propósito de la propuesta de Layton: ¿Esta destreza técnica de la actuación puede potenciar al director de actores en lugar de diluirle en la actuación? ¿Puede establecerse una relación dialéctica que potencien a actor y director recíprocamente?

Conceptos fundamentales

Deseo: Objetivo. Motor que le lleva al personaje a la acción durante un terminado segmento que va desde la aparición de un problema hasta su solución. La duración de este problema determinará los diferentes objetivos:

- a) Objetivo – Deseo. Suele tener la duración de una escena.
- b) Superobjetivo. Acompaña al personaje a lo largo de toda la obra propuesta por el dramaturgo. Para alcanzarlo, el personaje transita por diferentes objetivos.
- c) Supraobjetivo. Es el objetivo del personaje más allá de la finalización de la obra dramática. Indica los objetivos vitales de un personaje.

Las *imágenes* creadas por el actor en relación al deseo contienen la mejor solución ante el problema planteado o la peor situación ante el desenlace del problema sin solucionar. Estas imágenes, motivan al intérprete hacia la acción de forma orgánica.

Para crear el objetivo, Layton incide en la pregunta *por qué* (motivo) para encontrar el problema. El problema creará la organicidad del *para qué* (objetivo), de modo que las acciones de los actores estarán motivadas orgánicamente, cargadas de *por qué*s. Cuando el actor sienta el problema se verá impelido de forma viva a ponerse en acción para liberarse de él.

El deseo tiene relación con el concepto técnico de Stanislavski *tarea* en el sentido del encargo de la solución de un problema. Pero mientras que el término *tarea* alude al proceso, el término objetivo alude a la solución final, lo que conlleva una posible pérdida de atención en el proceso, esto es, el conjunto de acciones que llevan al personaje al objetivo.

Arreglo: Ejercicio técnico por el cual el actor comprende vivencialmente una determinada situación de un personaje. El ejercicio se compone por un estudio analítico de una escena, una abstracción que recoge en una fórmula las fuerzas operantes en la dramaturgia de dicha escena, y un ejercicio de improvisación diseñado con esa fórmula que permite la vivencia por parte del actor. Arreglar alude al momento en que el actor conecta vivencialmente con un personaje y con unos problemas que le resultaban ajenos.

Status quo: Situación establecida al comienzo de una escena. Conjunto de fuerzas operantes al inicio de una determinada situación. En Stanislavski, este concepto tiene relación con las *circunstancias dadas*. Estas circunstancias conforman una situación establecida.

Antecedentes: Conjunto de circunstancias dadas que constituyen el pasado del personaje y definen su situación actual y unas determinadas proyecciones del futuro.

Esenciales: Circunstancias dadas sin las cuales la escena sobre la que opera no podría ocurrir. Estas circunstancias dadas, al ser esenciales para la construcción dramática de la escena, habrán de ser dirigidas por el director para que operen en la escena, así como interpretadas por el actor.

Antecedente inmediato: Circunstancia dada del pasado del personaje que está activa en un determinado fragmento y que opera emocionalmente en el comportamiento presente del personaje. Inmediato puede parecer que alude a su cercanía en el tiempo, pero puede operar desde una gran distancia temporal.

Escucha: “Escuchar con los cinco sentidos y la mente muy abierta, no solo con el oído, es encontrar la significación de lo que se oye, mientras que pasa por el filtro de tu propia personalidad y de tus propias necesidades. El oído es el mero transmisor hacia el cerebro de lo que oímos desde el exterior. Pero esos sonidos o esas palabras tienen que incidir en nosotros con una significación especial que nos hace reaccionar. A esta unión de acción exterior más la significación personal y la consiguiente reacción, es lo que la técnica llama escuchar⁶⁴. [...] Recibir de la otra persona, concentrándose en los demás. “No hago ni digo nada sin estar provocado por lo que hace o no hace la otra persona.” En pocas palabras: la concentración fuera de ti

⁶⁴ Este concepto tiene relación con la atención a la que se refiere Declan Donnellan en *The actor and the target*.

mismo; esperas una provocación y reaccionas”. (LAYTON, 2004: 18- 22). El intérprete activa su estado de escucha de forma previa para que la interpretación comience en el estímulo, siguiendo esta cadena que proponemos como aportación de esta investigación:

Estímulo – pensamiento – imagen – emoción de la visualización – acción física / verbal – emoción de la acción.

Layton difiere levemente en algunos aspectos de nuestra propuesta para la cadena de la actuación: “Piensa que cuando hablas, las palabras son el resultado de un proceso interior consecuente de una provocación exterior o de un pensamiento. Proceso en el que actúa de forma determinante en el bagaje cultural que poseas y tus circunstancias. Ese pensamiento o esa provocación crea un sentimiento, que lleva a un gesto y finalmente a la palabra. Siempre en ese orden.” (LAYTON, 2004:149).

Para nosotros, la emoción de la acción es la que ve el público, la que se comunica con él porque aparece junto a la acción y es legible junto a ella, por eso es el fin de la cadena. La emoción de la visualización es demasiado interna para los espectadores, aunque sirve para motivar e impulsar al actor a accionar con organicidad.

Actividad: En un ejercicio de técnica, tarea que desarrolla el antagonista que justifica su presencia en el escenario antes de la aparición del conflicto. Conecta al actor con espacio en la medida en que hace algo real en él. Le lleva a estar realmente en el escenario. Esta actividad no está conectada al conflicto.

“Ejemplos de actividades: buscar en un periódico un apartamento porque «quiero dejar mi casa e irme a vivir solo». Escribir una carta muy especial, «en la que pido dinero a mi padre que no sabe que estoy estudiando para actor». Recordar unos versos o la letra de una canción⁶⁵”. (LAYTON, 2004: 29).

⁶⁵ Entendida así la actividad solo sirve para el momento inicial en la que al antagonista está solo. Si hiciera este tipo de actividades tan mentales mientras está con el protagonista, limitaría en mucho su escucha y el conflicto perdería importancia. Es preferible actividades que tengan una implicación física y que se puedan hacer mecánicamente, es decir, hacerse a la vez que la mente puede atender al exterior. Actividad física compatible con la percepción.

Nosotros preferimos definir la actividad como un comportamiento psicofísico tendente al alcance de una tarea pero que no está en relación con el conflicto. Dicho de otra manera, no hace avanzar la trama porque no tiene relación con ella.

Al director le sirve para vehiculizar la emoción de un actor. La emoción siempre es interior, por lo que la manera de poder verla es a través de la acción o de una actividad física. Las elecciones de las actividades pueden servir al director para iluminar una escena y arrojarle significado, tensión dramática, urgencia y definición de los personajes y sus objetivos (pero una actividad no sirve para poder alcanzarlos, aunque los exprese tanto a un nivel denotativo como metafórico). Por ejemplo, Yago afeitado a Otelo en la escena en que por primera vez introduce la posibilidad de que Casio esté teniendo alguna relación con Desdémona.

Trabajo de mesa: Conjunto de análisis realizado en común por el equipo que va a acometer una puesta en escena, guiado por el director, que trata de desentrañar las situaciones propuestas en un texto dramático, aclarar significados, profundizar en las motivaciones de los personajes, definir los objetivos y proponer planteamientos iniciales para su solución escénica.

Análisis del texto: Búsqueda de los significados subyacentes existentes debajo de las palabras. Alude al subtexto, pero también a sus posibilidades de intención. Búsqueda de la interrelación de las frases de manera que compongan un mundo coherente donde cada frase está puesta en relación con anteriores y posteriores, que se articulan en el tiempo estableciendo relaciones de coherencia.

Texto: Trabajo del dramaturgo sobre la palabra que conforma los elementos de la trama y que contiene el conjunto de fuerzas dramáticas que operan en la situación. Indica una parte de la situación y oculta otras que se desprenden de él. El texto teatral, por intención explicativa y concreción que tenga, es rico en ausencias. Sobre este campo ausente trabajan director y actor para lograr la una concreción escénica que habrá de ser una situación completa, donde los elementos ausentes han sido creados por el director y los actores.

“El texto es el trabajo del autor, el subtexto el del actor, y las intenciones, el del director”. (LAYTON, 2004:154).

Subtexto: Trabajo del actor sobre el texto que tiene como objetivo la búsqueda de significados y fuerzas operantes que se desprenden de un texto y que impulsan a su existencia. El significado de las palabras está influido por las circunstancias dadas. Es trabajo del actor impregnar las palabras al decir las de las circunstancias dadas y de sus matices emocionales.

“Nosotros llamamos subtexto a lo que no se dice, al mundo interior que da como resultante la manera de expresión del texto que consigue el actor. Es un río subterráneo sobre el que navegan las palabras, el cual transcurre por debajo de ellas; por ello, su velocidad, su ritmo, su color y su intensidad dependen totalmente de aquél. [...]”

Tipos de subtexto:

1. Todo el mundo interior del personaje y sus circunstancias.
2. Las razones secretas que el personaje, conscientemente, no quiere descubrir ante los demás.
3. Las razones que el personaje se oculta a sí mismo, su inconsciente.

4. La ironía, la sátira, el sarcasmo, la hostilidad encubierta, el deseo de herir sin descubrirse.
 5. Al escuchar. Aquel que se produce en el interior del personaje al escuchar a los demás personajes, sus frases y su comportamiento.
 6. Las reacciones que se producen durante los silencios”.
- (LAYTON, 2004: 153.154).

Intención: Trabajo del director sobre el texto que define el objetivo de la acción verbal. Uso determinado del texto tendente a conseguir un objetivo.

“Llamamos intención a la fuerza que conduce una frase. Su para qué. Es el objetivo concreto de la frase. Diferencia lo que es el subtexto (suma de circunstancias que hemos elegido para la escena y en las que está inmersa no solo la frase, sino la situación y el personaje) y la intención que es activa y concreta para esa frase nada más. [...] Cuanto más compliquemos las intenciones, más dificultades nos encontraremos al interpretar, cuanto más ampliemos y profundicemos el subtexto más enriqueceremos al personaje y, por consiguiente, la obra. Todo nuestro esfuerzo debe encaminarse a conseguir un rico y complejo subtexto que nos ayude a elegir las más directas y sencillas intenciones. (LAYTON, 2004: 165-166).

2.2.4. La diana de Declan Donnellan

Declan Donnellan funda Cheek by Jowl junto a Nick Ormerod en 1981. Sus trabajos se producen principalmente con su compañía en Inglaterra y Rusia, aunque ha dirigido diversas producciones a lo largo del mundo. Donnellan también ha dirigido ópera, ballet y cine. Considerado un extraordinario director de actores, su entendimiento del proceso de la actuación es profundo y queda sólidamente retratado en su obra *Actor and the target*. Publicado en ruso en 2001 y en inglés en 2002 ha sido traducido a quince idiomas. Este trabajo teórico demuestra que su conocimiento está ligado a la práctica escénica y guarda relación coherente con la obra artística del director. La difusión de este texto no ha parado desde su publicación debido a lo certero de su planteamiento y a la claridad de los procedimientos propuestos. Aún así, Donnellan no define sus propuestas como verdaderas sino como útiles.

Todo el trabajo de Donnellan, tanto en su obra artística como en la teoría que lo sustenta, camina entre una contemporaneidad profunda sin ansiedad por el futuro, y un clasicismo del que recoge un conocimiento contundente de los textos clásicos. Su poética es contemporánea y está bien asentada sobre toda una práctica milenaria del teatro, que le brinda una estructura sólida y que Donnellan ha conseguido sintetizar, purificar y avanzar para crear una teoría y una técnica propia, la cual le ha permitido desarrollar perspectivas inéditas, conceptos nuevos, y nociones de una sabiduría de la actuación que pocos han conseguido alcanzar.

Como decimos, su trabajo es contemporáneo en el sentido que recoge todo un conocimiento anterior, fruto de ser una figura de la dirección escénica de finales del siglo XX y comienzos del XXI, que se caracteriza por una formación extensa en diferentes campos, una praxis siempre ligada al perfil de investigador y una puesta en escena siempre ligada al conocimiento. Sin embargo, su intelectualidad no está en detrimento de un profundo sentido escénico del *show*.

Cercano en su planteamiento a la vía negativa de Jerzy Grotowski⁶⁶, Donnellan plantea que no se puede comprender ni desentrañar *lo vivo*, esto es la organicidad, pero sí que se puede plantear qué impide que *lo vivo* aparezca en la escena. A propósito de esta idea, comenta: “El médico puede explicar por qué el paciente está muerto, pero nunca por qué el paciente está vivo”. (DONNELLAN, 2004: 15).

⁶⁶ “La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de los obstáculos”. (GROTOWSKI, 1992:11).

“Cuando la actuación fluye, está viva, y esto no se puede analizar; pero los problemas de la actuación están conectados con la estructura y el control, y esto sí se puede analizar con provecho. En vez de afirmar que “x” es un actor con más talento que “y”, es más preciso decir que “x” está menos bloqueado que “y”. El “talento” está ya bombeando, como la circulación de la sangre. Solo hay que disolver el coágulo. Eliminar cosas no es siempre negativo, ¿qué puede haber más positivo que un cirujano extirpando un tumor? El cirujano no puede dar la vida, pero puede tratar de evitar que la vida se detenga”. (DONNELLAN en IRVIN, 2003:36).

Donnellan toma como punto de partida la dicotomía entre mundo interior y exterior, entre la atención y la concentración, entre lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible, entre la verdad en el interior del actor y la expresión de ésta para quien le observa desde fuera. Para él, el ser humano tiene dificultades para expresar su interior con verdad, de manera que cada vez que se intenta ser más verdadero, más se puede constatar la distancia que hay entre lo que sentimos y lo que podemos expresar. De esta ansiedad por expresar el mundo interior surge una concentración que lleva al actor al bloqueo.

Su texto, *El actor y la diana*, toma como punto de partida que la corriente del talento siempre está puesta en marcha, que la práctica de la actuación es inherente al ser humano, y que queda obstaculizada por algunos procedimientos que coagulan la corriente de la creación. Esta vía negativa que no trata de poner, sino de quitar lo que impide que aparezca *lo vivo*, está desarrollada en su texto, y tiene como objetivo atacar directamente los problemas de la actuación, ofreciendo soluciones útiles. Por este motivo, su trabajo teórico sobre la técnica de la actuación no pierde de vista lo práctico, siendo el criterio la utilidad de los procedimientos. Finalmente, para Donnellan, la técnica auténticamente grande tiene la generosidad de desvanecerse en lo vivo y no reclamar crédito alguno.

La diana

Todo el trabajo de Donnellan se articula desde la dicotomía entre percepción y propiocepción. Para Donnellan, todo lo que dirija la energía del actor hacia sí mismo (concentración – *con centro*) bloqueará la interpretación porque limitará la escucha del mundo exterior. A propósito de esto, Del Valle Infante apunta: “La concentración consiste en focalizar la potencia psíquica en un determinado objeto o estímulo. De esta manera el individuo reduce en su mente todos los demás estímulos, evitando que le distraigan” (2016:59). “La atención consiste en emplear la

potencia psíquica de forma pasiva. En lugar de focalizarla en un estímulo particular, todos los estímulos son aceptados y procesados. El cerebro es capaz de procesar automáticamente los estímulos que llegan y discriminarlos para destacar aquellos que puedan resultar relevantes en las circunstancias que se están desarrollando” (2016:64). Cabe especificar que, Donnellan, usa como propiocepción, esto es, la conciencia puesta en uno mismo:

“La atención trata de la diana; la concentración trata de mí”.

“La energía del actor no viene de dentro, de ningún centro interno de concentración”.

“Es importante no concentrarse nunca. Porque la concentración destruye siempre la atención”. (DONNELLAN, 2004:33-34)

Su trabajo se dirige principalmente al concepto de *atención* para trabajar la *escucha* y alcanzar la organicidad, *lo vivo*, es decir, mantiene, de alguna manera, como objetivo la mimesis, aunque no trata de *imitar* la realidad, sino de *crear vida* en el escenario, por lo que la actuación mantiene la vida como referente.

Para Donnellan, resulta evidente que la falta de atención en detrimento de la concentración deriva en un conjunto de problemas de la actuación que comparten la misma matriz. La concentración llevará al actor a emitir un juicio sobre sí mismo que conllevará la aparición del miedo, que limitará el impulso y la libertad creadora.

“Una de las razones por las que los bebés nos hacen sentir ternura es que nos prestan mucha atención. Un bebé nos ve con tanta pureza que sentimos que existimos un poquito más. Pero en cuanto el bebé empieza a preguntarse como es ser visto, su curiosidad omnívora se embota. Más tarde, en la vida, tendremos que volver a recorrer estos pasos. Para el actor, nada importa más que este viaje invertido”. (DONNELLAN, 2004:201).

Para liberar al actor del bloqueo producido por la propiocepción, Declan Donnellan introduce el concepto de *diana*. Una diana es algo que siempre está en el exterior, que no puede confundirse ni fusionarse con el actor porque siempre está a una distancia medible, siempre es específica, siempre está activa, en continua transformación, y existe siempre, antes de que el actor la necesite. Esta diana tiene la necesidad de ser resuelta, solicita que el actor se mueva. Una diana podría confundirse con un objetivo o con una tarea (Stanislavski) o con un deseo (Layton), pero

lo novedoso del concepto *diana*, es que no habla del actor, sino del afuera. “Una diana no es un objetivo, ni un deseo, ni un plan, ni una razón, ni una intención, ni un foco, ni un motivo” (DONNELLAN, 2004:33). Un objetivo, una tarea o un deseo hablan del mundo interior del actor, porque él es quien desea, él quien tiene objetivos que cumplir. *¿Qué es lo que quiero?* implica que elijo lo que deseo, en otras palabras, que puedo controlar mi deseo. La palabra *necesitar* ayuda más al actor. La diana no habla del actor, sino del mundo exterior que necesita ser resuelto y para Donnellan, necesitar y hacer no pueden divorciarse⁶⁷. Cuando el actor libera totalmente la energía sobre sí mismo y la pone en la diana, fuente de energía para el actor y a la vez destinatario de esta, el actor está vivo, porque recurre a su comportamiento orgánico.⁶⁸ Dicho de otra manera, un actor nunca podrá saber lo que está haciendo hasta que no sepa para qué lo hace. Nunca podrá entender la acción que conlleva el verbo hasta que no tenga claro el objeto, la *diana*. El para qué resulta ser una pregunta técnica mucho más activa que el por qué, es decir, el por qué de la acción (motivo) ayuda al actor a comprender, el para qué (objetivo) ayuda al actor a ponerse en marcha.

⁶⁷ “Declan Donnellan [2005: 191] afirma que todo lo que hace el personaje es una reacción a algo. Y sin duda para toda intervención del personaje en el texto hay una causa original que le ha llevado hasta ella. ¿Significa eso que los personajes son meros títeres arrastrados por los acontecimientos?

En realidad no. Donnellan se refiere a la forma en que el actor debe entender al personaje. Es la forma que tiene el actor de hallar la coherencia incluso entre las acciones más opuestas del personaje: siempre hay una causa para que actúe así. Sin embargo, cada uno de nosotros considera de sí mismo que tiene iniciativas, momentos en su vida en que no se limita a reaccionar ante lo que le rodea, sino que decide controlar sus actos y realizar una elección. Sin embargo, estas elecciones están motivadas igualmente por los estímulos que nos rodean. ¿Qué diferencia nuestras iniciativas de nuestras reacciones?

El factor a tener en cuenta es la naturaleza del estímulo que provoca la intervención del personaje:

- Si el estímulo es fácilmente procesable, e inmediatamente anterior a la respuesta, en ésta predominará la emoción por encima de la lógica, y se producirá con inmediatez. Este tipo de respuestas son las que llamamos reacciones.

- Si la intervención se produjo a raíz de una serie de estímulos que, coordinados, comunicaron al personaje una situación, la respuesta tardará un periodo notable de tiempo en producirse, y dará lugar a una respuesta sustentada principalmente en la lógica, antes que en la emoción. Este tipo de respuestas son las que llamamos acciones o iniciativas.” (DEL VALLE INFANTE, 2016:151)

⁶⁸ “Podemos entender la perspectiva de Donnellan como una técnica del desbloqueo a través del uso de los conceptos de la atención y mimesis (Donnellan, 2004: 12–20). El actor debe ser capaz de entrenarse en apartar de su vista todo estímulo innecesario (los mismos se plantean por la presencia del miedo en el actor) que se aleje de la concatenación de sus impulsos innatos sustentados en el proceso de mimesis (imitación, representación y vinculación). En ese mismo sentido el actor debe pasar por un proceso de re-apropiación de su sistema perceptivo acompañado por el desarrollo de su capacidad imaginativa y finalmente por un proceso de conciencia y toma de control de la focalización de su atención. Esta ruta le permite un tránsito libre para ejecutar una acción coherente y orgánica, basado en la escucha de las dianas que ejercen presión sobre él. Es la búsqueda de un reaccionar fluido, sincero y consciente del impulso.” (CASTAÑEDA CAMPOS, 2018:4-5).

Donnellan también introduce el elemento técnico de las *apuestas*. Implica que todo lo que un personaje puede ganar ocupa el mismo espacio en lo que puede perder. Esta concepción en dualidades resulta sumamente liberadora para el actor, pues no tiene que conseguir un solo objetivo, como si solo una opción exacta fuese válida, sino que puede moverse en un rango de posibilidades entre lo que quiere ganar y lo que puede perder (seducir a Romeo y no asustarle)⁶⁹. El personaje no ve un objetivo, sino lo que está en juego. Cuando a una concepción de la diana del personaje se le establece su contrario, automáticamente se establecen las apuestas como un rango entre lo que se puede ganar y lo que se puede perder, liberando al actor para que se desplace por ese rango de posibilidades. Esta libertad no se daría si solo planteáramos un objetivo, es decir, si solo planteásemos lo que el personaje ha de conseguir.

Cuando se suben las apuestas el actor siente que la diana se agranda y se hace más urgente, por lo que se añade una consecuencia en la actuación que puede ser liberadora: cuanto más se eleven las apuestas del personaje, más decrecerán las apuestas del actor. De manera que cuanto más importe lo que el personaje se juega, menos importará lo que se juega la actriz. La actriz se pondrá al servicio de lo que necesita el personaje. “Cuando el pánico golpea, las apuestas se elevan. Pero como veremos, Irina puede reducirlas a su medida aumentando las apuestas de Julieta” (DONNELLAN, 2004:58).

El espacio, más concretamente, el reconocimiento de la *distancia*, es un elemento técnico imprescindible para evitar que el actor y la diana se fusionen. La diana siempre está a una distancia medible. Cuando la diana está en el yo del actor, o se identifican como lo mismo, podríamos hablar del *objetivo*. Por ejemplo, “salvarme”. “Y ¿cómo salvarme?” Buscar la respuesta dentro de uno, no obtendrá respuesta, por lo que solo llevará al bloqueo. La buena pregunta implica volver al exterior para averiguar una diana sobre la que actuar.

A propósito de educar al actor en mantener la diana como algo exterior, Donnellan propone el ejercicio “No. Estás tú, estoy yo y está el espacio”. Los actores lo repiten una y otra vez como único texto, reaccionando cada uno a la forma en la que les ha llegado esta frase. Evita palabras que indiquen una situación concreta porque considera que esta fórmula está detrás de toda situación dramática. Estás tú, estoy yo y está el problema en el afuera. Son tres elementos diferentes. Y el ejercicio pretende dejar claro que guardan diferencias, esto es, que hay

⁶⁹ En *El actor y la diana*, Donnellan usa como ejemplo el caso de una actriz, Irina, que ha de interpretar a Julieta en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Este ejemplo recorre todo su texto.

distancias, y que no pueden fusionarse. Para Donnellan, la fusión paraliza, la distancia mueve. “Si no hubiera un obstáculo que superar, no habría búsqueda. Sin búsqueda, la muerte. [...] Por un lado estoy yo, por otro la otra persona, y en medio de los dos una distancia medible, cambiante pero invisible”. (DONNELLAN, 2004:48).

El actor se siente bloqueado cuando abandona el *presente*. Esta noción, tan cercana al *Mindfulness*, indica que cuando el actor abandona el *hic et nunc*, entra en una esfera no actuable, porque el pasado y el futuro no pueden *ser actuados*. Como el actor no podrá hacer, no le quedará otra que abandonar el espacio y refugiarse en su interior. Locuciones del tipo: “*Me parece que no voy a poder recordar mi próxima frase*” y “*Lo que acabo de hacer ha sido horrible*” conllevarán el bloqueo: “¿Por qué soy tan perezoso / inútil / vacío / irreflexivo / falto de imaginación / carente de talento?” (DONNELLAN, 2004:41), mientras que el actor que está en el presente se mantiene en la diana. Cuando el actor pierde la diana, aparecen la responsabilidad y el miedo que “gobierna el futuro como ansiedad y el pasado como culpa” (DONNELLAN, 2004:39). Sin embargo, la diana difiere de los postulados de la *conciencia plena*, en que para ésta la conciencia de uno mismo es esencial para poder cuidarse en un mundo que hay demasiada demanda del exterior, y la diana es exactamente lo contrario: el actor tiene demasiada conciencia de un sí mismo encargado de la creación, lo que inevitablemente produce un peso que conlleva al bloqueo. La actriz tendrá que descubrir lo que pasa en Romeo, pero no tendrá que inventar nada. Este camino resulta útil para el actor. Las palabras sonarán falsas solamente si el actor se separa de la diana. Prácticamente, podemos entender la similitud con un deportista en una carrera de resistencia. Pensar en la meta, verla, libera al corredor, mientras que pensar en si será capaz de llegar al final, si tendrá una marca peor que en sus entrenamientos, o si será peor que otro corredor, le quitará energía y le entregará al sufrimiento. Solo poner su atención en la meta le mantendrá libre, promoverá la fluidez de la energía y pondrá a disposición de la carrera todas sus capacidades de corredor.

La actriz tendrá que descubrir lo que pasa en Romeo, pero no tendrá que inventar nada. La diana le reclamará exactamente la energía necesaria para ser modificada. Las palabras sonarán falsas solamente si el actor se separa de la diana. Esta perspectiva ya había sido propuesta en el texto de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*. Cuando intentamos dar en la diana, pensamos en nuestro cuerpo, movemos el dedo para soltar la flecha, y este movimiento nuestro ha interferido en la dirección de la flecha. Solo poniendo toda nuestra atención la diana, descubriremos un momento en el que la flecha está lista para salir, la diana pide ser disparada. Todo nuestro cuerpo usará la energía exacta en cada músculo para que la flecha haga lo que ya

está preparada para hacer. Lo que nos impide llegar a nuestro objetivo, es nuestra voluntad siempre demasiado activa.

“La diana activa localiza la energía fuera de nosotros, para que podamos rebotarla, reaccionar ante ella y vivirla; la diana se convierte en una batería externa. Así pues, en vez de preguntarnos constantemente “¿qué estoy haciendo?”, será de mayor utilidad cuestionar “¿qué es lo que la diana me obliga a hacer?” La primera pregunta roba energía de la diana y la amontona en el “yo”. Merece la pena observar aquí que “yo” tiende a ser una palabra peligrosa para el actor y debe ser usada con precaución. Normalmente “a mí” resulta más útil. Cuanta más energía localice el actor en la diana, mayor será su libertad”. (DONNELLAN, 2004:32).

Para Donnellan, el actor debe asumir la *máscara* del personaje, es decir, la actriz debe colocarse detrás de la máscara de Julieta para ver desde sus ojos, esto es, ver a Romeo. No se verá a sí misma, sino que verá la diana en Romeo, siempre cambiante, siempre activa, siempre pidiendo ser resuelta. El proceso podría entenderse de la siguiente manera:

- *El intérprete ve la máscara.*
- *El intérprete se pone la máscara.*
- *El intérprete ve el mundo solo a través de los ojos de la máscara.*
- *El intérprete se libera de su representación con el permiso de la máscara. La máscara le permite ver otro mundo.*
- *El público ve lo que el intérprete ve.*
- *La máscara permite al intérprete y al público ver algo que, de otro modo, no hubieran sido capaces de ver.* (DONNELLAN, 2004:101).

Desde esta perspectiva, el actor se asoma a ver una situación desde la máscara de un personaje. Lo más importante es que la actriz recuerde que el público no ha venido a ver a Julieta. El público ha venido a ver a la actriz. Con mayor precisión, el público ha venido a ver lo que la actriz ve.

En el borrador *The Carnal Space*⁷⁰ Donnellan establece “otro mapa para la misma ciudad”, es decir, otro camino para que el actor pueda abordar su trabajo. Esta propuesta tiene en común

⁷⁰ En el momento en el que se desarrolla esta investigación, Declan Donnellan está trabajando en *The Carnal Space* y en *The political actor*. Ambos manuscritos, aún no publicados ni traducidos al español, han sido depositados por el autor para su consulta en la biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

con *The actor and the target* la importancia del espacio en el trabajo de la interpretación, puesto que es el espacio exterior el que construye el mundo interior del personaje. “El acto central del teatro es ver es espacio” (DONNELLAN, 2019). De nuevo, aplica el principio de dependencia del mundo exterior y aborda, además, la construcción de este espacio, que se suma al proceso de atención construido en el actor, ya descrito en *El actor y la diana*.

Su propuesta se basa en dividir el espacio en dos, de forma que queden separados por un umbral. Un umbral es algo que divide dos espacios; un espacio es, entonces, un lugar separado por dos umbrales. Dividir no es crear, ni hacer, ni inventar, ni fabricar. Es decir, según Donnellan, se trata de dividir como hizo Dios en la creación, al crear el día y la noche, el cielo y la tierra, como si ya existiera una especie de *preespacio* que hay que dividir para crear. Solo a través del contraste puede existir el espacio, de forma que, aunque el espacio pueda parecer una entidad, de hecho, siempre es binario. Hay un interior, solo porque hay un exterior. El contraste entre estos dos espacios es lo que ayudará al actor a liberar energía. La vida solo llega cuando dos fuerzas opuestas entran en conflicto. El espacio de trabajo, es el no-espacio de tu casa.

Para que el actor pueda entrar en la escena, el espacio tiene que estar creado previamente, de forma que el espacio es anterior a la interpretación. El espacio debe existir antes de que la escena pueda existir de cualquier forma; los objetos existen antes de la escena, antes de que los personajes los vean. La complejidad emocional del personaje y la extraordinaria complejidad del texto quizá sean más importantes, pero eso no significa que sean lo primero. Es fatal cuando el actor sale del escenario tratando de generar el espacio, porque el actor no puede crear el espacio después de llegar. Se debe explorar el espacio primero y solo después el texto, precisamente porque la habitación existe antes de que puedas entrar en ella. El personaje necesita estar en otro lugar, cruzar un umbral, para llegar a un nuevo espacio y el actor necesita crear un mundo en el ensayo para que pueda entrar en él en la actuación. Debe crear el espacio en el que *nada* su personaje y en absoluto el suyo. Describe el espacio no solo como el cielo sobre nuestras cabezas sino el tiempo en el que vivimos. Lo que esperamos y lo que tenemos. La cosa en la que nadamos. “Cuando muramos, se desvanecerá” (DONNELLAN, 2019). No podemos existir sin un espacio. “El problema es que hasta que no hay un espacio no puede existir ninguna escena” (DONNELLAN, 2019). No podemos entrar en ningún espacio sin cruzar primero un umbral. Y siempre estaremos cruzando un umbral hacia otro espacio y así sucesivamente hasta nuestro umbral final. Cuanto más suben las apuestas, más vivo se vuelve el otro espacio, es decir, se vuelve más importante que el espacio en el que estamos. De esta forma, Donnellan conecta lo que el actor ve (desde la máscara) desde lo que siente el cuerpo que está en el espacio.

En *The Carnal Space*, Donnellan aporta el elemento técnico del *Predicament*. Este apuro⁷¹ hace que el actor no pueda poner en palabras lo que tiene que hacer, que todo desaparezca al liberar todas las fuerzas de su atención en el apuro que tiene que resolver. Declara que la palabra *situación* le resulta inadecuada, aunque haya sido el consejo más útil que ha recibido del teatro tradicional inglés, del mismo modo que *circunstancias*, ya que implica una elección o tal vez una relativa neutralidad. Por este motivo, prefiere el término *Predicament*. Cuando un personaje está en un apuro y suben las apuestas, las circunstancias desaparecen. Todo lo que tiene que ver con el personaje desaparece, pero todos los detalles del espacio se agudizan. El espacio se define, entonces, por ser el apuro menos las apuestas.

Donnellan indica que nunca podemos expresar emoción. No podemos hacer una emoción, no podemos construir una emoción. Las emociones se expresan a sí mismas solo a través de nuestros actos. Nos suceden sin nuestro permiso y no somos responsables de ellas. Lo que podemos controlar es lo que hacemos. Así que, es peligroso preguntar qué es lo que está sintiendo un personaje. “Sin embargo, muchos de nosotros, yo incluido, vamos al teatro precisamente para poder ver emociones extremas y aborrecemos las interpretaciones carentes de pasión” (DONNELLAN, 2004:142). El procedimiento que indica regresa a la diana. Ninguna emoción puede dispararse sin una diana. Solo en ella se encuentra lo que hay que hacer y solamente de la acción nacerá la emoción.

Para el personaje, los sentimientos siempre entorpecen lo que el actor hace. Si Julieta quiere seducir, advertir o asustar a Romeo, el amor que siente por él siempre hará que lo que hace sea más difícil. Pero cuanto más tenemos que ganar o que perder, más crecerá lo que llevamos dentro. Sea cual sea la emoción, siempre que es extrema trata de ser controlada. Pero el único control que debe hacerse de la emoción es la que hace el personaje.

Del trabajo sobre el texto, Donnellan propone que todo texto es más pequeño que la necesidad a la que representa. Cuando intentamos comunicar algo o constatar algo en el interlocutor a través de la escucha, siempre que es importante, podemos observar que las palabras no son suficientes. De esta constatación de la dificultad nace la energía necesaria para que el texto sea impulsado y busque la claridad y la precisión. Así, no es el actor el que intenta tener una comunicación clara para el público, sino que es el personaje que ve la diana, quien tiene que usar bien su frase. Es evidente que para que esto pueda ocurrir, el actor tiene que tener la

⁷¹ La palabra *apuro* puede resultar más liviana en castellano que la voz inglesa *Predicament*.

capacidad de la dicción, la proyección y la prosodia, y de esta misma manera, podríamos entender su trabajo corporal en cuanto a fuerza, resistencia, elasticidad, coordinación, disociación y ritmo. El cuerpo y la palabra, por lo tanto, deben estar disponibles para el personaje, de manera que todo lo que el personaje necesite del actor pueda usarlo y no se vea impedido por su instrumento. Como consecuencia, esta perspectiva indica procedimientos diferentes para el entrenamiento del actor y para la construcción del personaje.

Donnellan ha expuesto en numerosas ocasiones que su trabajo sobre la dirección de actores trata de favorecer *lo vivo* en el escenario y trata de quitar todo aquello que impide que la organicidad aparezca.⁷² Por este motivo, su trabajo se especifica en el conocimiento de lo que impide a *lo vivo* aparecer. Siendo el actor, el único elemento vivo de la escenificación, la poética de Donnellan recae principalmente sobre los procedimientos del actor.

Diferimos en la perspectiva de considerar sus aportaciones técnicas solo en el caso de que el actor se encuentre bloqueado. Según Donnellan, la técnica de la diana está pensada solamente para el momento en que el trabajo del actor está bloqueado, porque si el trabajo fluye, no debe ser intervenido. En nuestra opinión, esta técnica puede ser útil para el actor, aunque no exista el bloqueo, porque indica procedimientos liberadores y ofrece al actor un buen camino desde el cual abordar su trabajo con creatividad. Del mismo modo, en el borrador de *The Carnal Space* en el que Donnellan se encuentra trabajando, expresa: “Si no está roto, no intentes arreglarlo. En otras palabras, si estás contento con tu actuación, es maravilloso y debes dejarlo así”⁷³.

La generosidad de Donnellan como director de escena y su afán pedagógico e investigador ante un actor que tiene la difícilísima tarea de crear *lo vivo* a través de la vulnerabilidad, hace que, en *El actor y la diana*, Donnellan camine entre un observador externo al actor que es capaz de verle con sagacidad, y un compañero cercano, por lo que incluye el uso de la primera persona: “De hecho, mis palabras deben volverse falsas en el preciso momento que las separo de la diana”. (DONNELLAN, 2004:43), ““¿Quién soy?” es a menudo la primera pregunta que se formula al construir un personaje, pero puede no resultarnos útil” (DONNELLAN, 2004:76). Esta

⁷² “Tienes que decidir cuál es tu prioridad. Para mí es distinguir entre lo que está vivo y lo que está muerto e intentar que haya en escena más vida que muerte”. (Donnellan en Entrevista de Asier Tartás <https://www.youtube.com/watch?v=eoGYBf9r4x0>. Consultado el 12.08.2019).

⁷³ De modo similar, Stanislavski expresa: “Si hoy vuestro estado de ánimo es bueno y os sentís inspirados, olvidad la técnica y entregaos al sentimiento. Pero que el actor no olvide que la inspiración solo llega los «días de fiesta». Es menester contar con un camino más seguro y habitual que el actor pueda dominar y no que le domine a él. El camino que el actor puede llegar a dominar con cierta facilidad, fijándolo, es el de la línea de las acciones físicas” (STANISLAVSKI, 1993b:287).

perspectiva dificulta ver al director de actores como figura separada del actor y, sin embargo, de no ser dos figuras diferentes ambos aplicarían las mismas destrezas, realizarían las mismas tareas a través de los mismos procedimientos que aspirarían a objetivos idénticos.

Su trabajo en *El actor y la diana* termina sin incluir cómo un actor se relaciona con el plan de dirección y en concreto con el director de actores. Encontramos dificultad para observar la figura del director en relación a esta metodología de trabajo, propuesta para el actor. Podría resultar discutible por qué un avance tan significativo como el que Donnellan desarrolla en el ámbito de la actuación queda sin desarrollar para el ámbito de la dirección de actores, posición que él mismo ostenta y que, sin duda, su perspectiva es tan fértil que podría ofrecer un enorme desarrollo a la técnica de la dirección de actores.

Partiendo de la perspectiva de Donnellan, proponemos al hilo de nuestras investigaciones sobre el trabajo del autor, una diferencia entre el trabajo de la dirección de actores y de la actuación, que organizamos en los siguientes apartados.

La máscara del espectador

La actriz debe observar como si entrase en la máscara de Julieta y pudiese mirar a través de los agujeros de los ojos, es decir, no ve a propiamente a Julieta sino a Romeo, observa el afuera sin verse a sí misma. Sin embargo, el director de actores que dirige a Julieta, debe ver toda la escena, es decir, no solo ve lo que Julieta ve, sino que también la ve a ella, y desde esta posición puede leer la globalidad de la escena e intervenir para crearla, hacerla más expresiva, más legible y más emocionante.

El director no puede ponerse una máscara para ver desde un determinado personaje, sino que ha de ver desde la *máscara del espectador*. Algunos directores que han sido actores previamente, montan las escenas desde las perspectivas de los personajes, incluso llegando a hacer el trabajo varias veces desde cada uno de los personajes principales que participan en la acción. Esta usurpación del trabajo del actor por parte del director de actores corresponde a su vez a una pérdida de trabajo en la dirección, sobre todo porque significa el abandono de la lectura del espectador.⁷⁴

⁷⁴ Estructurar desde un determinado personaje puede tener su sentido sobre todo cuando nos enfrentamos a narraciones de protagonista único y pretendemos la identificación del espectador, por ejemplo, en la narración épica. En estos casos, las reglas de la situación de ficción vienen determinadas por cómo las ve un determinado personaje, por lo tanto, su psicología es la que rige la narración, impidiendo a los espectadores una psicología propia, puesto que están obligados a seguir la del personaje.

El director tiene que controlar la percepción de los espectadores, para que el actor pueda estar en lo que ve. “Ver trata de la diana, mostrar trata de mí. Mostrar solo aparenta tratar de la diana. Se trata de un intento de controlar la percepción de los otros” (DONNELLAN, 2004:78). Para que la lectura que se muestra al espectador no aparezca en el trabajo del actor y este pueda mantenerse en la diana, debe estar en el director, de forma que el espectador pueda llegar al teatro, como apunta Donnellan, no exactamente a ver a la actriz, sino a ver lo que la actriz ve.

La creación de la situación y el mundo exterior

Al principio del trabajo, cuando un actor lee y estudia su personaje, puede tratar de visualizar tras la máscara, imaginando el mundo que el personaje podría ver. Pero cuánto más imagine y más poderosas sean estas imágenes, más podrán contrastar con la realidad de un escenario vacío en los primeros días de ensayos⁷⁵. Esto rebela aún más la importancia del trabajo de dirección, ya que podemos deducir que la creación de la situación inicial por parte del director de actores, esto es, el montaje de la escena, es el procedimiento que permitirá que el actor comience a ver a través de la máscara de personaje. El director le dará ese algo que observar, ese planteamiento del mundo exterior: le permitirá ver la *situación*, le *incorporará* al espacio.

El diseño del dispositivo

Si el director de actores se encarga de crear una situación emocionante, llenará la escena de dianas o incrementará las apuestas de éstas. “Es una triste ironía que buena parte de los bloqueos actorales resulten de que el actor se dé cuenta de que las apuestas son bajas”. (DONNELLAN, 2004:56). Si el director aumenta las apuestas, el actor se verá impelido a incrementar sus acciones, y será libre de elegir entre varias opciones o, a propuesta del director, focalizará en una sola. El actor podrá entrar en un juego escénico que liberará su creatividad y su organicidad. El diseño del juego en vivo es misión del director de actores, es decir, dotar al espacio-tiempo de unas reglas, de una situación, como decimos de un juego emocionante. Encargar al actor diseñar las reglas de la situación a la vez que las vive hará que el actor tenga

⁷⁵ Siguiendo a Donnellan, el actor tiene que sumar (o sustituir) el estudio previo a lo que sucede materialmente en la escenificación, de manera que el actor trabaje con lo que ve, en lugar de rechazar el mundo exterior y quedarse con las imágenes creadas en su cabeza, lo que dañaría gravemente la escucha y la organicidad. Las imágenes que puedan desprenderse de un texto pueden enriquecer un primer momento el trabajo del actor, pero pueden entorpecer su realización en el espacio de trabajo si no son flexibles y mantienen la generosidad de desaparecer cuando ya no sean necesarias, sirviendo principalmente para propulsar al actor a la materialidad del espacio.

No debe confundirse este proceso con el trabajo de imaginación que el actor hace durante la representación, colocando en el espacio imágenes producidas por su imaginación, visualizando entornos y objetos que no están físicamente presentes en el escenario.

mucho peso en el yo, es decir, volverá a aparecer el peso mientras se buscan las expresividades en el ensayo y le llevará a la pérdida la libertad creadora, cuya consciencia derivará en el bloqueo. Si el actor que interpreta a Romeo empieza a pensar que si anda delante el público leerá que ya está pisando el jardín y que romperá la ilusión de estar fuera de la casa, el actor no solo perderá la organicidad, sino que pronto entrará en el bloqueo. Sus pensamientos no serán los de Romeo si piensa: "¿dónde está la línea del jardín?, ¿dónde la dibujo?, ¿la coloco aquí, en esta parte del escenario?" O incluso peor, no se moverá por miedo a perder la ilusión ya que no sabe donde comienza el jardín. Su percepción del yo en un mundo sin reglas, tenderá a bloquearle. El dramaturgo ya ha dado unas reglas del juego, de la situación, que el actor ha podido estudiar. Pero las reglas sobre la situación viva, sobre cómo esa parte de la propuesta en principio textual se hace física, aquí y ahora, en un escenario, la plasmación de la idea en lo tangible, en lo matérico, requiere de la creación y concreción de unas reglas que conformen una situación ya física y material, y esta es una competencia del director de actores. El actor no puede crear las reglas del juego mientras ya está jugando. Y lo que es más importante, no puede empezar a jugar sin reglas, sin el espacio. "Para el actor, el espacio nunca esta vacío; siempre está cargado de significado" (DONNELLAN, 2004:120). Por este motivo, se hace esencial la creación del director de actores.

Si el actor se pone a diseñar las reglas de la situación, verá la escena desde fuera y dejará de ver a Julieta. Estará dirigiendo su trabajo, lo que estará en detrimento de la organicidad. Realizará entonces el trabajo del director de actores que es plasmar sobre el espacio real y físico de un escenario las ideas que sustentan la escenificación. El actor podrá hacer los dos trabajos, asumiendo dos roles en un solo profesional, pero de ninguna manera podrá hacerlos a la vez. Ser libre en el dispositivo mientras lo diseña, ni diseñar el dispositivo mientras ya vive en él. Y el actor no puede interpretar sin una situación. "Dice una vieja y útil máxima teatral que nunca debes interpretar el personaje, sino la situación" (DONNELLAN, 2004:99).

Diseñar el peligro

De forma relevante, su técnica cumple con un objetivo que Donnellan apunta a cerca del ensayo: "Debemos sentir que el ensayo es seguro, para que nuestra representación puede ser peligrosa" (DONNELLAN, 2004:37). Es decir, para el actor el ensayo debe ser seguro y liberador y no debe suponerle miedo, ni peligro, camino que le llevaría al bloqueo. Obviamente, la liberación vendrá del poner en marcha la técnica de la diana y no de una actitud irresponsable. Ensayo y representación guardan una estrecha relación y, para Donnellan, la representación peligrosa se alcanza a través el ensayo seguro. Sin embargo, en su texto queda por explicitar cómo una

función puede ser peligrosa. En el borrador de *Dante and the actor*⁷⁶, Donnellan expone: "Si alguna obra de arte se ajusta al *status quo*, si significa que tiene acuerdo con el impulso general de la sociedad, entonces, probablemente, no es arte en absoluto, sino arte escapista o decorativo. Y el arte que es puramente decorativo, no es arte en absoluto".

Diseñar el peligro parece ser entonces trabajo del director al que Donnellan ofrece una parte fundamental: técnica para que el actor pueda estar disponible y conectado al peligro *sin irse a casa*.⁷⁷ Uno de los grandes problemas de la dirección actoral puede aparecer cuando el actor se bloquea ante el dispositivo creado por el director de escena y el autor. Donnellan trata de liberar al actor para que pueda evitar la inseguridad y el miedo (bloqueo) e integrarse en la peligrosidad del dispositivo creado para la puesta en escena. En este sentido, su propuesta resulta de gran interés para el director de actores, aunque solamente trate del procedimiento del actor y no aborde el trabajo del director.

Entendemos que Donnellan deja al actor disponible para enfrentarse a la puesta en escena, no solo en el momento en el que el trabajo de la escenificación comienza, sino que propone procedimientos para seguir disponible durante ésta y más allá, durante las funciones. Las reglas de la diana serán válidas tanto para el entrenamiento del actor, como para la escenificación y para la interpretación durante la representación. Invita a pensar en ellas cuando el actor está a salvo y a utilizarlas cuando está en peligro⁷⁸. En el momento del peligro, el actor habrá de mantenerse siempre en la atención, en la *diana*.

⁷⁶ Durante la presente investigación, Donnellan se encuentra trabajando en *Dante and the actor*, cuyo borrador se encuentra depositado en la biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

⁷⁷ En los ensayos, Donnellan suele usar la indicación "te has ido a casa" con los actores para hacerles ver que han perdido la diana y han dejado de estar conectados al problema, al conflicto. Está el cuerpo del actor en la escena, pero su yo ha dejado de depender de la diana, por lo que el solo queda un cuerpo en el ensayo, mientras que el actor *se ha ido a casa*.

⁷⁸ "El actor necesita sentirse seguro de ciertos parámetros para poder estar en libertad de ver. Por ejemplo, Irina necesitará, por supuesto, saber de antemano donde está su balcón, pero quizá no necesite saber exactamente por dónde vendrá Romeo. Quizá necesite saber exactamente dónde tendrá que estar en ciertos momentos, o quizá no. Sin embargo, si Irina planea de forma precisa como va a interpretar todas y cada una de sus frases, entonces lo más probable es que se bloquee." "Es prudente fijar de antemano lo que debe ser predecible y lo que debe permanecer impredecible." "La libertad total es un ideal maravilloso pero no vivimos en un mundo ideal. De hecho, si todo es impredecible, podemos asustarnos. Esto podría explicar la ironía de que las interpretaciones excesivamente desestructuradas parezcan tan predecibles. Debe existir alguna estructura pero tenemos que contemplarla con frialdad, porque una estructura excesiva hará que la interpretación parezca muerta. Los polos opuestos pueden acabar siendo muy similares: la estructura inexistente y el exceso de estructura resultarán la misma cosa. La gran pregunta es "¿Qué nivel de estructura necesito?" Y la respuesta es que no hay una respuesta absoluta. Debemos juzgar por nosotros mismos". (DONNELLAN, 2004: 180).

Dirigir en el exterior

Según su perspectiva, podemos deducir, por ejemplo, que si el director de actores quiere un cambio en la actuación de la actriz que interpreta a Julieta, debe proponer un cambio al actor que interpreta a Romeo, es decir, modificar la diana de Julieta. Esta consideración técnica implica mantener la organicidad y no poner el peso sobre el yo del actor. Querer cambiar o matizar las acciones de un actor, por lo tanto, no debe ser propuesto directamente al actor que lo ha de cumplir, sino cambiar los elementos de la situación en la que se encuentra, para que estos cambios modifiquen las acciones del actor. En muchas ocasiones para conseguir un cambio en un actor, el director tendrá que pedir un cambio al actor con el que se relaciona. Es decir, dirigirá al actor contrario.

Dirigir en presente

Para Donnellan, el actor que está en presente se mantiene en la diana y la diana libera su creatividad. De esto podríamos deducir que dirigir en presente es una herramienta que puede ser eficaz para conseguir acciones con el actor, en lugar de dar notas para los siguientes pases o los próximos ensayos. Se puede dirigir con acciones claras que no requieran “intentos”. “Intentar siempre conduce a la concentración y a ... “¡No sé lo que estoy haciendo!””. (DONNELLAN, 2004: 44). Por ejemplo, intenta sentarte, puede resultar estúpido. Sin embargo, durante el presente del ensayo, dar notas del tipo siéntate pueden ayudar al director a crear situaciones sin que el actor tenga que buscar en su interior. Intentar siempre habla del actor mismo. Por ejemplo, “intenta enamorar al otro personaje”. Siempre alude a lo que puede hacer el actor para enamorar y, por lo tanto, habla del actor perdiendo la diana. Desde esta perspectiva, podemos considerar dos tipos de notas del director, aquellas que hablan de la comprensión general de la escena, del enfoque del personaje, que el actor no puede ejecutar durante su ensayo y que deben ser dadas *antes o después* del ensayo, y aquellas que pueden mantener al actor en el presente y en la diana y pueden darse *durante* el ensayo.

La creación de apuestas

De su teoría desprendemos que una posible tarea del director será elevar las apuestas al definirlas en la situación escénica, es decir, puede crear las apuestas de los personajes sobre el escenario. Por ejemplo, puede poner más alto el balcón de Julieta de manera que tocar a Romeo sea más peligroso. De esta manera, Romeo puede conseguir tocar a Julieta y también puede caer del balcón.

La creación de la distancia

También podemos desprender que el trabajo del director de actores es generar distancias entre el actor y la diana, evitando siempre su fusión, de manera que acrecentar las distancias provoca que el actor haga un recorrido mayor, es decir, cree acciones para poder alcanzar la diana.

El director de actores, además, debe poder reconocer la distancia entre él y la obra, a fin de poder entenderla como una diana, evitando fusionarse con ella, puesto que cuando el director se identifica con la obra, no podrá recorrer ningún camino y empezará la paralizante muerte, es decir, el bloqueo desprendido de la concentración.

Crear y quitar estructuras

Podemos extraer, a través del texto de Donnellan, que el trabajo del director es tanto montar las estructuras que conforman la situación al inicio de los ensayos, como ir quitando ese andamiaje a medida que los ensayos avanzan. En el borrador de *The Carnal Space*, Donnellan apunta que en el buen teatro siempre hay que trazar una línea afirme entre “lo que debe cambiar” y “lo que debe permanecer fijo”.

"Cada estructura tiene la tendencia inherente a sofocar la vida que la ha creado. La estructura tiene mala memoria y siempre se olvida de que es provisional. Las estructuras deben emplearse para subrayar el ensayo. Pero la actuación quedará más liberada si, con confianza, vamos desmentalando estas estructuras gradualmente. Si poco a poco digerimos estas decisiones en las apuestas que Julieta percibe, entonces Irina empezará a ver en su compañero y en todos los elementos externos, una serie cambiante, ambivalente, y altamente específica de dianas. Una serie de dianas que propulsan, impelen y compelen a Irina hacia una interpretación libre y vital". (DONNELLAN, 2004:181).

La atención y el director

Por último, podemos observar que para Donnellan el peso de la creación despositado en el yo es un lastre en lugar de la liberadora atención a la diana. Este mismo peso, puede aprecer cuando el miedo o el exceso de responsabilidad lleva al bloqueo al director, en un excesivo peso de la concentración, del *yo debo ser creativo u original, yo debo ser capaz de solucionar, yo debo acertar*; en ese momento, la atención puede regresar al director a una creatividad liberada. Puede observar el ensayo como una diana que puede ser modificada, descubriendo en los actores y en el equipo de diseñadores nuevas posibilidades para alcanzar ensayos novedosos que muestren tanto el camino a seguir como el que se aconseja desechar. Esta técnica, para seguir

correctamente a Donnellan, debe ser usada hasta el punto liberador del director, sin exceder en ella, pues una mirada excesiva al exterior puede hacer perder la perspectiva del plan de dirección. Mal entendida, puede aconsejarle solamente modificar a los demás, y liberarle de forma ilusoria de la responsabilidad de dirigir, olvidando, además, que el director tiene un trabajo de creación propio, que se quedaría sin hacer si solo se dedica a modificar a los demás. El director no debe olvidar que, para crear su trabajo, tiene primero que hacer uso de la reflexión, la inteligencia y la imaginación para que luego la creatividad pase a la acción, creando las propuestas y modificaciones necesarias en la búsqueda de una escenificación artística.

Conceptos fundamentales

Diana: Tipo de objeto, directo o indirecto, que está en el espacio, y sobre el cuál recae la acción del verbo. Dicho de otra manera, es algo que necesita ser resuelto, ser actuado sobre él. Como está siempre antes que el actor le necesite puesto que está inscrita en las circunstancias dadas, la energía del actor proviene de la diana, que le impulsa a la acción. Imponer la atención sobre la concentración desarrolla un procedimiento para liberar la creatividad del actor.

Concentración: Proceso psicológico por el cual el actor pone toda la energía y sus capacidades mentales, motoras y receptoras, en un solo punto, olvidando la amplitud del espacio. Este proceso limita la escucha. Concentración también es entendido, en oposición a atención, como la capacidad del actor para hacer centro dentro de sí: *concentrarse*. Aumenta los niveles de propiocepción en detrimento de la percepción.

Atención: Proceso psicológico por el cual el actor pone su energía psicofísica a disposición de la situación que le rodea. Todas sus capacidades sensibles se relacionan con el ambiente, por lo que aumenta los niveles de escucha y las posibilidades de reacción.

Apuestas: Distancia producida entre lo que hay que perder o ganar. Lo que se puede ganar tiene exactamente la misma dimensión de lo que se puede perder. Distribuye las posibilidades de acción entre un rango de posibilidades y crea una energía doble: el esfuerzo para conseguir lo que se quiere ganar y el esfuerzo para evitar lo que se puede perder.

2.2.5. Teatro posdramático de Lehman

El teatro no es la representación de la literatura dramática. El teatro es la apoteosis del signo, entendido como una semiología en acción. Es un arte escénica, no literaria. El teatro posdramático busca la representación escénica en su autonomía de la literatura dramática sobre todo al explorar sus posibilidades más allá de *lo dramático*. En el teatro posdramático, el texto es un elemento más de las posibilidades signicas. No está por encima ni por debajo de otros sistemas de signos, como podría ser el cuerpo, la escenografía, el ritmo, el color, la forma, el movimiento, la luz o el sonido.

Para el teatro posdramático, el texto no es un elemento superado, sino una variante auténtica de su teatro. Porschmann⁷⁹ señala que el texto teatral no dramático pierde los principios de narración y figuración, así como el orden de la fábula. Podríamos decir, que al teatro posdramático no le importa el tiempo, en tanto que no entiende la relación de la causa y efecto y, por tanto, el orden.

El teatro dramático y el teatro posdramático son los dos grandes paradigmas del teatro actual. Hasta el desarrollo del teatro posdramático todas las poéticas habían estado adheridas al concepto de acción como objeto de mimesis. Compartido por los dos paradigmas, el teatro como un arte comunicativa, espacio-temporal y efímera. Y como materia prima para ambos, podríamos considerar *lo esencial*, la compresión que queda promovida por la limitación de la práctica escénica del espacio y del tiempo. *Lo esencial* es común a todo tipo de teatro, de manera que podríamos decir que lo esencial es su búsqueda. Hablar de lo esencial está en relación con hablar de lo verdadero; todo tipo de teatro tiene en común la búsqueda de la experiencia profunda, comprendida o no, la experiencia como verdad personal o comunitaria.

Esta búsqueda de la verdad se ha visto influida, como decimos, por diferentes perspectivas. Notables fueron la aparición de las vanguardias, pero también la irrupción de la *performance*, del *happening* y del teatro documental europeo. Heiner Müller, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Samuel Beckett, Jean Genet, o los amantes del silencio Gordon Craig, John Cage y Robert Willson constituyen claves para el entendimiento del teatro posdramático, así como las aportaciones de los actuales Claudia y Romeo Castellucci, Jan Fabre, Rodrigo García y Angélica Liddell. De esta manera, la convivencia de diferentes manifestaciones del teatro se ha venido

⁷⁹ POSCHMANN en LEHMANN, 2017:30.

dando durante el siglo XX hasta que, en 1970, podamos apreciar un cambio significativo. La aparición de los medios de comunicación como medios de masas y sobre todo la llegada de la sociedad de la información han creado una crisis en el relato. Para las personas de hoy en día, es difícil creer en el cuento, en la aplicación unidireccional de la trama por el mecanismo de causa-efecto. Entendiendo el mundo como contextual y relacional, es difícil encontrar causas concretas a las consecuencias, sino que parece ser que *todo tiene que ver con todo*.

Esta crisis del relato ha conllevado dudas más profundas sobre el teatro hegemónico, ya enraizado en el siglo XX completamente en un sistema productivo capitalista que se rige bajo la industria del entretenimiento, tiene dificultades para arriesgarse y desviarse del fácil consumo de fábulas, por lo que, en muchas ocasiones se identifica al teatro aristotélico como un teatro de relatos, de cuentos, como un teatro burgués. Lehmann apunta: “De todos modos, la gran mayoría del público espera del teatro- dicho toscamente- la ilustración de textos clásicos, y aunque quizás acepte la escena moderna, está abonado a una fábula comprensible, a una coherencia del sentido, a una autoafirmación cultural y a un teatro que agite el sentimiento” (2017,32). Diferentes teatralidades se han abierto paso desde entonces, cuestionando los espacios teatrales (edificios teatrales – arquitectura escénica), los procesos productivos, la separación escena-sala, el papel del espectador en el teatro, así como, de manera más importante para nuestro estudio, la noción del personaje y de actor.

“La categoría teatro posdramático propone, al menos, una doble tensión. La primera resulta de la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama. [...] Es una tensión porque la afirmación de la autonomía no constituye en sí misma una negación del texto, ni siquiera del drama, sino el establecimiento de un cambio de creación desde el que resulta posible tanto la colaboración o el diálogo con la literatura (dramática o no), como la redefinición del concepto mismo de drama. [...]. La segunda tensión resulta de la reivindicación del teatro en cuanto medio una vez que la crisis de lo dramático parecía favorecer el tránsito hacia un espacio de fronteras difusas, primero entendido desde la categoría de narración y, más tarde, desde la categoría de la performatividad. Mantener la categoría teatro asociada a posdramático implica reconocer la potencialidad del viejo medio, la institución teatral en sus dimensiones social y estética, incluso cuando el medio físico (el teatro compuesto de platea y escenario) pueda ser, en ocasiones, puesto en cuestión o abandonado y a pesar de que la representación teatral pueda ser

considerada una trasposición de una teatralidad social al servicio de un sistema dominante.” (SÁNCHEZ, José Antonio en LEHMANN, 2017:17-18).

La categoría teatro *posdramático* y no *posmoderno*, indica su herencia del drama y evita quedar ligado a un teatro de una *época*⁸⁰. De esta manera, reivindica el uso de las instituciones teatrales y de los recursos habituales para el teatro para señalar la necesidad de considerar teatrales aquellas formas desplazadas a los márgenes. “Es necesario, por tanto, aceptar la coexistencia de conceptos teatrales divergentes que no pueden subordinarse bajo la preponderancia de un paradigma único” (LEHMANN, 2017:34).

Desde esta perspectiva, Sánchez, reformula el sentido del drama: “El misterio es en lo dramático el momento en el cual esto se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es, sin duda, superior y, además para éste inalcanzable. Por tanto, aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación, es lo dramático en sentido estricto”. (WALTER, Benjamín en, SÁNCHEZ, José Antonio en LEHMANN, 2017:20). Consecuentemente, el drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien en la “perturbación recíproca entre texto y escena”. (SÁNCHEZ, José Antonio, en LEHMANN, 2017:20). Para Sánchez, esta relación del texto con otras disciplinas en las prácticas contemporáneas explica la lectura de la teatralidad como un campo expandido, cuya revitalización de lo dramático se sucede en ámbitos extra-estéticos y que pone a la obra artística en relación con las otras prácticas sociales y políticas. El teatro queda establecido con la concurrencia de lo real, según Lehmann, donde sucede una singular intersección entre la vida organizada estéticamente y la vida real.

Es importante destacar que el teatro posdramático no se estructura bajo los postulados de un paradigma único, sino que acepta la coexistencia de teatralidades divergentes. También cabe destacar la escisión entre éxito y eficacia. El riesgo, por lo tanto, empieza a ser la materia constitutiva del teatro posdramático, dando lugar a un *teatro de proyecto*. El drama es un modelo: lo sensorial debe ajustarse a las leyes de lo comprensible y lo retenible (por la memoria). La prioridad está sobre el dibujo (logos) y no sobre el color (sentidos). Si de algo carece el ideal clásico es de la posibilidad de aceptar lo impuro y ajeno al sentido. “La idea tradicional del teatro parte de un cosmos ficticio cerrado, un universo diegético, que se puede

⁸⁰ “El teatro se cuestiona concretamente las posibilidades que existen más allá del drama, pero no necesariamente más allá de la modernidad”. (LEHMANN: 2017:43).

denominar así a pesar de que se efectúa por medio de la mimesis (imitación), normalmente contrapuesta a la diégesis (narración). La actuación escénica se entiende como diégesis de una realidad aislada y enmarcada, en la cual dominan sus propias leyes y una conexión interna de los elementos que se desvincula del entorno como una realidad escenificada. [...] En este sentido, se puede hacer un paralelismo entre el drama en el teatro y un marco de un cuadro que cierra la imagen al exterior y, al mismo tiempo, crea una conexión interna”. (LEHMANN, 2017, 171).

El texto.

En el teatro posdramático, como decimos, el texto tiene una cualidad de materia y de poesía, en tanto que usa la metáfora y la función poética del lenguaje como elementos de la categoría estética. Elfriede Jelinek las define como capas de lenguaje yuxtapuestas, en lugar de diálogos. La alocución pasa a ser la estructura fundamental sustituyendo al diálogo escénico tradicional, que se disuelve en la forma del discurso o del soliloquio. “Emancipa, el fragmento de la frase frente a la frase misma, la palabra frente al fragmento de la frase, el potencial fonético frente al semántico, el sonido frente a la coherencia de sentido.” (LEHMAN, 2017:111). Para Porschmann, esta posición está en contra de la dimensión de los personajes hablantes, que comportaría una ilusión mimética. Su posibilidad signica de *indicación*, señala a la idea a la vez que la construye. Sin embargo, el lenguaje no se manifiesta a través de un personaje sino como posibilidad autónoma. Las palabras no están dichas desde un personaje que cumple la función de mimesis, sino que disuelve la noción de éste en el actante, que dice palabras con categoría autónoma ético-estética, siempre formuladas en el conjunto de todos los signos que aparecen en la escena. La palabra dicha puede ser atribuida entonces al actante que es quien dice en escena, en tanto que la palabra tenga relación con la vida propia del actante conocida por el espectador, o al autor, en tanto que emisor de un mensaje, pero siempre elegida en cuanto a forma, duración, orden y frecuencia por el director del montaje. La palabra significa en tanto a cómo se relaciona con los otros sistemas de significación y por la posición que ocupa en el conjunto; por lo tanto, es el director quien diseña y constituye su significado, cobrando valor tanto el poder denotativo del lenguaje, así como su posibilidad poética, metonímica o metafórica.

Además, la palabra no solo se disuelve en el nivel del diálogo, se suma a esta transformación la disolución de la estructura: exposición, acción progresiva, peripecia y catástrofe como modelo hegemónico de la industria del entretenimiento, que pasa a desaparecer en favor de otras opciones discursivas o asociativas.

Estética posdramática

El teatro posdramático pasa a ser un poema escénico global, donde el actor es el signo central de la composición material del espectáculo. Sin embargo, este tipo de teatro busca una experiencia de lo fragmentario en lugar de una percepción unificadora concreta. El fragmento da lugar al montaje, donde la significación de los elementos depende del conjunto en vez estar promovida por la suma de las partes. La estructuración de la composición pasa a usar otras lógicas como las oníricas, las rizomáticas que impiden la síntesis, las yuxtaposiciones, las lógicas asociativas o contextuales y las experiencias incompletas e incompletables. No existe jerarquía, por lo tanto, entre imágenes, movimientos ni palabras. El teatro posdramático abandona la noción de la acentuación del teatro dramático y ya no se puede reconocer lo principal de lo secundario, el centro de la periferia. En la estética posdramática se da una violación de la regla de la densidad de signos, es decir, aparecen demasiados signos o demasiados pocos. Estos signos abandonan la coherencia de la mimesis y solo siguen reglas de composición internas. Su constitución se basa en la simultaneidad de signos que ofrece al espectador una significación abierta dependiente de su capacidad estructuradora. Del espectador se demanda, por lo tanto, una habilidad mayor para relacionar lo heterogéneo. “El aparato sensorial humano no tolera fácilmente la ausencia de conexiones; privado de ellas trata de encontrarse a así mismo, deviene activo, fantasea salvajemente, y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias”. (LEHMANN, 2017:147).

La categoría apropiada deja de ser la *acción* para ser la de *estado*. En el teatro dramático, resulta inimaginable una obra sin acción en el estatuto de la ficción. En el teatro posdramático, los procesos en la escena dejan de ser ficticios en la búsqueda de una experiencia de lo real. “En el teatro lo real ha sido siempre excluido estéticamente y conceptualmente, pero se encuentra inevitablemente adherido a él. Normalmente, se manifiesta solo en los contratiempos”. (LEHMANN, 2017:174). Se abandona, por tanto, la relación de forma y contenido, por la relación de lo real y lo escenificado. Se trata de entender el teatro como actividad, como energía, y no como producción en búsqueda de un producto. El teatro es un acto y no una obra y se manifiesta como una fiesta, un debate, una acción pública o una declaración política, un acontecimiento en continua metamorfosis en la que el actor no reproduce una lógica preexistente, por ejemplo, una trama.

El público

El espectador pasa a formar parte de una experiencia colectiva, no trata de ser un espectador ideal uniformado por la totalidad, sino que surge en un público configurado como una

comunidad de diferentes. El aspecto más difícil de aceptar para un público que proviene de la tradición del teatro de texto, es sobre todo la des-psicologización. “Para alguien que espera la representación de un mundo de experiencias humanas, es decir, psicológicas, la nueva realización teatral puede resultar de una frialdad difícil de soportar”. (LEHMANN, 2017:164). El espectador ha de definir por sí mismo su situación ante la experiencia teatral, arrancado de su protección e introducido en el momento teatral real.

La ausencia de personaje y el trabajo del actor

La crisis del relato conlleva una crisis del personaje y la ruptura del teatro en tanto que relación mimética con lo real, en la búsqueda de una experiencia de lo real. En la disolución del personaje queda patente un cambio en el paradigma del trabajo del actor. En el teatro posdramático el actor no construye un personaje sino una experiencia, un singo (o un conjunto de ellos). El teatro posdramático “renuncia a los criterios largo tiempo incuestionados de unidad y síntesis, y se abandona a la oportunidad (y al riesgo) de confiar en los impulsos individuales, fragmentos de partes y microestructuras de textos, con el propósito de devenir un nuevo tipo de práctica. Se descubre por ello un nuevo continente de la actuación, una presencia novedosa del *performer* (hacia cuya figura mutan los actores), y establece un panorama teatral multiforme más allá de las formas basadas en el drama”. (LEHMANN, 2017:99). Se deja de distinguir al personaje y faltan incluso papeles identificables. Por este motivo, el actor pasa a trabajar en el rol de actante, que es aquel que realiza actos frente al público.

El cuerpo del actor pasa a *escribir*, en lugar de *ser* o *vivir*. Las estructuras antes mencionadas por Stanislavski, Layton o Donnellan sobre el trabajo del actor, quedan enmarcados en un tipo de teatro *dramático*, sobre todo por el trabajo del actor en la construcción del personaje. Los principios de la actuación mimética fueron ya cuestionados por Brecht, que escogió la expresión teatro dramático para designar la tradición a la que debía poner fin su teatro de la época científica. El teatro del drama está asentado sobre los conceptos aristotélicos de imitación y acción. Este concepto de imitación es el que se pone radicalmente en cuestión por el paradigma brechtiano. Lehmann, además, indica: “Podemos hablar de un teatro pos-brechtiano, que no es precisamente un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht, sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentados en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus propuestas” (2017:45). Podría parecer que desde el teatro de Brecht y también en el teatro del absurdo, se puede encontrar una continuidad con el teatro posdramático, pero en realidad éste hace una ruptura con el teatro épico y con el teatro del absurdo, ya que ambos estarían ligados al texto y a un cosmos de ficción. Bastaría ver el trabajo del actor en el teatro brechtiano

y en el absurdo, aún en la ficción, y compararlo con el trabajo del actor en el teatro posdramático, en la búsqueda de lo real.

El concepto stanislavskiano de *doble naturaleza del actor*, queda sustituido por la noción de actante, como persona que emite signos escénicos, principalmente vocales y corporales, pero también proxémicos en cuanto al espacio y rítmicos en cuanto al tiempo. Si el actor no tiene que construir un personaje, su técnica de trabajo debe ser, consecuentemente, diferente de los procesos utilizados para la creación de éste. Esto no significa que el actor no tenga un texto, sino que la posibilidad de su texto en el conjunto de la obra artística vendrá dada por el uso y reglas del juego planteadas por el director para la obra. En el teatro posdramático el actor no parte de una partitura propuesta por un autor, el cual puede crear de modo más o menos autónomo su trabajo como una parte que habrá de ser ensamblada por el director en el conjunto del drama. Entonces, ¿cómo puede un actor organizar un trabajo posdramático?

Las experimentaciones de todo el teatro que no parte del texto, como el teatro físico, la danza, la pantomima, la acrobacia, la gimnasia rítmica, etc... pueden alumbrar algunas de sus prácticas. Afirmando que hablar de teatro posdramático, no es indicar teatro sin texto o que no parte de él, podemos extraer pautas que en el teatro no textual tienen relación con el trabajo del actor en el teatro posdramático. El teatro desde Artaud hasta Willson, así como todas las opciones prácticas de teatro físico desde John Cage hasta el teatrodanza de Pina Bausch, pero también teóricos como Laban y Decroux exploran las posibilidades de lo humano como signo (comunicación) y como estética (belleza). Por esta razón, este tipo de perspectiva tiene relación y puede ser más efectiva en una experiencia de teatro posdramático. El actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino un *performer* en la escena:

Michael Kirby ha acuñado para ello los términos *acting* y *not acting*, junto a una interesante diferenciación entre las transiciones que se desarrollan entre los dos, desde una *full matrixed acting* hasta una *non-matrixed acting*. Su análisis es muy valioso en primer lugar porque, más allá de las diferenciaciones técnicas, permite resaltar claramente el vasto terreno que reside bajo la actuación clásica. El extremo del *not-acting* remite a una presencia en la cual el actor no hace nada, con el fin de reforzar la información que surge a través de su presencia (por ejemplo, los auxiliares de escena en el teatro japonés). Al no estar incluido en un contexto de actuación, el *performer* se sitúa aquí en un estado de *non-matrixed acting*. Para el siguiente nivel –*symbolized matrix*– Kirby hace referencia a un actor que cojea como Edipo. Este, sin embargo, no interpreta la cojera, sino que un bastón colocado en sus pantalones le obliga forzosamente a ello. Así que no finge su cojera,

sencillamente realiza una acción como resultado de un objeto que le conduce inevitablemente a ello. Cuando el contexto de signos se añade desde fuera y se intensifica sin que e el actor mismo lo produzca, entonces de puede hablar de *received acting* (por ejemplo, en una escena de bar hay algunos hombres en una esquina jugando a las cartas; no hacen nada más que eso, sin embargo, se perciben como actores y parecen interpretar su juego de cartas). Cuando se alcanza una clara implicación emocional y se añade una voluntad de comunicación, nos encontramos con el simple *acting* (por ejemplo, *performers* del Living Theatre avanzan entre el público y declaran comprometidos “No estoy autorizado a viajar sin pasaporte”, “No estoy autorizado a desvestirme”). Las declaraciones son verdaderas, no ficticias, pero se emplea una actuación simple para ejecutarlas. Únicamente cuando se añade un componente de ficción se puede hablar de *complex acting*, de actuación en el sentido pleno de la palabra. Este nivel es aplicable al actor, mientras que el *performer*, a diferencia de aquel, se mueve fundamentalmente entre el *simple acting*, y el *not-acting*. Asimismo, para el *performance art*, así como para el teatro posdramático, la presentación en vivo se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos en lugar de la encarnación de un personaje. En este sentido, valdría la pena realizar un estudio sobre cómo ha variado el perfil de la exigencia de los actores en las nuevas formas teatrales respecto al teatro dramático. (LEHMANN, 2017:238-239).

El actor posee dos grandes herramientas para producir signos: su cuerpo y su voz. Estas categorías sencillas son a su vez infinitas en cuanto a su capacidad compositiva y creadora. Cuerpo y voz, en el teatro dramático sirven a la expresión física de un interior: una mentalidad, una moralidad y una emocionalidad. El personaje dramático funciona como una unidad, en la que la organicidad da coherencia al conjunto y esta coherencia está sometida al principio de mimesis. Voz, cuerpo, mentalidad, moralidad y emocionalidad son todo uno, y mantienen una estrecha correlación. En el teatro posdramático esta unidad queda rota para poder usar cada parte con unos fines formales. Dicho de otro modo, el actor puede trabajar la voz independiente de su cuerpo y su cuerpo independiente de su voz. La acción ya no es un recurso de la trama, sino una significación propia o una fenomenología. La voz queda separada del cuerpo. Por este motivo, el actor puede trabajar el conjunto de signos que puede emitir su cuerpo y su voz de una forma que no dé cuenta de la organicidad, sino de su expresividad. Conviene por lo tanto detallar, los usos y las estéticas de la voz y del cuerpo en el teatro posdramático.

La voz y la palabra

En el teatro posdramático, el texto sufre un proceso de *desemantización*, es decir, recobra su plástica sonora y musical en detrimento del sentido. La palabra resulta ser un material plástico

más, pero se desprende del diálogo como proceso constitutivo de la acción, es un objeto puesto en el escenario. En este sentido, el monólogo será la forma preferida por el teatro posdramático, pues la palabra no queda anclada a un personaje ni a sus objetivos. El lenguaje deja de ser una capacidad humana para convertirse en palabra en su dimensión material, que puede pintar la escena como la pinta el color, la forma y el ritmo. Se da un proceso en el que la palabra se autonomiza del lenguaje y del habla. Del sentido se pasa a la sensorialidad. El texto, y por lo tanto la voz del actor, pasa a buscar una estética material de las palabras, una materialidad fonética, mediante técnicas como la repetición, la aliteración, los paralelismos rítmicos, la propagación en el espacio, los textos multilingües⁸¹, etc... La voz se vuelve incorpórea y, de esta forma, el texto, la voz, la música y el ruido forman la unidad del espacio sonoro.

“Pueden diferenciarse varios modelos en la estética posdramática de la voz:

1. Physis de la voz. El teatro recuerda uno de sus elementos básicos, la pura physis de la voz en su esfuerzo, jadeo, ritmo, sonido arcaico y grito.
2. La voz monologada. El teatro redescubre la voz monologada que se anuda en el diálogo de discursos diseminados; de este modo, la riqueza del teatro se erige a partir de esa sola voz y la modulación y graduación de sus posibilidades.
3. La voz electrónica. Como en la vida cotidiana, la voz grabada – intensificada, descompensada, reproducida, y artificialmente modificada por los micrófonos- también juega un papel significativo sobre la escena; convierte en una rareza la voz viva de los seres humanos”. (LEHMANN, 2017:268).

Si la palabra no proviene de la psicología del personaje, sino de la capacidad sonante de un actor, el trabajo de la organicidad sobre la palabra queda relevado por un trabajo en el que la voz es un instrumento musical, capaz de producir sonidos articulados en formas (palabras)⁸². El trabajo del actor, por tanto, no es el de la construcción de un personaje que piensa y siente, y se relaciona con el afuera, sino que el actor es consciente de su capacidad para producir sonido con su voz y crea los materiales necesarios para la puesta en escena organizada por el director de actores. A este respecto, Lehmann apunta: “En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un sentido, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto” (2017:260). Por este motivo, el actor, en cuanto a su voz, se puede convertir en un creador

⁸¹ En las compañías posdramáticas se reúnen actores de culturas y/o orígenes étnicos diversos. Así la pronunciación del texto se convierte en una fuente de musicalidad independiente.

⁸² “A principios de los años ochenta se extendió la tendencia de separar radicalmente el texto de la situación del actor, haciendo de cada uno de ellos una experiencia teatral autónoma”. (LEHMANN, 2017:265).

mayor que el ejecutante de un texto literario, pues no solo tendrá que ejercer el hablar, sino crear el sonido. La voz en el teatro dramático, perdía su capacidad expresiva como instrumento en aras de unas intenciones de los personajes, una prosodia y una claridad de la dicción. El teatro posdramático redescubre la voz del actor.

En el teatro posdramático la voz se desarrolla en un lenguaje gestual paralelo al texto, así que la fisicidad del actor influirá en su voz y en su forma de hablar, en lugar de la intelectualidad y la emocionalidad que crearán una gestualidad que influya de forma orgánica en la voz del actor. La voz, como decimos, queda separa del cuerpo y el lenguaje pasa a ser un tema en sí mismo, lejos de ser el instrumento humano de la comunicación. La palabra deja de pertenecer al cuerpo hablante, no habita el interior del cuerpo. Gracias a los micrófonos, además, el sonido puede venir de cualquier parte. “En las lagunas del lenguaje hace aparición su temido adversario: en el tartamudeo, el fallo, el acento o la pronunciación incorrecta se esconden el conflicto entre cuerpo y palabra” (LEHMANN, 2017:263). El teatro posdramático renuncia a la perfección de la dicción y la prosodia porque busca la diversidad del material sonoro, con toda la expresividad que una imperfección formal podría ofrecer. Dicho de otra manera, al teatro posdramático no le interesa la perfección del discurso porque podría llevar a un “entumecimiento causado por una estéril perfección profesional”. (LEHMANN, 2017:264). Si los actores no buscan en el texto ni la semántica, ni el sentido, los actores se convierten en médium de ideologemas.

El actor en el teatro posdramático, por lo tanto, no usa su voz como la consecución del alma de un personaje haciéndose física, sino que explota sus cualidades físicas para acceder al alma de lo humano. La emoción en la voz se desprende de la forma y no de la acción.

El cuerpo

En el teatro posdramático el cuerpo deja de trasladar su organicidad a un personaje que carece de ella, buscando la definición de un ser humano, a través del modelado del significado. Se redescubre el cuerpo en cuanto a materia física y se da una contemplación de éste en tanto que objeto de provocación⁸³. El cuerpo pasa a ser cosificado y ofrece una experiencia libre de sentido que encarna la experiencia. Para Lehmann, “El proceso dramático ocurre entre los cuerpos, mientras que el proceso posdramático sucede en el cuerpo”. (2017, 351). Se busca por lo tanto

⁸³ El cuerpo se convierte en el tema exclusivo. Todo debe adoptar una presencia corporal, el amor como sexualidad, la belleza como perfección física. “Teniendo en cuenta que el teatro posdramático se aleja de la estructura mental e inteligible hacia la exposición de la corporalidad intensa, hay que tener presente que el cuerpo se absolutiza”. (LEHMANN, 2017:166).

la carencia de interpretación, la ausencia de ilustración para el que el cuerpo había sido un medio. El cuerpo del actor pasa a ser un fin en sí mismo. Lo que tenemos en la escena no es una composición de un personaje sino una descomposición de un humano. “Con motivo de este desplazamiento se presenta una nueva tarea para los profesionales del teatro formados según el modelo europeo; deben practicar lo que en otras culturas teatrales era natural: reaprender el cuerpo, sobre todo las leyes de la intensidad”. (LEHMANN, 2017, 351). El cuerpo del actor por lo tanto debe desaprender para ser libre. La vía negativa explorada por Jerzy Grotowski entronca con este tipo de búsqueda, en la que al actor no se le forma con un conjunto de procedimientos como recetas, sino que se trata de sustraer aquello que impide que el cuerpo viva.

El gesto, el movimiento, la forma de andar, la postura, la proporción, el ritmo del movimiento (que domina al espacio) con técnicas como el *slow motion* y el estatismo de la escultura, exhiben al cuerpo y pasan a ser elementos fundamentales de la plástica de composición con la que trabaja un director de actores. La caída, el pisotón, los saltos arriesgados, las luchas reales de fuerza pasan a formar parte del léxico del director en tanto al cuerpo del actor.

El cuerpo deja de ser un instrumento de información para estar presente afectando al espectador como una verdadera comunicación. El cuerpo posdramático no tiene la eternidad del personaje, sino que se torna como un cuerpo limitado, como una energía. Manifiesta las tensiones corporales que desplazan el concepto de tensión dramática. Al aparecer dichas tensiones, promovidas por el cuerpo limitado, la presencia de lo real provoca una tensión, haciendo que el cuerpo aparezca, que es la que mantiene el mecanismo de la atención del espectador, asegura el canal abierto por el que acceder a la experiencia. La dificultad, el cansancio, la pesadez, el dolor y la violencia denotan los límites del cuerpo, dando lugar a un sacrificio, promovido por el carácter ritual del teatro. A través de un cuerpo entrenado, disciplinado y extenuado se busca su contacto con una espiritualización más elevada. El trabajo del dolor del cuerpo, en el teatro posdramático, denuncia una anestesia del espectador ante el dolor, buscando en sus extremos, la transición de un dolor representado a un dolor experimentado. A través del agotamiento el cuerpo pasa de ser un cuerpo formal para ser un cuerpo real. “Cuando aquel se deshace por el esfuerzo, lo real se distingue nuevamente de la forma” (LEHMANN, 2017, 371). En este sentido, los cuerpos deformados, transformados por la enfermedad, discapacitados, confrontados con la dolorosa percepción del cuerpo imperfecto, se contraponen con el ideal clásico del cuerpo, donde la fuerza, la armonía, la capacidad, son elementos figurativos del cuerpo observado.

El actor, por lo tanto, se encuentra expuesto, desprotegido de la noción del personaje, negándose a convertirse en significado ni en ideal, ofreciendo una reafirmación como persona. El actor deja de ser personaje para ser actante. Se ofrece como una víctima, y se entrega como vulnerable y miserable, pero también como estímulo erótico y de provocación sexual. Se trata de nociones relacionadas con la prostitución, con el muñeco y con el maniquí.

El cuerpo se emancipa del discurso verbal y pasa a ser elemento de composición, de una formalización como si fuera un objeto. El lugar que ocupe como experiencia o como fenomenología a través de su presencia ante el espectador es definido por el director de actores a fin de asegurar una ética y una estética en la que plasme su visión.

El director

La disolución del personaje hace que el director de actores encuentre en el cuerpo y la voz del actor una materia de alta experimentación para sus escenificaciones, redefiniendo sus posibilidades expresivas. La dificultad de la ausencia de una partitura previa provoca una libertad creadora del director de actores frente al actor, que necesitará siempre de la palabra del director para comenzar el proceso de ensayos y encontrar en sus planes un criterio de construcción y de su participación en el espectáculo. La estrategia sónica, el mapa o las reglas de un dispositivo concreto, estarán diseñadas por el director durante el trabajo sobre el plan y por director y actor durante el proceso de ensayos. Queda patente en cuanto la creación de unas reglas del juego sobre el uso del espacio y el tiempo (escenificación como paso de la intelectualidad a un tiempo y espacio ya escénicos, ya materiales) y de la forma (función poética del signo y estética), es un trabajo del director de actores que tendrá que ser interpretado y ejecutado por el actor. El director contemplará al actor en tanto a sus posibilidades sónicas y, por lo tanto, creará, planificará, seleccionará, ordenará y significará cada uno de los signos que vayan a producirse para la escenificación y la representación. El actor solo posee de inicio las posibilidades de su instrumento, y carece de las posibilidades de la estructura que antes le proponía el texto dramático, pero tiene, en potencia, todas sus posibilidades corporales sónicas. Desde este estado de mayor libertad, será necesario definir unas reglas para la creación a fin de que la obra resultante sea eficaz. El trabajo del actor pasa a estar relacionado con “la semiótica del cuerpo, los gestos y los movimientos, las estructuras compositivas, las formas del lenguaje como paisaje de sonidos, la calidad de las imágenes más allá de la ilustración, el proceso rítmico y musical” (LEHMAN, 2017:62).

Ideas centrales

La función del director de actores pasa a ser esencial y no puede ser únicamente la del guía del actor para construir un personaje. Necesita de la creación del signo, de dotar al trabajo del actor de una forma y de una significación, de una consecución plástica en sí misma y de una misión dentro del conjunto. El actor no podrá participar en la función si no es a través de la relación con el plan del director. Esta relación entre director y actor, sin embargo, no es de dependencia ni la posición del director implica jerarquía, sino que deja patente la necesidad que tienen unos de los otros para poder hacer unos trabajos que son sustancialmente distintos y que comparten procesos desde perspectivas diferentes.

Si el teatro dramático había desarrollado métodos, técnicas, procedimientos y escuelas para los actores, y no había dejado claro cuál era el papel del director de actores en el trabajo conjunto, el teatro posdramático ha hecho dinamitar las poéticas centralistas, donde la variedad, la periferia y la singularidad son llevadas hasta el extremo estético, allá donde puede indefinirse el teatro.

El estudio de Lehmann, exhaustivo en tanto a las manifestaciones del posdrama, arroja luz sobre el trabajo del actor sobre el escenario, cuerpo y voz como manifestaciones fenomenológicas y signíicas y ofrece también interesantes postulados sobre el director escénico en el nuevo teatro. Sin embargo, no encontramos alusión al procedimiento del director con los actores en las creaciones posdramáticas, cuyo interés radica en la disolución del campo intermedio entre actor y director, que es el personaje. Estando uno frente a otro, director y actor, en el espacio de creación posdramática, queda aún por manifestar, qué trabajo y posibles procedimientos sigue el director de actores para la construcción de una obra teatral más allá del drama.

Conceptos fundamentales

Teatro posdramático: Teatro *más allá* del teatro dramático. Evita ser un teatro ligado a una época, por lo que difiere del concepto posmoderno, y se define, atemporalmente, como el teatro que empieza cuando termina el teatro del drama.

Actante: Rol que ocupa el actor en una escenificación cuando se da la ausencia del personaje. El actor se caracteriza entonces por su presencia corporal, por sus propias características psicofísicas y por las acciones que hace en un determinado contexto teatral, participando de estrategias estéticas y comunicativas.

Performance: Acción artística tradicionalmente interdisciplinaria en el que el arte se presenta en vivo (*performance art*, significa arte en vivo). El tiempo, el espacio y la presencia del artista son los elementos básicos para crear una relación entre el creador y el público.

Estatuto de lo real: Cosmos abierto y compartido con la realidad, de forma que lo que ocurre en el escenario sucede en la realidad y no en un entorno de la ficción. Las reglas espacio temporales son las del espectador y las del mundo real, por lo que no se hace necesaria la suspensión de la incredulidad para que el espectador libere su empatía por lo presentado en la escenificación. El efecto de la obra teatral es directo sobre la realidad en la que ocurre, y no a través de una vuelta del espectador a la realidad, puesto que nunca ha estado en la ficción.

2.2.6.El modelo de Juan Antonio Hormigón

En *Trabajo dramático y de puesta en escena*, Juan Antonio Hormigón dedica el capítulo XI a la dirección de actores, en un texto titulado *El trabajo del director de escena con el actor*. En las doce páginas que dedica al estudio de este trabajo, saber específico del director de escena, podemos encontrar algunas propuestas interesantes. Su modelo parte de su metodología explicitada en el citado libro, por lo que su propuesta para la dirección de actores queda enmarcada en dicha metodología. La propuesta de Hormigón, articulada en cuatro fases, se construye tomando como punto de partida el trabajo dramático, siempre definido desde el axioma de un teatro dramático: “La existencia del actor presupone el personaje en el sentido más amplio del término”. (HORMIGÓN, 2008:197).

Hormigón define al director como el “elemento impulsor y dinamizador de quien nacen las opciones estéticas globales, la conjunción de las diferentes prácticas significantes que integran la teatralidad, las propuestas y métodos. Su aportación es por tanto decisiva a la hora de configurar el sentido de cada personaje, sus relaciones, la elección de los procedimientos expresivos para su construcción, su invención y desarrollo, finalmente, junto al actor. Para el director de escena, el personaje abandona el estadio de lo inconcreto, lo hipotético, lo posible, para adquirir corporeidad y visualización”. (HORMIGÓN, 2008:197).

Lo más significativo de su propuesta es que enfoca el trabajo del director de actores en la concreción y la definición de un ente, el personaje, que en principio es una propuesta literario dramática, y que el director habrá de materializar desde la idea hasta la realidad escénica y física, desde el análisis y la especulación, a la concreción escénica que significa la obra teatral⁸⁴.

Hormigón ya plantea una diferencia de procedimientos entre director y actor, al considerar al actor que trabaja individualmente para establecer después conexiones con los otros, frente al trabajo del director, que “sitúa al personaje individualizado en el macrocosmos del conjunto”. Así mismo, opina que el trabajo del director frente al personaje radica en establecerle en el eje del tiempo, en un “macrocosmos del contexto pasado y presente, evidenciado desde el punto de vista conceptual, plásticovisual, sonoro y olfativo”. (HORMIGÓN, 2008:198).

⁸⁴ “El personaje dramático es solo una entidad virtual que no alcanza su existencia y expresión material sino en una representación concreta. Es una posibilidad, una propuesta, cuya emergencia a la realidad escénica precisa de un actor que habite el espacio físico y conceptual de la puesta en escena”. (HORMIGÓN, 2008: 199).

En las cuatro fases que Hormigón plantea se distribuyen las siguientes áreas de trabajo:

- 1) Descubrir y comprender el sentido que el autor dio a su discurso literario teatral y a cada uno de sus personajes.
- 2) Análisis y documentación. Lectura contemporánea. Descubrimiento de indefiniciones, zonas ambiguas, ausencias ostensibles y contradicciones. Estructuración de la virtualidad conceptual del personaje. Conceptuación y planteamiento constructivo de los personajes. Establecimiento del punto de partida. Proporcionamiento de materiales, descubrimiento de propuestas y estimulación del actor en la construcción del personaje real escénico.
- 3) Actividad práctica de la construcción del personaje. Elección del reparto. Aplicación y búsqueda. Confrontación. Búsqueda de la mayor eficacia en la concreción del personaje. Descubrimiento de nuevos matices para profundizar y hacer más nítido al personaje. Definición proxémica del personaje. Invención de acciones.
- 4) El personaje ante el público. Recepción del personaje. Pérdida del director de la capacidad de intervención en el personaje. Modificaciones.

En estas cuatro fases, podemos observar un trabajo de dirección de actores que recorre la escenificación desde la idea hasta las modificaciones realizadas después del estreno. Por ello, su punto de vista es el proceso desde la idea hasta la concreción material. Su análisis nos parece certero por su carácter general en cuanto al teatro del drama, pero opinamos que deja fuera las propuestas del teatro posdramático y aquellas en las que la noción del personaje ha quedado disuelta a favor del actante. Su modelo sirve, en nuestra opinión, solamente para un tipo de teatro; aunque este tipo sea hoy en día hegemónico, no asegura la universalidad de su propuesta. Menos aún, si ponemos en cuestión la noción del personaje, que ha entrado en crisis tal como apunta Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno*⁸⁵. El modelo pues quedaría incompleto para teatralidades en las que no existe el personaje, montajes en los que no se construye un personaje, sino un conjunto de signos escénicos en relación al actor.

Para empezar, la primera etapa define el trabajo exploratorio de un texto, en el que los conceptos de autor y discurso literarios existen propiamente dichos si partimos del teatro del drama, como decimos, dejando fuera otras propuestas del nuevo teatro. Muchos y diversos son

⁸⁵ “Hasta el siglo XVIII, es al menos constante que el teatro representa las acciones de los hombres en su ejemplaridad; que sitúa a distancia de lo real pero siempre en referencia a ello; que no produce imágenes insignificantes sino destinadas, por el contrario, a modificar la mirada de los espectadores sobre la vida, las cosas y las gentes; que el papel preexiste al actor que lo expresa, y que el propio juego se despliega en un espacio mas o menos figurado y en una temporalidad más o menos arbitraria”. (ABIRACHED: 1994:16).

los materiales que sirven como punto de partida de una obra teatral: textos jurídicos, periodísticos, discografías... que en su carácter genérico se entienden también como textos; pero, además, los acontecimientos, las experiencias personales, los sueños o las ideas son materiales que también podrían conformar el punto de partida de una escenificación ligados al teatro de creación o al teatro performativo, donde la noción de autor literario quedaría cuestionada. Por eso, esta etapa no la podemos considerar genérica sino contingente, siempre dependiendo de la teatralidad propuesta para la escenificación. Juan Antonio Hormigón, propone el concepto de *tesis* como la *idea controladora* que articula todo el conjunto de la escenificación. La tesis es un planteamiento presentado como una proposición, opinión o pregunta que va siendo construido durante el transcurso de la representación y que, muchas veces sin ser explícito, constituye el mensaje esencial que se quiere confrontar con el público. Lo interesante de la tesis como elemento técnico de la dirección escénica es, además de llevar la carga ética, su participación en el proceso de la construcción del espectáculo. La tesis funciona como la proa de un barco, y marca hacia donde se dirige el espectáculo, por lo tanto, es un aspecto medular de la técnica de la dirección. Una vez definida, da criterio al director para todas las decisiones que tomará en el proceso de escenificación, aunque muchas de ellas constituyan una contradicción consciente con la tesis. La tesis, por lo tanto, organizará el conjunto, dotará de sentido completo a la obra teatral, y armonizará los materiales de origen diverso, a través de la coherencia, la lógica, la asociación, la contradicción o la oposición. La tesis se conforma según las intenciones del director en la primera etapa o incluso previamente, a través de la reflexión de un texto o por una lectura de algún aspecto de la realidad o de la imaginación, es decir, más genéricamente, a través de la reflexión de los materiales previos que son origen de un proceso de escenificación. La tesis queda conformada en la primera etapa, siendo todavía una apuesta de dirección, pero no será hasta la etapa de ensayos y puesta en escena donde quedará construida, y la eficacia de las decisiones del equipo creativo y del elenco, durante los ensayos, será la que determine la solidez y nitidez de la tesis. El método experimental de ensayos constituye el cuestionamiento, el estudio, la argumentación y el respaldo a la tesis del director, ya planteada por todo el equipo y preparándose para representarla ante al público.

En la segunda fase, entendemos que Hormigón se basa en la propuesta de Anne Ubersfeld contenida en su estudio *Semiótica teatral*, en la que define que “el texto literario es un texto abundante en lagunas (1989: 19)”⁸⁶. Precisamente en esas lagunas e indefiniciones es donde el

⁸⁶ “El carácter móvil e inacabado del personaje escrito por el autor, posibilita el descubrimiento de una serie de indefiniciones, zonas ambiguas, ausencias ostensibles, que propician la adopción de gestos,

director de escena toma decisiones para definir el personaje. Estas decisiones estarán en relación a la tesis y a la lectura contemporánea que se plantee el director. La lectura contemporánea es, por su parte, el resultado de proyectar el texto dramático sobre el público sincrónico a la representación. Este concepto tiene mayor importancia aún si la propuesta escénica se articula desde un texto clásico. Preguntarse sobre cómo los espectadores de hoy en día entienden las situaciones planteadas en la escena y tratar de definir el nexo de interés que puede aparecer en el público potencial del espectáculo, sirve para que el director escénico pueda tomar decisiones adecuadas en los llamados *agujeros del texto*. Lo interesante es que Hormigón pone la atención del director en dos elementos fundamentales del proceso de comunicación: el mensaje (tesis) y la lectura contemporánea (receptor). También en esta fase propone que el director proporcione al actor aquellos materiales que, seleccionados por el director, habrán de estimular al actor en su estudio previo al proceso de ensayos. Cabe reflexionar que dicha selección de materiales ya estará en relación de una tesis que se desea construir en la escenificación.

La tercera fase, que es la que nos causa mayor interés, queda definida por el proceso propiamente de ensayos. Si la primera etapa significa el estudio de los materiales y la segunda la estructuración y conceptualización, la tercera significa la construcción práctica del personaje. Es significativo que el actor no aparece hasta la tercera fase y se mantendrá en la cuarta, lo que indica que, para Hormigón, el trabajo del director sobre el personaje comienza bastante antes que para el actor. Además, el autor indica que la segunda y la tercera fase se mezclan y retroalimentan, de manera que propone un proceso experimental de ensayos que pone a prueba y redefine y ajusta la conceptualización, encontrando para él nuevas opciones y nuevas propuestas para su solidez y perfeccionamiento. Al comienzo de la tercera fase, Hormigón propone la construcción del reparto en la que el director, al adjudicar el personaje a un actor “le define físicamente, le otorga un peso, una voz, un color de ojos, una complexión, etc. Pero también un determinado tipo de reflejos, de sensibilidad, de capacidad de razonar, una concepción del mundo, unas creencias, etc.”. (HORMIGÓN, 2008:204). Queda claro, por lo tanto, que el proceso de selección del reparto crea la primera definición del personaje y quizá la más importante, sobre todo si observamos el modelo de Hormigón, en el que la dirección de actores queda definida como el proceso en el que se pasa de la idea sobre el personaje a la concreción sobre el escenario que habrá de ser, forzosamente, física. En la tercera fase, Hormigón define

acciones, intenciones verbales, visualizaciones, que van a producir su dimensión real en una lectura concreta”. (HORMIGÓN, 2008: 202).

parte de las tareas propias de la dirección de actores en cuanto al movimiento escénico, sin entrar más que a enumerarlas: “Todo ello lo muestra el director mediante una determinada articulación y definición gestual y una concepción proxémica concreta. La ocupación del espacio, la ubicación de los actores en él, las distancias entre unos y otros, la dinámica, ritmo y naturaleza de los desplazamientos, instrumentos y elementos de la puesta en escena, traducen la entidad del personaje y sus relaciones con otros. Quisiera subrayar este hecho porque lo proxémico no solo significa por sí mismo, sino que confiere una dimensión específica al discurso verbal y gestual el personaje. Abandonado al azar o la improvisación, construido de forma imprevista, se convierte en un galimatías confuso e inservible”. (Hormigón, 2008:205). En esta idea, el autor afirma la necesidad de un plan para la construcción del movimiento escénico y una reflexión en cuestión al significado que puede ofrecer. Todas estas indicaciones forman parte del contexto del cuerpo en el espacio, que bien mereciera un capítulo que estudiase sus procedimientos de construcción en el contexto de la dirección de actores⁸⁷. Hormigón cita a Patrice Pavis para definir la tercera fase como: “punto de anclaje en que se unifican la diversidad de signos” (PAVIS, 1998:250). El director de escena despliega en esta fase la consecución de la convivencia de los signos escénicos construidos en los diferentes sistemas de significación, por lo que es el personaje el que da sentido a todos los demás signos que conforman la puesta en escena, que cooperan, aunque sea a través de los mecanismos de contradicción. Para Hormigón el actor deberá en esta etapa: “como sujeto de su presencia, ostensión y significación, aportar sus puntos de vista, técnica, experiencia y metodología al planteamiento conceptual de la puesta en escena, contribuyendo a su enriquecimiento significativo”. (HORMIGÓN, 2008:204). De nuevo, queda articulado de forma genérica las aportaciones esperables del trabajo del actor, que radica en el aporte de su punto de vista (idea) y técnica de construcción (procedimiento) que harán que el personaje pase de un plano ideal a la materialización física, siempre para contribuir a explicitar, a través de su trabajo, el planteamiento conceptual de dirección.

La cuarta fase, Hormigón la define como el personaje ante el público. Cabría plantearse que como toda escenificación es un prototipo que prueba su eficacia solo ante el público, el personaje, que es una parte importante de ese prototipo, también lo hace. Todos los estrenos

⁸⁷ Para Hormigón, las categorías de significación relativas al actor se dividen en: “expresión biofísica (gestualización y expresión del cuerpo en el espacio), expresión facial y mirada, composición individual que incluye el uso individualizado del vestuario, máscara y objetos, el escorzo y la postura y el desplazamiento espacial”. Añade en la categoría rítmico-dinámica el movimiento escénico: “desplazamientos, relaciones y distancias en la construcción de acciones (proxémica) y agrupamientos”. (2008: 179-180).

tienen algo de misterio, donde el director recibe *in situ*, el resultado de la eficacia de la construcción escénica. La recepción es un momento clave para el espectáculo, porque es la que dota de sentido a todos los esfuerzos creativos y productivos. A través de la recepción, el director de escena recibe una nueva información, pese a los test previos que haya obtenido mediante los ensayos generales con público⁸⁸. Obviamente, con esta nueva información el director de escena puede quedar satisfecho o, por el contrario, querer plantear modificaciones que llevarán de nuevo al equipo de trabajo al ensayo, aunque estos ya se realicen sobre el escenario y la escenografía. Hormigón también plantea que el director pierde el control sobre el personaje en el momento de la representación. Paradójicamente, el director deja de poder operar sobre el personaje justo en el momento en el que éste existe plenamente como parte constitutiva de la representación. Por este motivo, y una vez comprobada la eficacia del personaje que comentamos, el director hace los ajustes pertinentes, aunque rara vez puede modificar algún aspecto sustancial.

Debemos apuntar que, en la escasa extensión del capítulo dedicado a la dirección de actores, Hormigón define más del camino que el director de escena va a seguir en cuanto a fases del proceso que la técnica de dirección de actores. Su estudio resulta significativo porque mantiene la mirada en el director y define el recorrido que hace éste a través de un proceso de escenificación genérico en el teatro dramático. Hormigón señala las fases, sin entrar a desentrañar la relación del director con el actor, ni explicar cuáles son los procedimientos de uno y otro en una tarea que se realiza, la mayor parte del tiempo, conjuntamente. En esta relación y procedimientos individuales de cada figura, así como los procedimientos compartidos, encontramos que reside la oportunidad de la eficacia pretendida para la representación, además del arte, de la creatividad potenciada mutuamente, del descubrimiento de la máxima potencialidad de la propuesta, y de la concreción más nítida de la escenificación planteada. Queda señalado además que su modelo deja fuera las propuestas del teatro posdramático, como teatro que pone en cuestión la noción misma del personaje, lo que limita el carácter universal de su propuesta, siendo específico para un modelo dramático.

⁸⁸ El espectador construye significados más complejos, imaginativos de mayor espesor conceptual, sensitivo o emotivo, en la medida en que conoce mejor el contexto del discurso y el código que se utiliza. Esto se traduce en el reconocimiento del espectador como individuo inmerso en su propio devenir histórico personal y en el de la colectividad a que pertenece, sujeto a constantes transformaciones y susceptible de adquirir conocimientos. Todo ello nos permite plantear en la práctica la noción de formación del espectador como un procedimiento que enriquece y hace más eficaz y complejo el proceso comunicativo y la producción de significados/interpretaciones por parte del espectador. (HORMIGÓN, 2008:208-209).

Conceptos fundamentales

Tesis: Idea controladora que esencializa la conceptualización de la propuesta, que constituye el mensaje que el director pretende hacer más ostensible a través del proceso de escenificación, y que quedará plasmado en la representación escénica.

Lectura contemporánea: Relación de interés entre el texto original y su virtual recepción por parte del público, que se define al proyectar la temática y el conflicto dramático, así como los comportamientos de los personajes, sobre el público potencial del tiempo en el que se va a representar la escenificación.

2.3. Conceptualización de la investigación

2.3.1. Concepto de dirección de actores

La práctica escénica y, muy significativamente, las diferentes escuelas de interpretación han ido creando una importante cantidad de conceptos sobre las artes escénicas. Para el estudio del vocabulario técnico y de los conceptos en el teatro hay que atender a tres dificultades principales: La primera dificultad nace de intentar determinar por medio de un significante, la experiencia abstracta que supone la práctica del arte. La segunda radica en que la importancia y el uso que se da a un parámetro técnico determina la posición ética y/o estética del profesional, de la escuela o maestro que lo utiliza. Por ejemplo, en la Técnica de William Layton se considera el deseo como uno de los elementos más importantes de su técnica, mientras que en la Técnica de Jacques Lecoq, podremos considerar la presencia. Y la tercera surge porque muchos profesionales, escuelas, maestros y académicos del sector usan vocabulario diferente para designar conceptos muy similares, por poner un ejemplo, deseo y objetivo entendidos como motor del personaje.

A toda esta confusión terminológica cabría sumar las desviaciones provocadas por las traducciones, como en el caso de Stanislavski, ya que el maestro ruso escribió la voz *задача* que fue traducida por objetivo (resultado esperado) cuando su traducción exacta es tarea (aludiendo al proceso para el fin y no solamente al resultado esperado), y durante mucho tiempo se tradujo la palabra rusa al castellano por la voz objetivo.

No es la misión de este estudio poner orden en esta problemática de la terminología escénica, ni validar algunas definiciones por ser más adecuadas o exactas que otras. Los trabajos de Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro*⁸⁹, así como más concretamente el de Jaume Melendres en *Diccionario de la dirección de actores*, pueden ofrecer mayor claridad en cuanto a conceptos técnicos y definiciones propuestas.

El objetivo, en este estudio, de definir algunos conceptos de la práctica escénica es, precisamente, el de concretar un uso particular de cada concepto, y ofrecer una mayor concreción en su lectura y, sobre todo, el de redefinir desde el punto de vista de la dirección de actores. Por este motivo, apostamos por definiciones propias que se ajusten con exactitud a lo

⁸⁹ Patrice Pavis recoge en su diccionario diferentes puntos de vista de diferentes autores para definir cada concepto teatral, de manera que pretende completar cada uno de ellos con las visiones de los teóricos, profesionales y maestros que han ayudado a crearlos o a definirlos.

que se pretende objetivar, siempre partiendo de definiciones previas de voces de reconocido prestigio teórico, académico y profesional.

Definición de Dirección de actores

La dificultad para poder definir qué es la dirección de actores radica en la dificultad para definir la figura del director de actores, sin poder objetivar qué cualidades, conocimientos, destrezas y competencias le definen y conforman su trabajo y le diferencian, por tanto, de la figura y del trabajo del actor, para luego compatibilizar la creación de directores e intérpretes e ir fundiendo ambos a medida que la obra artística avanza a su encuentro con el público.

Aunque la Real Academia de la Lengua Española dedica su décima acepción al concreto de la práctica artística, la necesidad de las diez acepciones que expone para la voz *dirigir*, puede dar cuenta de lo abstracto del concepto y de lo ambivalente que puede resultar socialmente. En su campo semántico podemos encontrar algunos términos positivos como la guía y el consejo: “Guiar, mostrando o dando las señas de un camino”, “Orientar, guiar, aconsejar a quien realiza un trabajo”, pero también que se acercan a conceptos negativos como la rigidez, el mandato e incluso la manipulación: “Aconsejar y gobernar la conciencia de alguien”.

10. Concertar y marcar la orientación artística a los componentes de una orquesta o coro, o a quienes intervienen en una película o espectáculo. (Voz *Dirigir*. DRAE. Consultado el 23 de abril de 2020).

Dado el carácter central que ocupa este concepto de la dirección de actores en nuestra investigación, partimos del estudio de dos voces diferentes, propuestas por Jaume Melendres y Patrice Pavis.

a) Saber exclusivo (y, por tanto, específico) del director de escena que consiste en crear las condiciones para que los actores puedan ser los interlocutores directos del espectador en un proceso de comunicación que ha de ser forzosamente corporal. Estas condiciones son las de la libertad. Una libertad individual que siempre está condicionada- pero no por ello limitada- por el hecho de inscribirse en una polifonía. (MELENDRES).

Estamos de acuerdo con Jaume Melendres en el sentido de que la dirección de actores es un *saber*, un conocimiento, aunque en nuestro estudio, para su aplicación práctica, lo

consideramos también una técnica. En la definición *saber* entendemos el estudio de una teoría de la dirección, mientras que la palabra *técnica* nos brinda la puesta en uso de ese conocimiento, ya estructurado, para la praxis de la dirección actoral.

Estamos además plenamente de acuerdo en la característica *exclusiva* porque expresa la redundancia de quien tiene los conocimientos o la práctica de la dirección de actores, se convierte automáticamente en el director de actores, no pudiendo establecerse esta destreza en otra figura. Por poner un ejemplo, si un escenógrafo ejerciera las labores de dirección de actores, se convertiría en director de actores y la dirección de actores no sería una destreza ni una competencia de su labor como escenógrafo.

Compartimos además acuerdo al considerar el teatro como un acto comunicativo entre seres humanos. Queda en duda qué posición ocupan el director, el autor y el actor en el mensaje, emisor y canal, pudiendo quedar más definido que el espectador ocupa el lugar del receptor.

Por último, entendemos que la libertad del actor está potenciada por la dirección. La libertad es siempre de difícil gestión, por lo que, para poder convertirla en un aspecto creador positivo, el director debe marcar al actor el camino por el que ser libre.

a) “Procedente del cine, donde el trabajo de y sobre el actor suele quedar sumergido bajo el aparato técnico, la dirección de actores es la manera mediante el cual el director de escena (a veces rebautizado como “director de actores” o incluso coach) aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo. Esta noción, a la vez vaporosa e indispensable, concierne a la relación individual, tanto personal como artística, que se entreteje entre el “maestro de la obra” y sus intérpretes: relación personal y a menudo ambigua que solo rige en el teatro occidental, sobre todo realista y psicológico, donde el actor busca la identidad de su personaje a partir de sí mismo, como un “trabajo del actor sobre sí mismo”. Para comprender el fundamento de esta noción y su importancia en la puesta en escena, hay que evitar reducirla a una relación psicológica y anecdótica a fin de intentar aprehender su método y proponer para ella una teoría general⁹⁰.

1. El director de escena antes de la puesta en escena.

Dejando a un lado algunas experiencias que se extienden a lo largo de varios años como las de un Brook, de un Barba o de una Mnouchkine, el director no dispone de tiempo para ofrecer a sus actores una formación, y todavía menos una de-formación profesional

⁹⁰ Estamos plenamente de acuerdo con Patrice Pavis en esta afirmación, que expresa con nitidez el objetivo de esta tesis.

acelerada con la que pueda replantear las bases físicas y psíquicas del actor (relajación, sensorialidad, memoria afectiva, concentración, etc.). Apenas tiene la ocasión de “reformular” a unos actores a menudo deformados por algunos charlatanes y por unas condiciones de trabajo mediocres. Aún así, la práctica de talleres preparatorios se está generalizando; con ellos el futuro director de escena de un espectáculo pone a prueba su reparto, verifica las aptitudes de los actores e inventa ejercicios básicos que, silenciosamente, abren las puertas a la obra que debe ser representada. De este modo, el paso a la creación se realiza suavemente.

2. La dirección durante la preparación de la puesta en escena.

- a. Lectura del texto. La lectura del texto toma formas muy diversas: el director de escena organiza largas sesiones de trabajo “de mesa”: explica sus opciones para la interpretación, prepara a los actores para la dicción del texto, reflexiona sobre las motivaciones de los personajes que deben ser encontradas, sobre la manera personal en que cada uno debe comportarse (¿qué haría yo si...?). En cambio, a veces el director exige la neutralidad vocal y prohíbe las entonaciones en la lectura para no cerrar las posibilidades de comprensión del texto. Incluso puede ser que el director, por ejemplo Vitez, decida ensayar directamente algunos fragmentos: “Ninguna exposición previa, el pensamiento debe desarrollarse con el examen de la elección de un determinado gesto frente a otro, de este lugar concreto, una elección a veces dramática, objeto de comentario a través de una perpetua conversación en el escenario (Vitez, pag. 25: Cita tomada de *Theatrale/Public*, nº64-65, 1985, “La dirección de actores”).
- b. Encarnación del personaje. Los consejos del director- ¡casi en el sentido de un director espiritual!- son necesarios para el actor a fin de que éste “entre” en su personaje, comprenda sus motivaciones, utilice las características “exteriores e interiores” de su propia persona, sugiera y construya el papel. Una tarea inmensa que, felizmente, se subdivide en tareas parciales: no perder el objetivo global de la escena o de la obra; encontrar una facilidad vocal, gestual, y comportamental; regular la distancia o la proximidad al personaje; velar por la claridad y la belleza de la gestualidad; decantarse por un determinado ritmo exterior de las acciones físicas y por un ritmo interior vinculado al subtexto; ayudar al actor a encontrar su partitura y la subpartitura que la sostiene, etc.

De este modo, la relación entre director y actor se convierte en personal, a la vez que conflictiva: el actor se ve más o menos desestabilizado, tranquilizado y angustiado” (Ryngaert, pág.37): su director debe “sostenerlo, tranquilizarlo, comprenderlo y contenerlo” (Guignon, pág. 34). Siempre sabe contar historias divertidas al grupo, o a cada uno en particular, para establecer un mínimo de confianza y poner en marcha el trabajo colectivo o “desbloquear al actor con una simple frase”, “hace sentir la intensidad de una mirada” (Mayor, pág. 50). Como en toda relación interpersonal, lo no dicho y los

sobreentendidos son elocuentes: no se puede ni se debe decir todo, todo el mundo desvela pequeños secretos, todos se hallan un poco en la situación ideal de estos actores de Marivaux que “ignoran el valor de lo que dicen”. Entonces, el director tiene la libertad de restituir o no, total o parcialmente, el valor de lo que dicen, la imagen de lo que hacen, de hacerles conscientes o no del valor que expresan o de la imagen que se desprende de ellos. El director siempre descubre en su actor a un ser complejo, cuyas tareas son innumerables y cuyos poderes son insospechados: la perspectiva individual del personaje, pero también la comprensión global de la obra; la aportación individual de rasgos pertinentes, pero también la sumisión a las necesidades del conjunto de la puesta en escena. Así, el actor deviene necesariamente un actor-creador, un actor “que se inscribe en un proyecto pero que lo hace introduciendo elementos que sólo él puede aportar” (Knapp, 1993).

3. Modos de transmisión. Más allá de los secretos indecibles, existen métodos bien conocidos para transmitir una directiva al actor.

- a. **Mostración.** El director muestra al actor lo que espera de él. Esta manera de proceder no tiene buena prensa, y en efecto, corre el riesgo de esterilizar al actor, pero cuando es un Strehler quien recurre a ella siempre constituye un espectáculo en sí misma, una invitación a huir del mimetismo y una bendición para el actor.
- b. **De-mostración.** M. Chéjov y E. Vajtangov inventaron una forma de mimar, sin palabras, algunos momentos clave del papel, restituyendo una actitud pertinente, un ritmo, un gesto psicológico.
- c. **Indicación.** El director se limita a dar una indicación, verbal o mímica, sobre un aspecto de la interpretación o del personaje; evita imitar lo que espera del actor.
- d. **Dirección inmediata.** El actor es dirigido y corregido mientras actúa, lo cual evita las interrupciones demasiado frecuentes e instaura una dinámica en los ensayos todavía muy improvisados y abiertos (Vitez, 1994, pág. 135).
- e. **Mímica interior del director de escena.** Es más útil para el director que para el actor, pero es igualmente transmitible del uno al otro; se trata de una “mímica interior, íntima e interna de lo que el otro debe hacer” (Vitez, pág. 25). Saber descifrar esta mímica interior es tarea del actor.
- f. **Vaivén entre partitura y subpartitura.** El actor es incitado a fijar sus movimientos, sus acciones, sus pensamientos y sus imágenes por medio de una subpartitura que facilita su localización en el espacio-tiempo y en la “línea continua de la acción” (Stanislavski): la suma de las partituras visibles de los diferentes actores se convierte en la partitura global de la puesta en escena que es utilizada por el director como organigrama del conjunto, siempre fluctuante pero cada vez más estable, del espectáculo en construcción. Al precisar poco a poco la partitura global, el director invita a sus actores a afinar y a integrar sus subpartituras individuales.

- g. El seguimiento de la relación. Es posible, y muchas veces indispensable, después del estreno: cuando el director-empresario necesita “apretar las tuercas” a menudo, se imponen reajustes, supresiones de escenas o de momentos desafortunados que, en este estadio de la producción, exigen una habilidad especial. Los logros del trabajo, ciertamente difíciles de contabilizar, podrán ser conservados para el próximo espectáculo o papel y de este modo se constituirá un estilo interpretativo, una escuela o pensamiento o una estética que facilitarán futuras direcciones.

A fin de cuentas, la dirección de actores es el centro mismo de la puesta en escena en su dimensión humana y cotidiana; condiciona su éxito, tanto humano como artístico. Sería un error convertirla en el objeto de una nueva ciencia (al modo ruso, de Stanislavski y Meyerhold a Chejov y Vassiliev), pero seguramente es pertinente examinar sus dimensiones epistemológicas, que son también la clave de cualquier aventura teatral.”

“Concretamente, la puesta en escena comprende una fase de la dirección de los actores. El director de escena guía a los actores devolviéndoles y explicitándoles la imagen que producen cuando trabajan a partir de sus propuestas, y corrigiéndola en función de los otros actores. Asegura que el detalle del gesto, de la entonación, del ritmo corresponda al conjunto del discurso de la puesta en escena, se integre en una secuencia, una escena, un conjunto. Durante los ensayos, los actores prueban diversas situaciones de enunciación. Ocupan progresivamente el espacio, al término de un trayecto, regulando el conjunto de los sistemas escénicos y regulándose a ellos: “En esto consiste la dirección del actor, que llegue a motivarte, que los gestos que haces en el escenario no solo te parezcan necesarios, sino evidentes: llegar a sentir que el papel es interpretado sólo con los desplazamientos, por ejemplo: (C. Ferrán en *Theatre/Public*, nº64-65, 1985, pág 60). Una dirección de este tiempo implica que los signos producidos por el actor sean emitidos claramente, sin ruido ni interferencias, con los rasgos pertinentes deseados por el discurso global de la puesta en escena, que los actores actúen unos con otros, sean audibles y “legibles”. A menudo se concede una importancia particular a la entonación, al ritmo, a aquello que los alemanes denominan la *Sprachregie* (puesta en escena de la lengua). La puesta en escena no es necesariamente, aunque esté de moda decirlo, un ejercicio autoritarismo de un director que somete sádicamente a los actores-marionetas. Brecht lo recordaba en vano: “En nuestra compañía, el director no llega al teatro con su “idea” o su “visión”, con un plano de los desplazamientos y los decorados completamente diseñados. Su propósito no es realizar una idea. Su tarea consiste en despertar y organizar la actividad productiva de los actores (músicos, pintores, etc.). Para él, ensayar no significa trabar por fuerza una idea establecida a priori en su cabeza, sino poner a prueba” (1072, pág. 405).

(PAVIS, 1988: 132-134 y 365-366).

En esta definición de Pavis, podemos encontrar una contradicción: por un lado, plantea que se ha de intentar la aprehensión de un método de dirección de actores y que se proponga para ello una teoría general. Por otro lado, aunque lo considera el aspecto central de la puesta en escena en su dimensión humana y cotidiana, no debe ser objeto de una nueva ciencia, sino una revisión de sus dimensiones epistemológicas. En este sentido podemos traslucir la disyuntiva de si la dirección de actores tiene que ser una ciencia autónoma o una menor, o derivada, de las construidas por Stanislavski, Meyerhold, Chejov y Vassiliev.

Encontramos oportuno la clasificación de Pavis del trabajo del director de actores en: previo a los ensayos, trabajo de mesa y lecturas, encarnación de personajes y trabajo durante las representaciones; aunque ésta aparezca mezclada con los modos de transmisión, capítulo que nos parece lúcido y oportuno.

Según Pavis, en la fase anterior a la puesta en escena el trabajo del director consiste en redefinir a los actores o adaptarles para las intenciones que el director tiene sobre una determinada escenificación, antes de comenzar los ensayos. Sin embargo, su mirada radica en el vector del director hacia el actor, únicamente, lo que nos hace especular con que sea incompleto.

También estamos de acuerdo con Patrice Pavis, en el sentido que define la dirección de actores como el control del signo que supone el actor, más concretamente con el recibir durante los ensayos los signos que emite el actor, explicitarles cuál es su lectura desde la posición de *primer espectador* e ir concretando y definiendo qué tipo de camino debe seguir, para que sus signos se construyan cada vez más eficaces a la estrategia comunicativa y se integren en el conjunto. Encontramos una mayor dificultad para un acuerdo con Pavis, sobre la tarea de *corrección* del trabajo del actor, porque esta corrección implica un *modelo ideal* en la mente del director, en lugar de un trabajo que tomará su concreción a través de la creación en el proceso de ensayos.

En nuestro concepto de dirección de actores estamos plenamente de acuerdo con que el trabajo del actor ha de resultar enfocado, legible, sin ruido ni interferencias de manera que su actuación sea nítida y contundente. Obviamente, estamos de acuerdo en que la dirección de actores no se trate únicamente de poner en pie unos planos de movimientos y decorados, ni de trabar por fuerza sus ideas.

Pero también especulamos como incompleto que el trabajo del director de actores sea únicamente el de motivar a los actores, citando a C. Ferrán, ni siquiera considerando la

apreciación que Pavis selecciona de Brecht: que la tarea del director de actores no sea la de realizar una idea, sino la de despertar y organizar la actividad productiva de los actores.

Para el presente estudio, dirección de actores significa:

Proceso constructivo de la escenificación por el cual el director de escena define un lugar para el actor en el conjunto la obra teatral. Por el proceso de dirección de actores el director define unos objetivos iniciales, crea un método experimental de trabajo para la escenificación particular y a través de la aplicación de una técnica de dirección de actores que le es propia, crea un lugar propicio para el encuentro entre la técnica de la dirección de actores y la técnica de la actuación, en la que la que dicho encuentro tiene como objetivo, la creatividad mutua, que puede modificar y debe hacer crecer los objetivos artísticos tanto de directores como de actores, descubriendo nuevas posibilidades y llevando más lejos los objetivos iniciales.

Este lugar intermedio entre el director y el actor, de trabajo conjunto retroalimentado, compartiendo algunos objetivos, pero manteniendo otros distintos dado que ocupan roles diferentes, realizado a través de técnicas distintas, que implican procedimientos desiguales, que deben compatibilizarse para conseguir una estrategia de *cocreación* que defina verdaderamente la liberación de la creatividad mutua, y la aspiración a la obra artística, es un terreno que encontramos indefinido, confuso y continuamente desdibujado.

La propia voz Dirección de actores es confusa y a nuestro juicio poco definitiva, poco ajustada a su figura abstracta y a su realidad práctica contemporánea, porque dirección redonda demasiado en que el trabajo se hace sobre otros a los que dirige, en este caso los actores, oscureciendo el trabajo propio de creación que el director hace y el trabajo que hace sobre sí mismo, a la vez que la preposición *de* hace entender que el director es *de* los actores a los cuales supedita su trabajo, no propio, no autónomo, sino solo dependiente. Esta denominación impide su relación dialéctica puesto que no reconoce dos agentes diferentes en un modelo de *cocreación* íntimamente relacionado, sino que, paradójicamente, coloca al director a la vez por encima y a la vez por debajo del actor.

Cabe pues plantearse una revisión de la denominación Dirección de actores que revise su propia ontología.

2.3.2. Conceptos de la dirección de actores

DEFINICIONES DE CONCEPTOS PARA LA PRESENTE INVESTIGACIÓN	
Escenificación	Puesta en escena. Proceso por la que se pasa de una idea a una obra teatral, que requiere de la materialización física de aquellos conceptos iniciales, a través de crear y generar elementos de la teatralidad que componen el espectáculo, articulados bajo una estrategia concreta.
Emoción	La emoción es la reacción psicofísica y fisiológica del ser humano al percibir una persona, lugar, situación, acontecimiento o recuerdo importante. Lo interesante para la dirección de actores es que la emoción es una reacción, por lo tanto, depende del afuera. Para que la emoción pueda aparecer, por lo tanto, será importante tener activo y limpio el mecanismo de percepción. Las emociones pueden aparecer en relación a la realidad o en relación a la imaginación; por un lado, dificulta la relación con la realidad, pero por otro la emoción en relación a la imaginación es materia prima del arte de primer orden.
Estado de ánimo del director	Posición emocional del director de escena desde el cual se enfrenta tanto al ensayo como a la situación escenificada. Interferencia personal del director que puede modificar la atmósfera de una sala de ensayos o desvirtuar la lectura de las posibles situaciones escénicas.
Emoción imaginada del director	Emoción que el director experimenta al imaginarse una situación a propósito de su propia relación con la realidad, su cosmovisión del mundo, su experiencia personal y su posición ética respecto al tema propuesto en la escenificación.
Memoria emocional del director	Emoción producida en el director al recordar una situación, acontecimiento o evento en el cual, su grado de participación y de relación con la imagen recordada, determinará la potencia de su emoción.
Estado de creación del director	Emoción del director en relación a la creatividad, con sus márgenes entre la fluidez y el estancamiento. Ligado a los conceptos de inspiración y bloqueo, cabe destacar que la inspiración tiene que ver con la percepción, como emoción causada por ponerse en contacto con algo del afuera, mientras que bloqueo tiene que ver con propiocepción,

	al juzgar dentro de sí, que no posee las capacidades adecuadas para controlar y solucionar algo del afuera que él mismo define como problemático.
Percepción	Uso de los sentidos para relacionarse con el exterior, así como el mecanismo por el cual se le atribuyen significados a la información ofrecida por los sentidos. Percepción alude a la apertura o no, y a través de ella al control de la información sensorial ofrecida por la escenificación, en una posición en la que el director ocupa durante el proceso de ensayos como <i>primer espectador</i> .
Propiocepción del director	Sentido por el cual el director de actores siente sus propias emociones plasmadas en su cuerpo, en el uso de su postura corporal, de su propia rítmica interna, y el cuál le arroja información sobre su interés y emoción con lo que le ocurre en el espectáculo. Es importante poner de relieve que lo que le sucede al director a nivel propioceptivo, está influido tanto por condicionamientos personales como por condicionamientos productivos, y no solamente por lo plasmado en la escenificación.
Atención	Capacidad voluntaria para conectarse con el afuera por medio de los sentidos y atribuir significados precisos a la información percibida. La atención está además atribuida a la noción de respeto interpersonal.
Concentración	Capacidad voluntaria para conectar toda la atención en un objetivo. En la práctica, concentración implica un proceso psíquico sobre la propia persona que se concentra, lo que lleva a altos niveles de propiocepción y atención sobre el yo. Los efectos suelen ser los de limitar la escucha y la conexión con el afuera y, en última instancia, los del bloqueo de la creatividad y el aumento de la ansiedad.
Aquí y ahora	<i>Hic et nunc</i> . Capacidad para estar en el presente. Ligado al concepto de atención plena. Capacidad del director de estar en el presente y ver lo que sucede en el escenario tal y como está ocurriendo, sin dejarse llevar por lo ya percibido en un ensayo previo o por la proyección de significados atribuidos por su imaginación respecto al plan previo o idea del futuro.

	Para el actor, significa mantener su mente en el presente como mecanismo para olvidar el conocimiento que ya tiene de lo que va a suceder después, ayudando a conseguir la ilusión de <i>ocurrido por primera vez</i>. El actor que se mantiene en el aquí y ahora no camina hacia el futuro, sino que el futuro se le va apareciendo como una sucesión de momentos presentes. En la técnica de la actuación este concepto tiene relación con los conceptos de escucha, atención y diana.
Tesis	Siguiendo a Juan Antonio Hormigón, idea controladora que esencializa la conceptualización de la propuesta, que rige la construcción de la obra y que constituye el mensaje que el director pretende hacer más ostensible a través del proceso de escenificación. La tesis queda grabada en la obra, de manera que, si el trabajo de escenificación alcanza la suficiente nitidez, la tesis penetra en el espectador, que la reconstruye. La tesis no tiene por qué ser en sí misma una opinión o una postura del director. La tesis puede ser el deseo sobre que el público reflexione en torno a un tema.
Lectura contemporánea	De nuevo, siguiendo a Juan Antonio Hormigón, relación de interés entre el texto original y su virtual recepción por parte del público, que se identifica al proyectar la temática y el conflicto dramático, así como los comportamientos de los personajes, sobre el público potencial del tiempo en el que se va a representar la escenificación.
Sistemas de significación	Cada uno de los sistemas participantes en la puesta en escena, de las que el director de escena se sirve para la plasmación de una puesta en escena que responde a intenciones ideológicas y estéticas. Los sistemas participantes son: escenografía, objeto, iluminación, audiovisuales, sonido, texto, movimiento escénico, vestuario y maquillaje. Si tuviéramos que consumir una simplificación máxima de los nueve sistemas de significación dramáticos podríamos reducirlos a tres núcleos: el espacio, el texto y el actor.
Cohesión escénica	Unión o relación estrecha entre todos los signos construidos en el proceso de escenificación, aunque sea a través de relaciones de oposición o contradicción. La cohesión escénica es pretendida por el director de escena en relación a la nitidez que pretenda dar a su discurso. La tesis de dirección, o idea controladora, es el elemento vertebrador de la cohesión escénica, de manera que es la que organiza los diferentes

	signos y las diversas estrategias que pueden seguir los diferentes sistemas de significación para la construcción de una misma idea del espectáculo y su sentido totalizador.
Eje de continuidad	En el teatro dramático, eje temporal de la representación escénica que asegura la conexión de los elementos narrativos a través de la representación. Lo diferenciamos de la acción transversal formulada por Stanislavski, porque ésta está definida para el personaje y no para la narrativa. En el teatro posdramático la continuidad también existe, aunque esté definida por la yuxtaposición de fragmentos. Su ordenamiento construye un eje de continuidad, aunque aparezcan signos sucesivos y/o simultáneos no relacionados por la causa-efecto o incluso sin relación; aunque sea su lógica mágica, onírica, rizomática u otras, gracias a que estos signos ocupan posiciones en el transcurso del tiempo de la representación.
Cadena de emociones	Para el teatro narrativo, diseño del movimiento emocional que sucede en el escenario, siempre teniendo en cuenta cuál es el movimiento que se desea establecer en el público, que es el que demuestra la efectividad de la propuesta escénica, sostenido por niveles de empatía y atención: estabilidad, cambio, intensificación y clímax. El Sistema de Stanislavski es la técnica que mejor asegura esta relación, teniendo en cuenta de que la emoción no es el objetivo de la escenificación brechtiana sino el raciocinio; ni del teatro posdramático, que a través del vacío de significado propone un uso sensorial mayor y una construcción de emociones individual.
Análisis activo	Tipología de análisis de la acción dramática propuesto por Konstantin Stanislavski y desarrollado por su discípula María Osipovna Knébel, en su texto <i>El último Stanislavski</i> . El análisis activo es una creación del director, más que un análisis, pues es un acto interpretativo del texto. Al realizarlo, se trata de concretar todos los cambios en las acciones y tareas de los personajes a través de la aparición de sucesos.

Verbos de acción	Cada uno de los verbos que expresan una acción en contraposición a los verbos de estado. Los verbos de acción han de expresarse forzosamente a través del esfuerzo físico, por leve que éste pueda parecer.
Análisis orgánico	Tipología de análisis del texto dramático con el objetivo de encontrar los parámetros técnicos que conforman la psicología y la situación del personaje, a fin de poder encontrar una coherencia interna que permita y propicie la creación posterior de psicología y comportamiento emocional coherente en el trabajo actoral.
Situación	Conjunto de circunstancias que definen un determinado momento de la escenificación, definida por las relaciones entre cada uno de los agentes que la participan.
Suceso	Acontecimiento sucedido en el drama que implica dos características: es inesperado para, al menos, un personaje y cambia la tarea de, al menos, un personaje. Un suceso carecer de proceso y dura solamente un instante. Los sucesos pueden venir determinados por el autor en el texto dramático o pueden ser creaciones del director en el proceso de la puesta en escena.
Conflicto	Colisión derivada de dos intereses contrapuestos, entre dos agentes, protagonista y antagonista. El protagonista tiene el deseo de cambiar algún aspecto de la situación establecida, mientras que el antagonista, no niega el deseo del protagonista, sino quien quiere mantener la situación establecida, lo que implica la oposición y la lucha entre los dos agentes.
Personaje	Agente de los elementos constitutivos de la trama encarnado por una fuerza humana, sea un actor, un muñeco, un títere o un objeto. El personaje está íntimamente ligado al teatro dramático y a la narrativa aristotélica. Cabe reflexionar si es el personaje del que se desprende la acción dramática o la acción dramática la que conforma al personaje.
Actante	Siguiendo a Greimas, el actante es aquel que realiza la acción independientemente de cualquier otra determinación. Mantiene una diferencia con la noción de personaje,

	propia del modelo dramático, sea este narrativo, discursivo o asociativo, debido a que el actante es la posición que ocupa el actor cuando no existe la noción del personaje. Cabe hacer una reflexión sobre el <i>actante</i> , que es en sí mismo el trabajo hecho por una persona que está en el escenario sin un personaje. Este actante puede ser profesional, con una técnica que le es propia, o puede ser una <i>persona real</i> sobre el escenario, que puede a su vez hacer acciones y revelar su presencia espiritual y corporal, como en algunos casos de <i>divided theatre</i> ⁹¹ , de los espectadores participantes en el teatro inmersivo o en algunas escenificaciones y <i>performances</i> en las que los directores prefieren contar con personas reales haciendo las labores de actante en lugar de actores profesionales.
Performer	En su acepción más concreta podemos traducirlo por ejecutante, es decir, aquel que ejecuta acciones en un escenario. En español, suele usarse para hablar de la persona real que hace el trabajo de actor cuando no hay personaje o cuando el personaje parte de la persona real y se mantiene cercano a él. En inglés también sirve para referirse a la persona real que hace la interpretación de un personaje dramático, pues lo ejecuta.
Performatividad	Capacidad de una acción para convertirse en un hecho real en lugar de representarlo. En el teatro, se da por hecho que la acción se representa, que no existe realmente, por lo que hablamos de <i>performatividad</i> para hacer hincapié en la capacidad de la acción artística para incluirse en el mundo real y formar parte de ella.
Protagonista	Aquel personaje que quiere cambiar la situación establecida. Debido a su oposición al <i>status quo</i> operante, se siente impelido a actuar para introducir o forzar un cambio en la situación. Del griego, <i>protos</i> (primero) y <i>agon</i> (disputa dialéctica), es el primer personaje que entra a combatir la situación de partida.
Antagonista	Aquel personaje que quiere que la situación establecida se mantenga. Debido a su acuerdo con el <i>status quo</i> operante, se opone a la fuerza protagónica.

⁹¹ *Devised theatre* significa teatro de creación. Este tipo de propuesta se basa en explotación de las posibilidades específicas para hacer teatro de un grupo de trabajo concreto, poniendo énfasis en el desarrollo de los ensayos como proceso y en los efectos que ese mismo proceso produce entre los participantes, es decir, no coloca su prioridad en una finalidad productiva. La partitura de la puesta en escena y en numerosas ocasiones también el texto, se origina de manera colaborativa durante los ensayos.

Antagonista activo	Aquel personaje que al oponerse al protagonista trata de modificarle activamente. Su fuerza no radica en la defensa de la situación establecida, sino en el objetivo que tiene con respecto al protagonista. Puede confundirse con las situaciones donde hay dos protagonistas, cada uno con su objetivo y tarea. Su diferencia radica en que los dos objetivos no tienen relación común, mientras que, en el antagonismo activo, la fuerza protagónica que puede observarse en el antagonista surge directamente por su oposición al protagonista, de forma que al oponerse está pidiendo simultáneamente, puesto que desea lo contrario que pide el protagonista.
Objetivo	Resultado final que espera un personaje después de la acción y el esfuerzo energético desarrollado para conseguirlo. Como una fotografía, tiene carácter estático, aunque dure en el tiempo. En la técnica de la dirección de actores, sirve para concretar con el actor la situación ideal que debe imponerse a la establecida y para concretar las finalidades de las acciones que el actor desarrollará en la escena.
Tarea	Conjunto de acciones que realiza un personaje o actante tendente a la consecución de un objetivo. La tarea también habla de la finalidad del esfuerzo físico, pero ligada a la idea de proceso, mientras que la palabra <i>objetivo</i> apela solamente al resultado. Resulta significativo resaltar que Konstantin Stanislavski usó el vocablo <i>задача</i> , cuyo significado es <i>tarea</i> , que fue erróneamente traducido al castellano por la voz <i>objetivo</i> .
Acción	En el teatro dramático, es el movimiento que conlleva la narrativa. Para realizar dicho movimiento, el personaje ejecuta diversos esfuerzos psicofísicos motivados por fuerzas protagónicas o antagónicas, con el fin de alcanzar objetivos. La acción provoca cambios en las circunstancias dadas y hace avanzar la trama.
Actividad	Conjunto de acciones sostenidas en el tiempo que tienden a la consecución de una tarea. Las actividades no son relativas al conflicto dramático sino al personaje, por lo que no hacen avanzar la trama.
Circunstancias dadas	Conjunto de características que conforman una situación de un personaje en un determinado momento. Forman las circunstancias dadas todos los acontecimientos pasados y los hechos inminentes, las relaciones entre los personajes, la época, la hora

	del día, el lugar de acción, el estado de ánimo, los deseos de los personajes y sus proyecciones y la caracterización física, psíquica y emocional de los personajes. Las circunstancias dadas están compuestas por antecedentes, antecedentes inmediatos y esenciales.
Antecedentes	Conjunto de todos los hechos acaecidos con anterioridad a una situación dada que determina un momento del drama. Para el director de teatro dramático, los antecedentes constituyen primero una búsqueda y luego una creación para construir las circunstancias dadas de un determinado momento. Para los actores, los antecedentes son todos aquellos datos ofrecidos por el texto de manera explícita o implícita que llevan a la coherencia de la construcción de un personaje, tanto en el nivel de su psicología, como de su fisicidad y, sobre todo, de su acción dramática. Los antecedentes explican y dan coherencia a las acciones que realiza un determinado personaje.
Antecedentes inmediatos	Selección de aquellos antecedentes, que están presentes significativamente en las emociones actuales de los personajes. La emoción provocada por los antecedentes inmediatos, por el mecanismo de contigüidad, es un elemento esencial de la verosimilitud, entendida como coherencia interna. Los antecedentes inmediatos no tienen por qué haber aparecido cercanos en el tiempo, sino que pueden ser antecedentes que han ocurrido hace mucho tiempo, pero que siguen operando emocionalmente en el presente de una determinada escena.
Esenciales	Aquellos antecedentes que participan de forma integrante de las circunstancias dadas de una escena, de manera que si se suprimiesen la escena carecería de lógica, y la situación dramática no se podría dar. El director habrá de hacerlos participar en su puesta en escena de manera que sean reconocibles por los espectadores.
Movimiento escénico	Diseño del director del conjunto de cambios producidos en los cuerpos de los actores (personajes o actantes) y sus desplazamientos con el fin de expresar con elocuencia una determinada situación escénica. El movimiento escénico está ligado a los principios de composición espacial y a los principios comunicativos de manera que

	puede estar ligado al significado o al ruido. no entendido como abstracción sino como desinformación.
Proxémica	Lenguaje de las proximidades. Diseño del director de la disposición del actor en el espacio, transmitido por la fuerza de la imagen, para significar y dar nitidez a una situación escénica. La proxémica determina una lectura visual por parte del espectador y altera o incluso constituye el significado de las acciones físicas y verbales del actor. Relacionado con la teoría de la percepción, el espectador recibe la relación entre las distancias entre paredes, objetos y personas como un juego de tensiones dirigidas, de manera que la relación que ocupa un personaje tiene relación significativa respecto con respecto a los otros, con respecto a los otros personajes, a las paredes y los objetos y, significativamente, con respecto a las puertas.
Desplazamiento	Movimiento del actor para ocupar otra posición en un espacio. Los desplazamientos pueden estar en relación a objetivos internos del personaje, en relación a otros personajes o actantes o en el caso de la técnica de la dirección, para crear subrayados en la acción, para reordenar la composición visual, para la creación del ritmo escénico y para crear agrupamientos.
Escorzo	Posición del cuerpo con respecto al sujeto que lo visualiza o al agrupamiento de espectadores. Determina una situación de profundidad, pero también una relación de frontalidad, perfil o de espaldas. También pueden leerse estas posiciones con respecto a otros personajes o actantes, a la escenografía, a los accesos, o a los objetos, según se pueda poner de relieve su importancia en un determinado contexto.
Gesto	Movimiento corporal que el actor realiza con el fin de conseguir un signo para la expresión o para la comunicación. Interesa resaltar que, en el caso de la actuación, un gesto puede tener una mayor o menor relación con el texto, de manera que puede conformar un signo cuyo significado sea idéntico al del texto, puede completarlo, contradecirlo o ser independiente. En la técnica de dirección de actores, el director se sirve del gesto del actor, para expresar acciones ideas, conflictos y emociones.

Texto	Conjunto formado por las palabras que participarán en una obra teatral, dramática o no, sean estas formuladas por un actor presente en el espacio escénico, o por cualquiera de los métodos en los que la palabra, además de ser dicha, puede ser reproducida.
Texto de la dirección	Conjunto formado por todos los signos conformados por el proceso de la escenificación, a través de todos los sistemas de significación de los que el director toma parte para la puesta en escena. Anne Ubersfeld define que en el teatro hay un texto (T') que la escenificación crea a partir de un texto (T) para lograr la representación (R), de manera que $T + T' = R$.
Intención	Finalidad con la que se usa una determinada frase. Aludiendo a que la palabra puede tener el carácter de ser <i>performativa</i> , la intención denota el cambio que se pretende producir en las circunstancias dadas, ya sea por los mecanismos de comunicación o de expresión. El director usa de la intención para decidir entre las diferentes posibilidades que una misma frase puede ofrecer.
Subtexto	Significado concreto que motiva la aparición de una frase y que puede quedar oculta en la información denotativa que ésta puede ofrecer. Stanislavski la usa como un instrumento psicológico que informa sobre el estado interior de un personaje, abriendo una distancia entre lo dicho y lo que es expresado realmente. Para la creación de subtexto es necesario el trabajo de un actor y no debe confundirse con las <i>dobles intenciones</i> , que ya pueden estar indicadas en un texto.
Imagen	Creación del actor a partir de un proceso de la imaginación para concretar visualmente la situación ofrecida por un texto, o a partir de él, la creación de una situación pasada o futura, que sirve al actor para crear la lógica de un personaje que, obviamente, ha de tener pasado y proyección de futuro, además del presente explicitado por el texto dramático.
Ritmo	En una composición teatral, ordenación temporal combinando las partes en cuestión a sus diferentes importancias, duraciones e intensidades. El director de escena se sirve de los sistemas de significación, visuales y sonoros (y en ocasiones también

	olfativos) para la creación de una concreción rítmica que explicita sus suspensiones, <i>crescendos</i> o <i>decrecendos</i> .
Composición visual	Ordenamiento de los elementos plásticos en el proceso de escenificación con el fin de crear una determinada estrategia comunicativa, así como para la consecución de una estética. El director de escena se sirve de la teoría de la percepción, así como de unas determinadas leyes de la composición visual escénica, que sirven para concretar, poner de relieve, ocultar, limpiar o ensuciar la información visual de una determinada situación.
Foco	Punto de mayor actividad plástica, de mayor importancia visual y, por lo tanto, de mayor significación en una determinada composición escénica. Obviamente, el foco tiene un carácter compositivo, pero siempre es una propuesta para una determinada lectura, por lo que pone énfasis en el espectador y en las teorías de la percepción.
Visual del espectador	Cada una de los determinados puntos de vista desde los que el espectador observa el espectáculo, determinado en la arquitectura del teatro a la italiana por la posición de las butacas. En otras teatralidades la disposición del espectador puede estar determinada por la estrategia de la dirección y el diseño de la participación del espectador en la representación, como en el caso del teatro inmersivo.
Visualización del espectador	Imágenes sugeridas por la imaginación del espectador a propuesta de una escenificación.
Presencia	Capacidad del actor para captar la atención del espectador, en relación a sus características personales, su tonicidad muscular y, más significativamente, su capacidad para mantenerse en el presente.
Escucha	Capacidad del actor para conectarse con el afuera, darle significado y permitirse ser modificado y su vez motivado para modificar las circunstancias dadas. Ligado a las capacidades del actor de estar aquí y ahora (<i>hic et nunc</i>), presente escénico, atención y sensibilidad.

Espectador	Cada una de las personas que asisten a una obra teatro como receptores. Desde una perspectiva esencialista, el espectador es una pieza indispensable para que se dé el teatro, es decir, para que la obra artística sucede necesita participar de un proceso comunicativo, más aún en las artes efímeras como el teatro. Diferentes teatralidades otorgan funciones diferentes al espectador, desde la simple contemplación hasta la participación activa en la propia construcción de la obra durante la propia representación.
Público	Masa de espectadores concretada por las características medias de los espectadores que lo componen. Se puede entender el público de diferentes formas, desde una masa uniformada donde los individuos comparten características similares, a una donde los individuos se ven subsumidos por una media representativa, o considerarla una comunidad de diferentes.

2.4.Método

La presente tesis doctoral se realiza en el ámbito de las artes y humanidades, donde los fenómenos no se pueden repetir controlada y artificialmente porque todos los procesos de puesta en escena son, en esencia, irrepetibles. Por este motivo, el concepto de reproducibilidad está supeditado al hecho artístico, que aspira a ser, por definición, original y único, sin renunciar a que el presente estudio sea reproducible por la comunidad científica para procesos de verificabilidad y falsabilidad. Partiendo de esta premisa, en este estudio se aplica un modelo inductivo, definitorio, a través de procesos analíticos y descriptivos.

La perspectiva historicista será usada en la primera parte del estudio para, de esta manera, comprender cómo se ha comportado la figura del director de actores a lo largo de la historia hasta nuestros días y poder llegar a componer un estado de la cuestión actualizado, vigente, que demuestre aspectos fundamentales sobre los que poder definir aspectos evidentes y definir con mayor claridad la problemática discutible del objeto de estudio.

La investigación estará basada en la inducción, puesto que a través del esfuerzo de la reflexión y la observación vamos a partir de hechos particulares para llegar a conclusiones generales, es decir, generalizaremos inferencias a partir de un conjunto de evidencias. El método de trabajo de esta tesis estará basado en la observación y análisis de hechos y fenómenos dividida en dos fases: una primera fase en la que, a través de la reflexión, se analizará, dividiendo la figura del director de actores en los diferentes aspectos que la componen; y en una segunda fase, se analizará una obra teatral registrada en soporte audiovisual, a través de un esfuerzo de observación, descripción y registro de datos cualitativos. En esta segunda fase de la investigación el trabajo del director de actores se dividirá con las mismas secciones resultantes del primer análisis, para averiguar cuáles son los aspectos objetivables mediante signos ostensibles y objetivables.

La perspectiva semiótica será aplicada al entender que todo lo objetivable es aquello que aparece a través de signos auditivos o visuales, es decir, signos percibidos por el universo sensible⁹². La semiótica no elaborará cómo funcionan los signos teatrales ni el proceder de su

⁹² Analizaremos una obra teatral registrada en un soporte audiovisual, ya que resultaría imposible el estudio científico de una obra artística efímera, lo que aconseja acudir a su registro en un soporte que permita su reproducción, aunque algunos aspectos de la teatralidad se supriman del estudio, como la comunicación provocada por la presencia entre quienes hacen la obra y quienes la reciben.

naturaleza, sino que partiremos del axioma que define que solo existe aquello que puede ser percibido por los sentidos; en el caso del teatro registrado audiovisualmente, solamente a través de los signos auditivos y visuales⁹³.

La perspectiva comunicativa se aplica a este estudio al entender el teatro como una comunicación donde un director que organiza un equipo artístico y técnico de trabajo, emite un mensaje de gran elaboración (entendiendo el teatro como una apoteosis de signos), tejiendo relaciones entre ética y estética para unos receptores, espectadores más o menos activos.

Por último, el esfuerzo de síntesis llevará a la definición de una figura abstracta del director de actores habiendo objetivado aquellos aspectos que la componen, a través de los resultados de investigación que se han desarrollado siguiendo las fases de hipótesis, tesis, síntesis, en la búsqueda de conocimiento científico.

⁹³ Cabe mencionar que las palabras se considerarán como cualquier signo escénico, es decir, no abordaremos del estudio del texto como una composición literaria.

2.5. Estructura de la investigación: descripción de capítulos y apartados

El capítulo 1 titulado Introducción realiza un breve recorrido histórico sobre la dirección escénica y la aparición del director de escena contemporáneo, estableciendo aquellas relaciones que han determinado su existencia, en especial con la textualidad, el drama y el autor dramático.

En el capítulo 2, dedicado a la metodología, se desarrolla el estudio del estado de la cuestión revisando la actualidad del concepto de la dirección de actores y señalando sus luces y sus sombras. La falta de claridad del concepto queda explicitada por la confusión que genera con prácticas y figuras afines a la dirección de actores, y señala aquellas teorías que por su vigencia están presentes de forma considerable en la práctica de la dirección actoral. Se aborda el contexto de la investigación para estudiar teorías seleccionando las aportaciones de Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, William Layton, Declan Donnellan, Hans Thies Lehmann y Juan Antonio Hormigón. Se incluye una conceptualización de la investigación en dos ámbitos. Por un lado, la definición provisional de dirección de actores creada para centrar esta investigación, aclarando el concepto central que la sustenta, y por otro, un estudio de los conceptos de la dirección de actores, creando una propuesta de definiciones escritas a propósito de esta investigación para clarificar las acepciones exactas de los conceptos abstractos necesarios para abordar este estudio.

El capítulo 3 elabora un corpus teórico de la dirección de actores realizado a partir de la experiencia y la reflexión. Las diferentes partes se visualizan a través de un esquema previo que se desarrolla elaborando los conceptos que se agrupan en dos apartados principales: la figura del director de actores y el trabajo del director de actores.

Mientras que en el primer apartado se divide a su vez en cualidades personales del director de actores en torno a su personalidad y en torno a los equipos de trabajo, conocimientos, destrezas y competencias, el segundo apartado se divide en dos partes: el trabajo intrínseco a la propuesta que incluye los epígrafes de Plan de dirección compuesto por el estudio de las posibilidades del texto, el estudio de la situación, la creación del reparto; y el epígrafe de Montaje y ensayos compuesto por el estudio del equipo, el trabajo de mesa, la percepción y la atención a la escena, la emoción de la escena, el montaje de la situación, el actor, el personaje y el actante, el movimiento escénico, las relaciones entre los actores y los demás sistemas de significación, el ritmo de la obra, los acabados de la escenificación y el sistema de retroalimentación. La segunda parte aborda el trabajo extrínseco a la propuesta.

El capítulo 4 procede al análisis de la obra teatral *Prescription* registrada audiovisualmente. En este análisis se relacionan los conceptos establecidos por el capítulo 3 con una obra teatral y tiene como misión observar la presencia o la usencia de dichos conceptos con el fin de objetivar su existencia como elementos constituyentes de la dirección actoral.

El capítulo 5 extrae los resultados de investigación que se tratarán en este apartado desde una doble lectura. Por un lado, se ofrecen resultados cuantitativos que podrán ser observados en tablas y esquemas que faciliten la comprensión visual de los resultados. Por otro, se ofrece un enfoque cualitativo que ofrece las evidencias no medibles de los resultados de investigación.

A partir de este análisis se abordan las conclusiones de la investigación en el capítulo 6 y se ofrece la verificación o falsación de las hipótesis iniciales de trabajo, así como los nuevos conocimientos sobre los objetivos de investigación de la presente tesis. Se plantean, por lo tanto, nuevas aportaciones en torno a la definición de la figura del director de actores, su propia ontología, su denominación y una aproximación a una técnica de la dirección de actores para la práctica artística.

La tesis añade un listado de referencias bibliográficas, tanto referidas como consultadas y se acompaña de anexos de especial interés para la presente investigación.

3. LA DIRECCIÓN DE ACTORES

La propuesta que presentamos a propósito de la figura y el trabajo del director de actores trata de ofrecer una estructura para su investigación, de forma que podamos descomponer el concepto en sus partes. Esta estructura podría dar lugar, a posterior, a la observación de la misma como una propuesta metodológica o una aproximación a una técnica, lo cual no es todavía la intención de esta estructura, sino representar con lógica la dirección actoral, de forma que nos permita hacer una exposición ordenada. Las agrupaciones que presentamos, así como el orden propuesto, por lo tanto, responde a un objetivo investigador, que trata de usar la claridad que ofrecen dichas agrupaciones y el orden de conceptos y procesos.

Como técnica de la dirección o propuesta metodológica de la dirección de actores habría que cuestionar esta propuesta con varias consideraciones: No pueden considerarse esenciales todos los apartados para toda escenificación, sino que las intenciones del creador son las que tienen que definir cada uno como esencial o contingente. El orden de que apuntamos puede considerarse lógico e incluso normativo, pero el ejercicio del arte implica la redefinición continua de metodologías experimentales, por lo que los cambios de orden, las supresiones y los añadidos, resultan aconsejables para definir una propuesta concreta. Y, por último, diversas estrategias, como el teatro dramático o posdramático, ficción o estatuto de lo real, modelos narrativos, discursivos o asociativo, pueden reorganizar el esquema, aportando y desechando algunos de los apartados que nosotros hemos considerado para que nuestra búsqueda sea lo más esencial, pero a la vez lo más completa posible.

3.1. Esquema

3.2. FIGURA DEL DIRECTOR DE ACTORES

3.2.1. Cualidades personales del director de actores

3.2.1.1. *En torno a su personalidad*

3.2.1.1.a. Sensibilidad

3.2.1.1.b. Empatía

3.2.1.1.c. Asertividad

3.2.1.1.d. Capacidad perceptiva

3.2.1.1.e. Capacidad propioceptiva

- 3.2.1.1.f. Intelectualidad
- 3.2.1.1.g. Coherencia
- 3.2.1.1.h. Creatividad
- 3.2.1.1.i. Raciocinio
- 3.2.1.1.j. Responsabilidad
- 3.2.1.1.k. Intuición
- 3.2.1.1.l. Imaginación
- 3.2.1.1.m. Proactividad
- 3.2.1.1.n. Resistencia
- 3.2.1.1.o. Flexibilidad
- 3.2.1.1.p. Perfeccionismo
- 3.2.1.1.q. Humildad

3.2.1.2. En torno a los trabajos en equipo

- 3.2.1.2.a. Capacidad de liderazgo
- 3.2.1.2.b. Capacidades organizativas
- 3.2.1.2.c. Buena gestión de problemas

3.2.2. Conocimientos del director de actores

- 3.2.2.1. Amplio vocabulario
- 3.2.2.2. Psicológicos
- 3.2.2.3. Antropológicos y etnográficos
- 3.2.2.4. Históricos
- 3.2.2.5. Sociales y políticos
- 3.2.2.6. Pictóricos
- 3.2.2.7. Musicales
- 3.2.2.8. Literarios
 - 3.2.2.8.a. Géneros literarios
 - 3.2.2.8.a.1. Géneros dramáticos
- 3.2.2.9. Conocimientos relativos a las técnicas escénicas
- 3.2.2.10. Conocimientos relativos al actor
 - 3.2.2.10.a. Técnicas de actuación
 - 3.2.2.10.b. Escuelas
 - 3.2.2.10.c. Movimientos

3.2.3. Destrezas del director de actores

- 3.2.3.1. Inteligencia emocional
- 3.2.3.2. Capacidad de nitidez en la comunicación
- 3.2.3.3. Capacidad de decisión
- 3.2.3.4. Coordinación
- 3.2.3.5. Gestión del riesgo
- 3.2.3.6. Gestión del estrés
- 3.2.3.7. Capacidad para estar en el presente
- 3.2.3.8. Entrenamiento de la mirada. Escucha y ajuste de la escucha
- 3.2.3.9. Ver e imaginar

3.2.4. Competencias del director de actores

- 3.2.4.1. Definir la cosmovisión
- 3.2.4.2. Toma de decisiones artísticas
- 3.2.4.3. Asunción del riesgo
- 3.2.4.4. Selección del reparto
- 3.2.4.5. Organización de objetivos y tiempos. Uso de los recursos (temporales, humanos y productivos). Elección de la metodología de trabajo
- 3.2.4.6. Estímulo de la creatividad de los intérpretes
- 3.2.4.7. Elaboración de partituras: tareas (acción), movimiento (cuerpo), e intenciones (texto)
- 3.2.4.8. Generador de la atmósfera de trabajo
- 3.2.4.9. Gestión de problemas
- 3.2.4.10. Garantizar los cuidados y las medidas de prevención y protección profesional

3.3. TRABAJO DEL DIRECTOR DE ACTORES

3.3.1. Trabajo intrínseco a la propuesta

3.3.1.1. Antes de los ensayos

3.3.1.1.a. Plan de dirección

- 3.3.1.1.a.1. Cosmovisión del mundo. Actitud ante el mundo:
Investigadora, analítica, comprensiva, crítica,
reformadora, opositora...

3.3.1.1.a.2. Tesis

- 3.3.1.1.a.3. Lectura contemporánea
- 3.3.1.1.a.4. Estudio de la emoción. Emoción director – actor – espectador
- 3.3.1.1.a.5. Recepción del espectáculo. Respuesta del espectador. Área de inferencias del espectador
- 3.3.1.1.a.6. Elección entre texto de repertorio, texto contemporáneo de un autor, escritura propia o teatro de creación
- 3.3.1.1.a.7. Elección entre suspensión de la incredulidad o cuestionamiento
- 3.3.1.1.a.8. Elección entre identificación o distanciamiento
- 3.3.1.1.a.9. Elección entre personaje, actante o persona real como signo escénico
- 3.3.1.1.a.10. Elección entre lo cerrado y lo abierto
- 3.3.1.1.a.11. Elección entre la convención y la no convención
- 3.3.1.1.a.12. Diseño del uso de zonas del espacio escénico y sus relaciones entre los distintos fragmentos o escenas
- 3.3.1.1.a.13. Diseño del uso del espacio por los personajes o actantes
- 3.3.1.1.a.14. Exploración y creación de imágenes
- 3.3.1.1.a.15. Estudio y bocetos del movimiento escénico
- 3.3.1.1.a.16. Cohesión escénica
- 3.3.1.1.a.17. Definición de una metodología experimental de la puesta en escena
- 3.3.1.1.b. **Estudio de las posibilidades del texto**
 - 3.3.1.1.b.1. Composición de la acción
 - 3.3.1.1.b.2. Composición de la organicidad
 - 3.3.1.1.b.3. Acción principal y acción secundaria
 - 3.3.1.1.b.4. Relaciones de los personajes con la tesis
 - 3.3.1.1.b.5. Definición del personaje o definición del actante
 - 3.3.1.1.b.6. Estudio del movimiento a partir del texto
- 3.3.1.1.c. **Estudio de la situación**
 - 3.3.1.1.c.1. Comprensión profunda de la situación
 - 3.3.1.1.c.2. Relieves. Prioridad de las partes

3.3.1.1.c.3. Relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea

3.3.1.1.c.4. Relación de la situación con el conjunto. Progresión, ritmo y clímax

3.3.1.1.c.5. Relación del personaje-actante con los diferentes sistemas de significación

3.3.1.1.d. Creación del reparto

3.3.1.1.d.1. Audiciones y pruebas. Comprobación de similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje. Comprobación de similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje o actante

3.3.1.1.e. Plan de trabajo

3.3.1.1.e.1. Regulación de las cargas de trabajo

3.3.1.1.e.2. Adecuación de planes y metas

3.3.1.1.e.3. Adecuación de objetivos y tiempos en relación a la dificultad y capacidad personal de cada individuo

3.3.1.1.e.4. El plan de ensayos

3.3.1.2. Montaje y ensayos

3.3.1.2.a. El equipo

3.3.1.2.a.1. Creación de equipo. Objetivos comunes

3.3.1.2.a.2. Conexiones de los actores al director. Conexión de los actores a la estrategia del director y a la tesis del espectáculo

3.3.1.2.a.3. Conexiones entre actores

3.3.1.2.b. El trabajo de mesa

3.3.1.2.b.1. Lectura del texto

3.3.1.2.b.2. Objetivos del trabajo de mesa

3.3.1.2.c. La percepción. Atención a la escena

3.3.1.2.d. La emoción de la escena

3.3.1.2.e. Montaje de la situación

3.3.1.2.e.1. El presente y la continuidad

3.3.1.2.e.2. Acción principal y acción secundaria

3.3.1.2.e.3. Fuerza protagonista

3.3.1.2.e.4. Fuerza antagónica

3.3.1.2.e.5. Fuerza antagónica activa

3.3.1.2.e.6. Acciones. Objetivos y tareas

3.3.1.2.e.7. Marcaje

3.3.1.2.e.8. Focos de atención

3.3.1.2.f. El actor, el personaje y el actante

3.3.1.2.f.1. Expectativas del director y capacidades del actor

3.3.1.2.f.2. Comprobación de las similitudes y diferencias éticas
entre actor y personaje o actante

3.3.1.2.f.3. Comprobación de las similitudes y diferencias entre
la fisicidad del actor y del personaje

3.3.1.2.f.4. Control de las intenciones

3.3.1.2.f.5. Definir las dificultades

3.3.1.2.f.6. Definir la urgencia

3.3.1.2.f.7. Definición del ritmo

3.3.1.2.f.8. Trabajo sobre las imágenes

3.3.1.2.f.9. La emoción

3.3.1.2.f.10. Verosimilitud y coherencia

3.3.1.2.f.11. Entendimiento de procesos

3.3.1.2.f.12. Seguimiento de procesos

3.3.1.2.f.13. Cuidados hacia el actor

3.3.1.2.g. Movimiento escénico

3.3.1.2.g.1. Elementos constitutivos del movimiento escénico
por parte del actor

3.3.1.2.g.2. Uso del espacio

3.3.1.2.g.3. Creación de las relaciones proxémicas

3.3.1.2.g.4. Movimiento y emoción. (Motion and emotion)

3.3.1.2.g.5. Composición escénica

3.3.1.2.g.6. Información, ruido y ocultación

3.3.1.2.g.7. Ritmo

3.3.1.2.g.8. Creación de subrayados

3.3.1.2.g.9. Elementos fijos y elementos móviles

3.3.1.2.g.10. Dirección de la atención del espectador

3.3.1.2.g.11. Diseño y control de las visuales del espectador

3.3.1.2.g.12. Notación del movimiento

3.3.1.2.h. Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación

3.3.1.2.i. El ritmo de la obra

3.3.1.2.j. Acabados de la escenificación

3.3.1.2.k. El sistema de retroalimentación

3.3.2. Trabajo extrínseco a la propuesta

3.3.2.1. Creación de liderazgo

3.3.2.2. Confianza en la propuesta artística, en el plan de trabajo y en el equipo

3.3.2.3. Confianza en el plan de trabajo

3.3.2.4. Confianza comunitaria en el equipo de trabajo

3.3.2.5. Motivación creativa

3.3.2.6. Atmósfera de trabajo

3.3.2.7. Cuidados. Límites físicos y límites emocionales

3.2.Figura del director de actores

3.2.1. Cualidades personales del director de actores

Cada director de actores difiere de otros debido a su temperamento, a sus cualidades dominantes, a su búsqueda artística y a sus intenciones poéticas como director. Pudiera parecer por ello que la diferente casuística impidiese encontrar unas cualidades personales comunes a todos los directores de actores. Sin embargo, aunque la realidad pueda ofrecer ejemplos de directores de éxito en las que no aparecen a la vez todas las cualidades deseables, podemos estudiar cuáles son necesarias para la dirección de actores, ya que trataremos de objetivar como participan de manera directa en el proceso de dirigir a los actores.

La ausencia de algunas de las cualidades propias del director de actores nos ofrece una doble reflexión: la complejidad de la figura ideal del director de actores, que requiere de un conjunto muy amplio de cualidades y la dificultad para encontrarlas todas reunidas en un mismo profesional. Para Curtis Canfield: “Pocas profesiones exigen una variedad tan grande de talentos y en tantos dominios. [...] No obstante, pocas veces residen en una sola persona y en proporción todas las cualidades necesarias para hacer un perfecto director. Por lo general, hay una o dos cualidades dominantes, que tienden a opacar las demás o, por lo menos, a hacer que el director graveite alrededor de obras que apelen a sus habilidades especiales y le brinden material para expresar ventajosamente sus tendencias particulares” (2011:38). Así mismo, para Martínez Paramio: “La profesión del director exige el dominio de multitud de campos y el desarrollo de diversos talentos. Estas condiciones determinan la imposibilidad de encontrar dos directores que reúnan cualidades parejas. Aquellos que muestran aptitudes pictóricas, centrarán su labor en la construcción plástica, el uso de los colores, la armonía de la composición visual, la precisión de la luz, etc. Los que gozan de una hegemonía del sentido musical, tenderán a armonizar o disonar la polifonía de voces y los sonidos o la sinfonía de tempos-ritmos internos y externos en el trabajo de los actores o de las escenas. Otros se dejarán arrastrar por las vertientes exteriores de la puesta en escena, ya sea esta plástica, auditiva o sensorial, mientras que otros buscarán la profundidad en las raíces psicológicas, sociales o políticas de la obra. Algunos se basarán en el trabajo exterior para acceder al interior y otros optarán por el procedimiento contrario; lo importante es que ambas vías se equilibren en el resultado final.” (2006:19). La reflexión de Martínez Paramio, a nuestro juicio no puede ser más acertada, si entendemos que las cualidades y destrezas del director de escena serán constitutivas de su poética y a la vez serán reflejadas en ella. Pero a nuestro juicio, las cualidades que debe poseer un director de actores, aunque se

presenten mezclas de forma diversa, pueden ser objetivadas y, en ese sentido, es mejor cuanto mayor número de ellas posea, mejor cuanto más pueda entrenar sus destrezas, incluso sin tener en cuenta la importancia que dé a cada una de ellas en la búsqueda y concreción de una poética propia.

Proponemos pues tratar de evitar, sobre todo para este estudio que busca objetivar la figura del director de actores, las nociones de talento, don, o cualquier parámetro que pueda ocultar bajo el misticismo prácticas de extraordinaria efectividad que deban ser estudiadas y la falta de conocimientos y destrezas que pueden estar ocultas en un cierto halo de malditismo. “Pero dejando a parte sus diferentes cualidades, ¿qué tiene en común todos los buenos directores? Su deseo innato de perfeccionamiento. Y una buena herramienta para enriquecer esa aspiración consiste en descubrir nuestros puntos flacos, nuestras debilidades, reconocerlos y tratar de reducirlos mientras seguimos progresando como creadores”⁹⁴. (MATÍNEZ PARAMIO, 2006:20). Encontramos las cualidades a perfeccionar definidas por él en tres áreas: la del sentimiento, la de la voluntad, y la del raciocinio. Si bien, compartimos acuerdo con Martínez Paramio, en su estudio quedaría por definir cuáles son aquellas cualidades positivas que pudieran ser comunes a todo director de actores que convendría aumentar, potenciar y perfeccionar. “¿Qué provoca que estas teorías sean tan heterogéneas en cada director? Por lo general, la interacción de sus cualidades dominantes, sus roles y sus experiencias aquilatadas a lo largo de su trayectoria”. (2006:25).

Para Martínez Paramio, el director se rodea de colaboradores expertos precisamente para abarcar la extensa y compleja variedad de recursos técnicos que necesita para llevar su puesta en escena. La colaboración con especialistas se vuelve más fértil cuando mayor conocimiento posea el director sobre cada uno de los principios técnicos y funcionales de los sistemas de significación con los que desea trabajar. Por lo tanto, la acumulación de saberes en cuanto a técnicas escénicas es esencial para poder llegar más lejos en las intenciones como director de escena. Debido a que este estudio trata específicamente sobre la dirección de actores, podemos extraer, bajo el postulado de Martínez Paramio, que cuando mayor sea el conocimiento técnico del director sobre la actuación, más lejos podrá llegar en sus intenciones.

⁹⁴ La misma idea es expresada por Curtis Canfield: “Hay que señalar que el mejor medio que tiene un director para desarrollarse, si aspira a la perfección, es descubrir en qué consisten sus puntos débiles, reconocerlos como tales y, entonces, seguir adelante, para tratar de reducir esas debilidades mientras sigue cultivando sus talentos hasta hacer de ellos su fuerza”. (2011:39).

Juan Antonio Hormigón define al director de escena en el capítulo XX de su libro *Trabajo dramático y de puesta en escena*, titulado *Condiciones y atributos del director de escena*. En este trabajo encontramos mezcladas las cualidades esenciales, las destrezas y las competencias expuestas en seis reflexiones: intelectualidad, liderazgo, encargado del sentido global de la escenificación⁹⁵, organizador de las tareas de escenificación, responsable de las últimas decisiones y generador de relaciones fructíferas con el elenco y con el equipo artístico. Martínez Paramio, a su vez, define al director en tres roles fundamentales: El director creador: “Nos encontramos ante la figura del director que ante todo se preocupa por implantar y generar un mundo propio sobre el escenario. Intuitivo o reflexivo, da un enfoque insólito a su obra. Busca dentro de sí para luego dejar marcada su huella y su deseo de originalidad e inventiva en cada fase de la representación” (2006:24); el del director pedagogo o guía: “Es el maestro que ante todo instruye, orienta y aconseja. Paciente y metódico, ordena y explora con los actores los fundamentos interpretativos para profundizar en los motivos, los complejos ocultos y los impulsos de los personajes” (2006:24); y el director coordinador: “Es el que sobre todo unifica, integra y organiza el trabajo de las distintas individualidades creativas para componer el espectáculo. Suele propiciar una atmósfera en la que todo el equipo pueda crear. Para él dirigir es el arte de responder a las necesidades de los demás”. (2006:25). Por último, destaca que los tres roles se mezclan en mayor o menor medida, y que para que el director desarrolle su trabajo de la manera más eficaz deberá aunar considerables dotes de cada uno de ellos.

Podemos encontrar algunas concordancias entre estos dos autores: sentido global del espectáculo y rol creador; organizador de tareas de la escenificación y coordinador. Faltaría encontrar una concordancia directa entre el rol pedagógico que apunta Martínez Paramio y que no explicita Hormigón. Consideramos a este respecto, aunque en la práctica profesional muchas veces se esté haciendo pedagogía con los actores, que no hay que confundir pedagogía con los ejercicios diseñados en la búsqueda de una determinada poética del director o de la compañía. Preferimos considerar en el teatro profesional, al actor como un artista ya formado, autónomo e independiente, y por este motivo consideramos más adecuada la noción de liderazgo que propone Hormigón.

⁹⁵ El término *escenificación* es correspondiente al de *puesta en escena*, usado para poner de relieve el proceso que hace el director de escena y darle un verbo propio a su trabajo: *escenificar*. Del mismo modo el director de escena es llamado *escenificador*, ya que es quien realiza el paso de la idea inicial a la obra ya *escenificada*.

Consideramos adecuado señalar en este estudio una reflexión de Martínez Paramio sobre lo que no debe ser un director: “Son las antípodas de lo que debería ser un director teatral, su concreción más negativa y desvirtuada. Aquí encontramos al insufrible dictador, un ser confuso que hace alarde de arranques de genialidad, mal humor y depresiones, un caótico arrebatado (el no creador). El gurú sectario, egocéntrico, encubierto de misticismo (el no pedagogo). El individualista sin ideas, carente de capacidad de diálogo, de análisis y de penetración, el imitador de estereotipos; un funcionario apático y desordenado (el no coordinador)” (2006:26).

Encontramos fundamental un estudio de las cualidades esenciales inherentes que conforman al director de actores, pues estas cualidades serán reclamadas por los procesos de dirección de actores, como podremos objetivar en este estudio. La falta de estas cualidades menoscabará la amplitud de un proceso que en definición es ilimitado. Los estudios de Curtis Canfield, Juan Antonio Hormigón y Martínez Paramio han considerado esencial dedicarle una parte de sus páginas a esta tarea que, a pesar de ser referencias lúcidas, las encontramos incompletas, por lo que en este estudio continuamos con la intención de investigar cuáles son las cualidades que participan en la figura del director de actores, que dividimos en dos grandes grupos: En torno a la personalidad del director de actores, y en torno a los trabajos en equipo.

3.2.1.1. En torno a su personalidad

3.2.1.1.a. Sensibilidad

La sensibilidad es una cualidad esencial del director de actores. Si bien entendemos la sensibilidad como la capacidad para relacionarse con el exterior por medio de los sentidos, también queda definida como la propensión natural a emocionarse ante la belleza, los valores estéticos o ante los sentimientos de las personas. No cabe pensar entonces, que pueda existir un director de actores sin sensibilidad, puesto que su posición ante los actores, así como ante la situación escénica que plantee, estarán definida por esta. Es quizá la cualidad principal, en el sentido de que resultaría imposible configurar la figura del director de actores sin esta cualidad. En primer lugar, porque esta sensibilidad es la que le hace tener un conocimiento del mundo y una relación siempre estrecha con él. Le permite entender el comportamiento humano, tanto a nivel individual como social, y poseer una comprensión más profunda del funcionamiento de la psicología y la sociología. La sensibilidad le promueve la concreción del significado y la opinión. En segundo lugar, el director de actores va a ser el primer espectador, siempre comprobando la lectura que se hace de los trabajos de interpretación, por lo que la sensibilidad está en relación con su *saber ver*. A medida que tiene mayor sensibilidad mejor será su capacidad para *ver* y

entender. Y, en tercer lugar, la sensibilidad le permitirá discernir cuáles son los procesos bloqueados en el trabajo artístico, anticiparse a la aparición de problemas, determinar qué emociones están siendo desprendidas del personaje o actante y cuáles son del actor, y poder medir el significado profundo de las acciones planteadas.

3.2.1.1.b. Empatía

La empatía es la participación afectiva de una persona, generalmente hacia los sentimientos de otra. Implica una relación de atención y valoración de lo que sienten los demás. Muchas de las veces, la empatía es entendida como la capacidad para ponerse *en el lugar de otro*. Si el director de actores quiere moldear un material tan frágil como es el humano, la empatía le resultará esencial, pues le permitirá comprender cómo se sienten los actores a nivel personal durante el difícil trabajo de la creación artística. Gracias al uso de la empatía podrá sentir las dificultades que sienten los actores, tomarle el pulso a la calidad de la unión del elenco, medir el entusiasmo individual y colectivo, conectarse con las tensiones derivadas del uso que del tiempo hace el director de actores, de las emociones de cada actor ante las expectativas del director y las propias, por citar algunos de los aspectos más relevantes. Lo verdaderamente importante de la empatía en el director de actores es que le servirá como un termómetro adecuado que le ofrecerá una información que ha de servir de brújula para comprender el camino a seguir: podrá subir las apuestas de la escena, bajar el ritmo de trabajo, aplicar tiempos diferentes, detenerse ante ciertos aspectos que pueden causar dificultad al actor a fin de evitar dejarle solo, reconducir un entusiasmo que esté generado por elementos extrínsecos a la propuesta y que puedan hacer perder la profesionalidad, proteger a los actores de la información de la producción que está perturbando su ánimo y su concentración y un buen número de ajustes que el director de actores podrá y deberá hacer para la buena ejecución de su plan. Dicho de otro modo, sin la empatía, el proceso de ensayos sería una aplicación estricta del plan de dirección que asfixiaría personal y creativamente a los actores.

La empatía asegurará, además, los cuidados necesarios hacia los actores, y será una cualidad en estrecha relación con la gestión de problemas y la resolución de conflictos.

Ya en el proceso de trabajo, más concretamente en la creación de personaje, el director de actores a través de su empatía significa y pone de relieve cada una de las situaciones que construyen la escena y es capaz de, usando el prisma de cada personaje, sentirla de forma diferente, mientras no pierde la visión del conjunto. Solo a través de ella podrá comprender las

emociones planteadas por los actores en la escena, podrá identificarlas en tipología y en medida, y a través del canal abierto de la empatía, crearlas e interferir en ellas. Gracias a su capacidad empática podrá comprobar los vínculos que ofrecerán los personajes a la empatía de los espectadores. Sin la empatía sería un director ciego a las emociones que le provocan los personajes o actantes de la escena y mal podría ajustar su plan a la experiencia que ocurrirá ante los espectadores.

3.2.1.1.c. Asertividad

La asertividad es la capacidad para comunicarse con otros de forma honesta sin caer en la agresividad o en la pasividad. Esta cualidad sirve al director de actores para poder expresarse de manera adecuada ante los intérpretes que, por la naturaleza de su trabajo, suelen encontrarse en una situación de vulnerabilidad. La asertividad debiera ser la manera propia de comunicarse del director de actores, pues con ella puede expresar el camino elegido por sí mismo en calidad de director, sin tener por ello que usar el autoritarismo, ni dejarse llevar, por el temor a perder a los actores si les niega algunas de sus propuestas. Muchas de las veces, el director de actores se expondrá a tener que decir no, siempre en el ámbito de que no todas las propuestas sirven para construir el camino planificado. La dificultad para decir no, es evidente, sería un lastre para el trabajo del director y menoscabaría su eficacia, mientras que la agresividad o incluso la violencia en la comunicación hará que los actores se sientan menospreciados y tiendan a perder la motivación y el compromiso con la propuesta de dirección. Partiendo de que el trabajo del actor es proponer artísticamente posibles soluciones escénicas en el ámbito de la creación pretendida y explicitada por el director, el director de actores tendrá que tener la capacidad para escuchar y para poder ofrecer una respuesta honesta que exprese con firmeza y sin agresividad una valoración justa de cómo encaja la propuesta del actor en el mapa del conjunto.

3.2.1.1.d. Capacidad perceptiva

Relacionada con la sensibilidad, la capacidad perceptiva la entendemos como la facultad para captar todos los signos emitidos por los actores, incluso en el nivel mínimo, en el marco de una escenificación que por su naturaleza es una semiología en acción compleja, en la que normalmente participan varios actores simultáneamente. La capacidad para captar toda la información posible a través de, sobre todo, lo que puede ver y oír, recogiendo todos los detalles sin perder de vista el conjunto es una cualidad que debe poseer el director. En ausencia de esta capacidad de su percepción, el director podría quedarse atrapado en un detalle de lo que ve,

perdiendo la noción de todo lo demás o, a la viceversa, ver todo como una generalidad sin ser capaz de captar los detalles. El trabajo del actor, sin duda estará compuesto por los detalles que impliquen una concreción muy significativa para el espectador y a la vez de un conjunto de movimientos y palabras que, entendidos como un todo, comportarán un significado que ha de guardar coherencia interna, con el objetivo de seguir resultando legible. Por este motivo, consideramos que una excelente capacidad para percibir es esencial en la figura del director de actores.

3.2.1.1.e. Capacidad propioceptiva

A diferencia de los cinco sentidos de exterocepción por los que percibimos el mundo exterior, la propiocepción es un proceso por el que se tiene conciencia del estado interno del cuerpo. El director de actores debe tener la cualidad de recibir información de su propio cuerpo y escucharlo en dos direcciones diferentes: la primera le ofrece información sobre el estado de su cuerpo en torno al entusiasmo, excitación, tensión, cansancio, etc., por lo que esto le puede guiar en las interferencias que su propio yo está aportando en la sala de ensayo y en la lectura que hace de la situación escénica. Por otro lado, si el cuerpo del director de actores está disponible y libre en la sala de ensayos puede reconocer y leer en las posiciones de su cuerpo, al estar delante de una situación teatral, una posible recepción de los espectadores, en su calidad de primer espectador. Es decir, un cuerpo caído y desmotivado puede suponer una cierta relación de aburrimiento, mientras que un cuerpo erguido, ligeramente inclinado hacia delante, puede suponer una relación de interés con la escena.

Algunos directores de actores prefieren mantener un cuerpo bloqueado, frío y poco relacionado con la sala de ensayos y con la situación escénica, suponemos que por tratar de evitar que los actores puedan leer lo que están pensando mientras trabajan juntos. La propiocepción puede ayudar a controlar, por medio una actitud educada, ciertos mensajes de desidia o de falta de interés en la que, por ejemplo, un cuerpo demasiado recostado en la silla, pueda expresar lo que el director de actores está sintiendo realmente al trabajar con los actores una determinada escena. Sin embargo, mantener todos los posibles canales de comunicación abiertos, siempre será mejor para un entendimiento mayor y más rápido y, por extensión, para un trabajo más eficaz. Anne Bogart escribe al respecto:

“Yo sé que no me puedo sentar cuando se está trabajando en escena. Si me siento, se establece algo mortecino. Dirijo por impulsos en mi cuerpo que responden a lo que hay en escena al cuerpo de los actores, a sus inclinaciones. Si me siento pierdo

la espontaneidad, la conexión conmigo misma con el escenario, con los actores. Intento suavizar mi mirada, esto es, no mirar con demasiado empeño o con demasiado deseo, porque la visión es dominante y destripa a los demás sentidos. Cuando me pierdo en los ensayos, cuando me bloqueo y no tengo ni idea de qué a hacer a continuación y de cómo resolver un problema, sé que es el momento de dar un salto. Porque dirigir es intuitivo, implica caminar tembloroso hacia lo desconocido. Allí mismo, en ese momento, en ese ensayo, tengo que decir: “Lo sé”, y empezar a andar hacia el escenario”. (2008: 97-98).

3.2.1.1.f. Intelectualidad

Debemos definir al director teatral como un intelectual, en todas las acepciones que propone el DRAE 2019: “Perteneiente o relativo al entendimiento; espiritual, incorporeal; y dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”. Hay que considerar que es una cualidad intrínseca del director de escena el gusto por el pensamiento, la reflexión y la búsqueda del entendimiento del mundo que le rodea. El director teatral se caracteriza por su *mirada*, es decir, su concepción particular de captar el mundo corriente. Por un lado, selecciona aquellos elementos de la realidad, sobre los que coloca su mirada y el esfuerzo de su atención, siempre con una disposición analítica que le lleva al razonamiento. Derivado del este análisis, el director de escena se forma una opinión, en mayor o menor medida personal, que pugna por tomar forma artística a través de una intención comunicativa, sea esta de admiración o denuncia y con unos determinados efectos que se quieren causar sobre la audiencia. De esta forma, el director de escena es un pensador que participa de la vida de la ciudad, influyendo en su pensamiento, en su capacidad para entender la realidad de la que participa, proponiendo a los ciudadanos a su vez la reflexión a través de la experiencia escénica y su la participación en el avance, paralización o retroceso de la vida social.

Dada la naturaleza reflexiva de la puesta en escena, el director escénico pasa varios meses preparándose para escenificar unos determinados conflictos relativos a unas determinadas temáticas, tratando de apropiarse de todos sus posibles significados, buscando como materializarlos en la puesta en escena. Esta naturaleza de la dirección escénica le otorga un tiempo mayor de observación, análisis y reflexión sobre ciertos temas, lo que le lleva a un carácter profundamente reflexivo y le convierte en una voz autorizada.

Una gran parte del trabajo de dirección radica en el pensamiento⁹⁶ y en la reflexión, en la búsqueda de una relación entre ética y estética, lo que le lleva a participar, junto al grupo de intelectuales en la sociedad, en los avances humanos y sociales.

3.2.1.1.g. Coherencia

El director de actores ha de poseer la cualidad de la coherencia que, en su trabajo, quedará ligada a los conceptos de orden y organización. Tendrá que tener la capacidad de mantener en la lógica ideas y materiales de muy diverso origen, sean estas lógicas causales, contextuales, rizomáticas, mágicas, oníricas, etc. La coherencia posibilitará que los actores puedan seguir el plan del director, y permitirá al director discernir entre ideas y ocurrencias, en una pugna entre lo extremadamente lógico y lo *extra ordinario*. Siendo el espectáculo teatral un ensamblaje de un conjunto de signos, el director de actores deberá dar a cada tesela su parte en el mosaico a fin de que pueda resultar una construcción deseada, evitando las obras amorfas (sin forma). Cada parte tendrá una relación con el conjunto, y esta relación debe quedar regida por el principio de coherencia o contradicción, entendiendo la contradicción consciente como una parte de la coherencia.

Más concretamente en el trabajo con el actor, la coherencia promueve la verosimilitud. Este concepto tan ligado al trabajo de la actuación y al montaje de la situación escénica, es entendido en nuestro estudio como coherencia interna en lugar de otras acepciones aristotélicas como mimesis de la realidad. El sentido de la coherencia del director de actores es la que permite saber si un gesto, un desplazamiento, una intención, una postura, una emoción, un ritmo, una pausa, se pueden incluir en el entramado concreto del conjunto, como decimos, incluso a través del mecanismo de la oposición y la contradicción. Habida cuenta de que el director de actores es el único que puede observar el conjunto de signos según se diseñan o nacen en el momento del ensayo, su capacidad para observarlos, darles un significado concreto y relacionarlos con lo que ve, con la información que ya ha observado de lo que el espectáculo será, y con lo formado en su imaginación, será el único capacitado para incluir, modificar o desechar cualquier acto que realice el actor en la construcción de su personaje o en su trabajo de actante. La coherencia permite el avance en una determinada dirección, y definir la dirección a seguir es parte del trabajo del director de actores con el actor, por lo que cuando se percibe que el trabajo del escenificador no es coherente, el actor no sabe hacia donde construir. Esto deriva en que cada

⁹⁶ Para Juan Antonio Hormigón: “podemos decir que intelectual es todo aquel que trabaja con el intelecto: el ejercicio de la inteligencia en una palabra”. (HORMIGÓN, 2008:354).

actor elija una dirección propia, pudiendo elegir direcciones no convenientes del momento en el que se encuentra la escenificación.

Aquellos trabajos de *divided theatre* o carentes de una partitura inicial serán los que más solicitarán la coherencia del director de actores. Además, en los procesos de creación colectiva y procesos afines, la coherencia deberá existir, tras unas reflexiones previas que deriven en algunos acuerdos iniciales, que sostengan una cierta coherencia compartida entre todos los integrantes. Sea cual fuere la metodología de la puesta en escena, la coherencia resultará ser una cualidad fundamental.

Por último, la coherencia está ligada íntimamente al concepto de fiabilidad, a la posesión de criterio y a la eliminación de la arbitrariedad. Una atmósfera de trabajo creativa, debe estar sostenida por la coherencia, así la creatividad sin coherencia, aunque en ocasiones sirva para producir algún resultado eficaz, la mayor parte de las veces puede ofrecer resultados amorfos y una considerable pérdida de tiempo y energía.

3.2.1.1.h. Creatividad

Entendido como la capacidad humana para hacer existir algo nuevo, tiene una especial relación con el trabajo del director de actores. La creatividad resulta ser la alternativa al trabajo normativizado, una propuesta que parte de la experiencia previa al usar el pensamiento alternativo. Ligado al concepto de originalidad, la creatividad es una capacidad que se activará ante los problemas determinados de la escenificación, proponiendo soluciones alternativas y novedosas. En este sentido está puesta en relación con la dificultad. El director de actores creativo no tiene miedo de encontrarse ante un problema ni durante la proyección del plan ni durante el proceso de ensayos, pues entiende que éste es el que activa su creatividad. Cuando el director de actores puede prescindir de la ansiedad de resolver, puede colocarse en una posición creativa. Su inventiva, le llevará a imaginar posibles resoluciones que serán aquellas pruebas que se realizarán en los ensayos. En este sentido, el director creativo necesita probar, por lo que disfruta de los ensayos, en lugar del director carente de creatividad que puede sentirse angustiado ante la tarea de ensayar y encontrar dificultades.

La creatividad del director puede introducir la novedad necesaria en el proceso de ensayos para activar a su vez la creatividad de los actores, que suelen considerar el trabajo con el director poco creativo como un proceso productivo en lugar de una construcción de una obra de arte.

Las ideas creativas del director deben ser expuestas y mantener la posibilidad de ser modificadas porque la puesta en escena es un proceso colectivo. Algunos directores tienden a quedarse demasiado cegados por una idea creativa aparecida durante el diseño del plan de dirección, lo que hace que quieran protegerla de alteraciones e incluso imponer su idea a toda costa durante el proceso de ensayos, haciendo que su creatividad limite la de los demás.

3.2.1.1.i. Raciocinio

Es la capacidad por la cual, la mente del director de actores le permite entender, razonar, tomar decisiones y formarse una determinada idea de la realidad. Guiado por la intuición y el impulso creativo, el director de actores necesitará tener el contrapeso que le ofrece el raciocinio. Solo a través de la reflexión podrá dar lugar a la improvisación, al nacimiento de lo inesperado, y a la atención de la eficacia de lo fortuito. El razonamiento será la parte constitutiva sobre todo de la primera etapa, que abarca la formulación del plan de dirección y la comprobación de su eficacia durante los primeros ensayos. Esta capacidad para meditar, atender a las concreciones, estudiar las diferentes posibilidades y tomar algunas decisiones previas serán las que permitan un cierto *vuelo* de la compañía durante la escenificación.

La falta de raciocinio llevará a la arbitrariedad y a un caos descontrolado⁹⁷. Esta afirmación, aunque pueda resultar demasiado obvia, se puede observar en un buen número de directores (o mejor expresado, aquel que usurpa el trabajo del director, ya que éste no puede estar constituido sin esta capacidad) que toman continuamente decisiones improvisadas, sin raciocinio alguno, lo que lleva a los actores y al resto del equipo a sentirse en peligro.

3.2.1.1.j. Responsabilidad

El director de escena centraliza todos los signos y significados que se transmiten al espectador. Él construye la exigencia totalizadora de una obra que se entenderá como una unidad por parte del espectador. Por este motivo, es el responsable último de todo cuánto ocurre en la escenificación, de cada signo emitido, de cada decisión tomada, del plan inicial, del proceso de escenificación y de la ejecución de la obra artística delante del público. Ciertamente es que una obra teatral está construida por un conjunto de personas diferentes entre sí, con diferencia de

⁹⁷ Ciertamente el caos puede resultar creativo y encender hechos inesperados, pero profundamente eficaces. Por caos descontrolado nos referimos a aquél que solo lleva a la destrucción, al estancamiento y a la imposibilidad de avanzar en una dirección concreta.

criterios y posibles disonancias entre ellos y con la dirección del espectáculo. El director debe saber hacer de estas disonancias una oportunidad para el crecimiento colectivo, por lo que no serviría de nada ocultar su responsabilidad en aquellas ineficacias particulares o metas no conquistadas que debieran participar en la experiencia con el espectador. La irresponsabilidad es una actitud antiartística en el sentido estético, pero sobre todo en el ético.

La responsabilidad participa en los cuidados que el director de actores hace con los actores, tanto en el plano físico, tratando de evitar proposiciones en los ensayos para los que el actor no está capacitado y puede suponer un riesgo no controlable, como en los planos emocional y moral. El director de actores, como expresa la Asociación de Directores de Escena en su código deontológico⁹⁸, es responsable de establecer los límites adecuados que permitan la dignidad del trabajo del actor, así como la responsabilidad de mantener todos aquellos derechos que establecen para los actores los convenios vigentes negociados con los sindicatos, el estatuto de los trabajadores y cuantas leyes operantes influyan en el trabajo del actor.

3.2.1.1.k. Intuición

El director de actores debe guiar y crear el camino mientras lo recorre. En este sentido, la importancia de la intuición resulta fundamental. Dada la circunstancia de que toda escenificación resulta ser siempre el diseño y la construcción de un prototipo, difiere diametralmente de una forma productiva en la que los pasos están identificados previamente y que, por un proceso de repetición, se lleva a la realización de nuevos productos.

La oscuridad con la que trabaja un director de actores le lleva a que la toma de decisiones para el avance de la construcción esté determinada por la experiencia previa y por la intuición. Solo a través de la intuición puede anteponerse hacia una búsqueda inconcreta que llevaría como resultado un inadecuado uso del tiempo y de las energías de los actores.

La intuición resulta ser una habilidad interior que ofrece al director de actores el impulso para seguir cuando las cosas no están claras. De una buena intuición, refinada, el director se impulsa para seguir hacia delante en un trabajo en el que él mismo no tiene a quién preguntar, si no, en la mayor parte de las veces, más que a su propia intuición. La intuición se fortalece depurándola de la locura, por lo que tiene una buena medida de sensatez y una gran medida de invención.

⁹⁸ El código deontológico del Director de escena propuesto por la Asociación de Directores de Escena acompaña a esta tesis en el apartado de anexos.

Solo a través de la experiencia, el director de actores toma conciencia de ella y de su potencial. Si en otras ocasiones la intuición no le ha fallado y le ha llevado a resultados eficaces, será más fácil que participe de su trabajo como director de actores. En cualquier caso, poder sostener una fuerte intuición, cada vez mayor, y no perderla bajo ningún concepto, ha de ser una aspiración del director de actores durante toda su vida en el teatro.

3.2.1.1.l. Imaginación

La imaginación es la capacidad humana para poder producir mentalmente imágenes que no existen en realidad. La imaginación está íntimamente relacionada con la capacidad para concebir proyectos o creaciones innovadoras. Aunque científicamente aún tiene mucho de misterio, parece ser que su funcionamiento se da a través de un proceso de mezcla de imágenes registradas en la memoria creando alternativas no reales. Por poner un ejemplo básico, la memoria retendría una imagen de árbol y también el recuerdo del color azul. La imaginación sería la que construiría en la mente la imagen de un árbol azul. La capacidad para conectar y mezclar imágenes, pero también sensaciones, pensamientos, olores, y todos los materiales del universo sensible es lo que entendemos como imaginación.

La imaginación resulta fundamental en el trabajo artístico y en la dirección de actores. En el teatro dramático, el texto literario resulta ser un conjunto de palabras y conceptos que no se pueden ver. Solo a través de la imaginación se pueden construir imágenes mentales que ofrezcan unas alternativas previas para unas posibles puestas en escena. El director de actores proyecta una definición de los personajes, una encarnación por la fisicidad, emocionalidad y moralidad de unos determinados actores, y comprueba correspondencias y contradicciones en su imaginación. En ella, ve movimientos escénicos, intenciones de los textos, relaciones entre personajes, ritmos y revisa el conjunto de las posibilidades, también para que no le sea necesario probarlas todas.

El trabajo del director de actores será afinar lo que ve, separándolo de lo que se imagina que ocurre, es decir, concretando los verdaderos significados, así como los posibles, de todos los signos escénicos emitidos por los actores. Además, y aún más importante, es que pueda imaginar lo que podría ser a la vez que ve, manteniendo simultáneamente su atención en la realidad y en la imaginación.

La fuerza de la imaginación es la que determinará la definición que tienen las imágenes mentales en la cabeza del director de actores, y la falta de experiencia en un determinado tema, la que puede llegar a imágenes borrosas, poco concretas o incluso a la oscuridad.

La imaginación está íntimamente relacionada con la relajación, de manera que es más activa cuando más relajado esté el director de actores. La relajación corporal es un buen camino para poder activar la imaginación cuando la tensión mental es demasiado fuerte y difícilmente reconducible. Obviamente, al soñar, la imaginación cobra su máxima potencialidad. Debido a esto, la imaginación aparece muchas veces en la soledad del hogar, o será necesario que la sala de ensayos tenga una atmósfera de trabajo adecuada para que pueda la imaginación pueda estar activa. A este respecto y ante los problemas que una resolución escénica pueda plantear, siempre será mejor que el director de actores se dé la orden de buscar, en lugar de la de encontrar.

El director de actores no solo tiene que trabajar con su imaginación, sino que la imaginación de sus actores será materia prima de primer orden para la escenificación. Para potenciarla debe mantener una atmósfera de trabajo de confianza y compromiso; la relajación en este sentido no debe conllevar a una confusión con la inactividad. Un ensayo que contenga demasiada tensión, estará en detrimento de la imaginación. Por este motivo, los ensayos iniciales, en los que se requiere de mucha imaginación para empezar a poner en pie un mundo escénico aún indefinido, suelen ser ensayos en los que se trata de apostar por la calma y la protección de una atmósfera de trabajo cálida. Del mismo modo, cuando el proceso de ensayos está avanzado y cercano a la recepción del público, el director de actores deberá entender que la tensión natural del momento, hará difícil el uso de su propia imaginación y la de los actores con los que trabaja, aunque todos deban esforzarse por mantenerla.

3.2.1.1.m. Proactividad

La proactividad en el director de actores estará determinada por un comportamiento anticipatorio. Si reflexionamos sobre el proceso de la dirección de actores, podemos hacer el símil de una carrera donde el director ha empezado a correr antes que los actores. Durante el proceso de ensayos el director será adelantando por los actores, y será muy importante ser sensible a cuando está ocurriendo este momento. Anteriormente a este umbral, el director hace un mayor esfuerzo en la creación del personaje, en su definición y concreción a través de propuestas al actor. Después de él, el actor conoce mejor al personaje que está construyendo

que el director y el actor vuelve a pasar a la visión del conjunto. El director delega en el actor la toma de decisiones en torno a los detalles del personaje o actante, así como la capacidad para unificar todas las partes construidas conjuntamente con el director durante los ensayos y darles un *alma* unificadora. Como apuntamos, el trabajo del director de actores se define por ir por delante de la actuación hasta un determinado momento y, más tarde, por volver a ir por delante con el significado global de la situación, en el sentido que el ensayo la rebela y debe seguir definiéndose. Por este motivo, la proactividad es esencial en el director de actores, pues será él quien ponga en marcha los mecanismos de construcción, sin tener a nadie que se lo pida o que empiece antes que él. Tendrá que partir de la nada, y encontrar en sí mismo, la proactividad suficiente para encender y echar a andar el proceso. Es decir, el autoiniciado es una cualidad fundamental del director de actores.

De la misma manera, la proactividad le orientará al cambio, de manera que será la que le permita modificar el rumbo de la escenificación o del ensayo, gracias a una actitud proactiva de mejora, que siempre irá por delante, y que evitará el tedio de seguir construyendo un camino mientras que exista otro mejor.

3.2.1.1.n. Resistencia

Dado el carácter de responsabilidad y suma de individualidades que conlleva un proceso de puesta en escena, la resistencia del director de actores debe ser apuntada como una cualidad fundamental. Las largas horas de ensayo acompañadas de meditaciones junto al ayudante de dirección o en soledad tras el fin de éstas, sumado a la acumulación de los días de trabajo sin descanso, parece formar parte de la naturaleza del trabajo del director, que está ligado estrechamente a su creación hasta el momento de la llegada de los espectadores.

Mantener una buena resistencia tanto física como mental resultará una cualidad indispensable. Ligado a la paciencia, resistir debe significar mantenerse saludable ante los obstáculos, de manera que una buena resistencia es la que hace llegar al director al final del proceso en buenas condiciones, y no de cualquier manera. Entender que el trabajo del arte conlleva el afrontar la oscuridad, por el paso de la no existencia a la existencia, sumado a las individualidades, diferencias de caracteres de los actores, imprevistos, retrasos en los objetivos, faltas de entendimiento y de comunicación, y hacer las paces con que estas posibilidades pueden formar parte de la escenificación, aunque haya que mantener un esfuerzo de atención para controlarlas y minimizar sus apariciones y efectos, permite que la resistencia sea usada en mejores términos y que no se vaya agotando durante el proceso.

Ser capaz de oxigenarse, de controlar el descanso, de mantener la calma hace que la resistencia vuelva a crecer y que esté disponible para cuando vuelva a ser necesaria.

3.2.1.1.o. Flexibilidad

La flexibilidad es una cualidad que debe acompañar al director en el trabajo con los actores. Evitar la rigidez y mantener un perfeccionismo flexible permitirá que los actores puedan potenciar el trabajo del director y la calidad del plan inicial. Habida cuenta de que la inflexibilidad es una actitud antiartística, mantenerse inflexible puede forzar un objetivo del director de actores a seguir, aunque éste se esté dando cuenta de que es desaconsejable. La flexibilidad debe ser la cualidad del director dispuesto al cambio y a probar caminos no planificados inicialmente si la intuición así lo aconseja o si los ensayos determinan que el plan debe cambiar. No debe confundirse con que el plan o los objetivos del director sean demasiado elásticos y puedan llevar a una indefinición y aceptación de cualquier propuesta, que en último término hagan que la propuesta artística quede borrosa o falta de nitidez.

3.2.1.1.p. Perfeccionismo

El perfeccionismo, como hemos señalado anteriormente citando a Martínez Paramio, quizá sea la cualidad más común en los directores de actores. Su actitud dispuesta a mejorar, profundizar, agrandar y tomar altura sobre su propia propuesta es motor de la calidad del trabajo escenificado. El perfeccionismo ha de entenderse como la acción de perfeccionar y no como la ansiedad producida por encontrar un resultado perfecto, teniendo en cuenta que ningún trabajo será realmente perfecto. La intención de mejorar por lo tanto puede ser adecuada si mantiene en los términos que la salud aconseja y las expectativas al respecto no sobrepasan el trabajo que un trabajo esforzado del director y del actor puede ofrecer. Tener la sensibilidad de saber cuándo el perfeccionismo es motor de trabajo y cuándo es motor de frustración será una tarea que debe controlar el director de actores.

El perfeccionismo puede llevar al agotamiento, que funcionará como un prisma inadecuado y desde el cual el director de actores no podrá controlar su percepción, pues verá todo en términos negativos. También el perfeccionismo del director de actores puede llevar al cansancio extremo del actor, que podrá caer en el efecto de la ley de los rendimientos decrecientes, y en lugar de mejorar el trabajo, perderá la capacidad para avanzar e incluso empezará a estropear objetivos ya conquistados.

De todas formas, el perfeccionismo es una cualidad común de los directores y no debe entenderse como una cualidad peligrosa; al contrario, será sumamente positiva si se mantiene en los ámbitos saludables.

3.2.1.1.q. Humildad

El director de actores habrá de reconocer continuamente cuando su plan, su trabajo, o su intuición no están haciendo avanzar el trabajo para poder ofrecer un replanteamiento tan pronto como le sea posible⁹⁹. Muchas de las veces, puede confundirse el arrojo necesario para el trabajo artístico con la arrogancia, lo que demuestra una falta de humildad que a menudo aparece en los trabajos de dirección artística. Sin la guía de la humildad, el director de actores gravita en la vanidad y pierde la relación con el ensayo. Podría negarse a hacer cualquier prueba que pudiera sacar al proceso de un estancamiento, razonando que su plan y su metodología son las adecuadas y que es el equipo quien es ineficaz al realizarlas. Peor aún si este tipo de falta de humildad la esconde en el interior de su pensamiento. El mal humor puede aparecer en los procesos de ensayos, así como el enfado y la hostilidad. Para evitar todos estos males, el director de actores tiene a mano la humildad, que le hace colocarse en un terreno definido y concreto, en una posición que es justa, que le permite también reconocer lo valioso en las propuestas de los demás, y observar logros de los actores sin apropiárselos, además de la asunción de los errores de su cálculo inicial o de su percepción en los ensayos.

La humildad además está estrechamente relacionada con el liderazgo, pues es una cualidad admirable, sobre todo del director escénico de éxito.

⁹⁹ “Tal vez no haya mejor manera de expandirse como persona y como artista que ser humilde y aprender de nuestros errores sin dejar de ser tenaces en nuestra búsqueda. [...] En el mismo sentido se manifiesta Adolfo Marsillach cuando escribe: “He aprendido más de los fracasos, míos y de los otros, que de los éxitos. El éxito es necesario para sobrevivir, pero es también profundamente perturbador. Se tiene la tendencia a suponer que triunfamos por nuestra sabiduría y fracasamos por la ignorancia de los demás. En ocasiones es así, desde luego, pero no siempre. Los triunfadores, me incluyo, tienen, tenemos, una irremisible propensión a la soberbia. El éxito ciega: solo el fracaso, en dosis no letales, por supuesto, clarifica”. (MARTÍNEZ PARAMIO, 2006:22).

3.2.1.2. *En torno a los trabajos en equipo*

3.2.1.2.a. Capacidad de liderazgo

El liderazgo, entendido como la capacidad de ser seguido como cabeza pensante, organizadora y ejecutora de un grupo de individuos es quizá la cualidad más propiamente inherente al director de actores. Habida cuenta que habrá de decidir sobre unas cuestiones ideológicas y estéticas, sobre una elección metodológica (que siempre es en el proceso de escenificación, en mayor o menor medida, experimental), la planificación del tiempo y objetivos, y el responsable del ánimo o del desánimo del grupo con el que se acometen todos los pasos del proceso de escenificación y que todas estas decisiones van a influir de forma importantísima en todo el elenco, el liderazgo es la cualidad que hace crecer la confianza y la motivación suficientes para poder seguir el plan con un cuestionamiento sano, no pervertido por el desánimo, la desconfianza o la sensación de peligro.

El liderazgo, en nuestra opinión, tiene una estrecha relación con el prestigio, pues, aunque no son nociones similares, el prestigio suele acrecentar la sensación de liderazgo. Esto explicaría que los directores de actores suelen tener dificultades con el liderazgo al principio de sus carreras, y que vaya siendo más fácil servirse de él a medida que ha realizado trabajos eficaces, con buena acogida por parte de los profesionales, crítica y, sobre todo, por el público general. Para Juan Antonio Hormigón liderazgo es: “La capacidad para conducir, guiar, sostener o estimular a otros a fin de cumplimentar una tarea y alcanzar unos objetivos determinados” (2008:356). Observamos que el liderazgo se puede perder a lo largo de un proceso de escenificación o a lo largo del trabajo continuado con una misma compañía durante varios montajes. Su desaparición puede ser fatal para el director de actores que tendrá dificultades para realizar sus planes de dirección si no es apoyándose en su autoridad o en los términos legales de los contratos, mucho peor si la falta de liderazgo hace apoyarse en la precariedad de la profesión, en el miedo o en la amenaza.

Para que el liderazgo permanezca consideramos esencial mantener:

- a) La coherencia. Como hemos apuntado anteriormente, es una cualidad esencial. El desorden en la planificación, los cambios de rumbo constantes, la arbitrariedad en las notas a los actores, la falta de estudio y preparación de ensayos o la falta de fundamento y criterio al hablar, hace que el elenco perciba la confusión y no sepa a qué puede atenerse. El camino se vuelve difuso si no imposible de seguir, por lo que el actor suele

optar por seguir caminos propios e individuales y no aquellos marcados por el director de actores. Cuantos más actores perciben esta falta de coherencia, más se impone el clima de desconfianza, la sensación de peligro y el desánimo.

- b) La amplitud de miras. Una buena apertura a seguir mejorando es una característica esencial de la motivación. Unos límites demasiado fijos en torno a las metas, sobre todo cuando éstas tienen un carácter inalterable, hace que los actores sientan que no pueden participar mejorando la propuesta, aunque sientan que sus ideas podrían hacerlo sustancialmente. Mantener abierta la amplitud de miras, implica estar siempre abierto a la escucha, tener siempre disponible el afán de llegar más lejos y de dar la bienvenida a todos aquellos ofrecimientos que puedan mejorar la propuesta inicial.
- c) Las metas altas y realizables. El establecimiento de objetivos demasiado sencillos, fácilmente realizables o incluso ya disponibles, hacen que los actores se sientan desmotivados y que el director pierda el liderazgo. La valentía y el arrojo son dos cualidades esenciales de los líderes, cuya pérdida hace que desaparezca el liderazgo. En este sentido, el director de actores debe mantener las metas altas, pero siempre identificando que son realizables durante todo el proceso de escenificación. El director de actores no debe esconderse en generalidades como la cuestión de que la llegada al público es siempre una meta a alcanzar o que construir una obra artística es siempre en sí mismo un acto de enorme dificultad. Cuando las metas se consiguen demasiado pronto es conveniente volver a elevar las apuestas, a fin de que se mantengan siempre vivas durante todo el proceso de creación, y más allá, incluso. Por este motivo, el director de escena debe poder mantenerse con ánimo mientras las metas son proyecciones que solo se alcanzan, y traen un posible descanso, con la llegada del público, momento a partir del cual, las metas se renovarán para mantener y acrecentar la eficacia de la obra sobre los espectadores.
- d) El respeto. El respeto a todos los trabajadores y a todas sus creaciones es una característica esencial para mantener el liderazgo. El director debe poder hablar con criterio de los trabajos de todos, sabiendo que es tan perjudicial la crítica excesiva como el halago fácil. La falta de respeto, sobre todo pública, acarreará sin duda el menoscabo del liderazgo del director.
- e) Los afectos. El liderazgo se asienta en el calor del trato, en la generosidad y en el trato individual dentro de la colectividad. Un trato demasiado distante acabará enfriando el liderazgo que sienten los actores por el director. Por supuesto, que una excesiva relación personal puede influir negativamente e incluso volverse incontrolable en un proceso de

escenificación. La posibilidad de mantener el calor del trato, pese a los miedos, inseguridades, tensión y agotamiento del director de actores es una cualidad esencial.

El liderazgo puede resultar pesado y difícil de llevar, ya que también es entendido como una responsabilidad a la que siempre se tiene que estar disponible. La gentil aceptación de esta responsabilidad es una cualidad esencial del director de actores, ya que en el momento en el que no se quiere asumir esta responsabilidad, será otro quien tome las riendas. Dicho de otro modo, el director de actores debe sentirse cómodo en el rol de líder, disfrutar de la gestión de grupos, de su afán motivador y en última instancia, orgulloso de que las proezas colectivas, mucho más que de las individuales.

3.2.1.2.b. Capacidades organizativas

Una cualidad esencial del director de escena es su capacidad para organizar un trabajo que va a ser colectivo. No bastará por lo tanto con organizarse, sino que tiene que tener la capacidad para organizar a otros. Para ello, tendrá que tener el conocimiento suficiente de los procedimientos estándares necesarios en cada etapa de trabajo, y poseer la sensibilidad suficiente para poder entender el ritmo de trabajo y las capacidades de los actores y demás colaboradores en un sentido estándar, pero sobre todo en el conocimiento o la intuición de la especificidad de cada actor. Tendrá que tener una buena noción de aprovechamiento del tiempo, sensibilidad al avance y al estancamiento. Tendrá que poder llegar al puerto definido previamente con unos recursos temporales, humanos y productivos que por definición son limitados, siempre evitando caer en irrealidades que puedan perturbar el calendario de trabajo. Tendrá que tener la sensatez necesaria para presupuestar imprevistos en relación al riesgo de la propuesta. Ser capaz de sintetizar, de concretar y de hacer un buen uso del tiempo, sabiendo priorizar y detenerse cuando es más adecuado que avanzar superficialmente. Para Juan Antonio Hormigón, una cualidad organizativa importante “es la capacidad para establecer diferentes secuencias del trabajo y sistematizar adecuadamente el tránsito de una fase a otra del proceso, distribuyéndolas en relación al tiempo previsto hasta el estreno”. (2008:359). Lo interesante es, además, que el director de escena está obligado al mismo tiempo a inducir y a activar las transiciones, por lo que tendrá que tener entre sus objetivos el avance hacia la fase siguiente, y ser consciente de cuando debe hacer pasar al equipo a la siguiente etapa.

3.2.1.2.c. Buena gestión de problemas

Todo proceso de trabajo está expuesto a la aparición de problemas. Estos problemas pueden ser de distinta índole, derivados de las dificultades para encontrar soluciones escénicas adecuadas, derivados de la producción y la falta de recursos temporales y económicos, derivados de las diferencias creativas y personales del equipo, o problemas personales extrínsecos a la producción que pueden interferir en los ensayos, por citar algunos de los más comunes.

El director de actores tendrá que dar especial atención a los que son aparecidos por el proceso de puesta en escena, pues son los que verdaderamente le atañen, y sobre los que puede ejercer una gestión que solucione los conflictos. Sabiendo que los problemas personales de cada individuo influyen en la calidad del trabajo planteado, tendrá que darse cuenta de cuáles de estas injerencias en el trabajo son modificables por el director, y cuáles no le atañen de ninguna manera. En este sentido, a veces, darse cuenta de que un problema personal influye en los ensayos, que un ánimo determinado de un actor corresponde a una situación vital, una enfermedad o problemas de esta naturaleza, no pueden ser solucionados por el director, y mucho menos debe tratar de influir en ellos si no ha sido invitado. Su misión entonces será identificar el problema y su gestión consistirá en minimizar sus efectos.

No ver un problema no hará que se solucione solo, por lo que no querer ver los problemas que aparecen durante el trabajo será una actitud irresponsable que hará incontrolable el proceso de escenificación, y que hará que el barco navegue a la deriva alterado por los problemas no gestionados.

3.2.2. Conocimientos del director de actores

La figura del director de actores también está compuesta por conocimientos. Entendemos por los conocimientos como aquellos saberes que han de ser adquiridos por medio del estudio y la experiencia. Los conocimientos no son innatos ni pertenecen a la persona desde el nacimiento, por lo que la conquista de éstos puede necesitar años de estudio. Una buena manera de poseer estos conocimientos es el paso por las escuelas de dirección, ya que los planes de estudio han sido diseñados para proveer al alumno de conocimiento y experiencia en un tiempo

concentrado, que la diferente casuística de la vida y la carrera profesional podría tardar en completar.

Encontramos que los conocimientos son los que aseguran la práctica profesional en los terrenos oportunos. Del mismo modo, podemos pensar que el director de escena necesitará de los conocimientos que vamos a estudiar a continuación, ya que serán solicitados por el proceso de puesta en escena.

No es labor de este estudio definir el conjunto de amplios conocimientos que de cada una de las categorías pudieran ser reclamados al director de escena por la praxis de su trabajo, sobre todo por ser ellos infinitos, pero sí que es importante destacar que un director está constituido por una vastísima cultura lingüística, psicológica, antropológica, etnográfica, histórica, social, política, pictórica, musical y literaria, entre otros muchos saberes.

3.2.2.1. Amplio vocabulario

El director de actores deberá poseer un vocabulario que le permita afinar las propuestas planteadas. Su herramienta principal durante los ensayos será la palabra hablada, y con ésta deberá dar las instrucciones pertinentes indicando la dirección en la que el camino debe avanzar. El vocabulario le permitirá especificar entre un conjunto de palabras que puedan estar en la misma área de significado pero que ofrecen matices diferentes. Su nitidez para dirigir dependerá del vocabulario que pueda emplear. Dicho de otra manera, será tan buen director como matices de vocabulario pueda controlar. Un vocabulario pobre llevaría al director al peligro de la generalidad en las indicaciones y la problemática de la imprecisión.

Un ejemplo que podría dar cuenta de esta necesidad, se demuestra en el caso del director que tiene que trabajar en un idioma ajeno al suyo y que desconoce. Sería imposible dirigir si no se sirviese de un intérprete, y la nitidez de su dirección dependerá de la especificidad con la que pueda trabajar el traductor. Más significativo incluso puede ser el caso en la que el director puede hablar en un idioma no materno, que no maneja correctamente. Su trabajo estará obligado a moverse en la generalidad y en la imprecisión, lo que determinará la concreción final de la propuesta escénica, su nitidez y su ruido.

El trabajo del director de actores también es el de dar *feed back* a los actores. En este sentido, el director comenta el trabajo de la actuación, la describe con el fin de hacer consciente al actor

la lectura que se hace de ella en el patio de butacas. Ser específico con el vocabulario planteado hará que el actor se sienta sostenido por la dirección, mientras que comentarios generales o imprecisos pueden llevar al actor a la duda, a la falta de entendimiento, a la oposición, e incluso, en algunos casos más graves, a sentir que el director le falta al respeto al hablar de su trabajo.

El amplio vocabulario permitirá, por lo tanto, ser específico en la comunicación y será la mejor manera de afinar también sensaciones, intuiciones y emociones que muchas veces aparecen abstractas en la mente del director y que deben permanecer de esta manera a fin de trabajar con una naturaleza en la que lo preciso y lo concreto no constituirían la estrategia adecuada.

3.2.2.2. Psicológicos

El conocimiento de la psicología humana, no tanto en su aspecto científico, ni clínico, sino en el sentido de la comprensión del comportamiento humano es el que constituye la construcción coherente del personaje, tanto en sus niveles mentales, éticos, emocionales y de acción.

El trabajo de Stanislavski y la introspección del actor, puede dotar al director escénico de unos conocimientos interesantes sobre psicología ya aplicada al mundo de las artes escénicas. Del mismo modo y muy concretamente, la psicología de la percepción es un conocimiento que el director debe poseer a fin de poder comprender cómo funciona la decodificación de signos por parte del espectador y hacer construcciones más eficaces para la audiencia.

3.2.2.3. Antropológicos y etnográficos

El estudio de las manifestaciones sociales y culturales de las comunidades humanas ha de ser esencial a fin de entender el comportamiento de una sociedad en su dimensión comunitaria. El conocimiento integral del ser humano, tanto en sus características animales como culturales, hace que la antropología integre aspectos de las ciencias naturales y de las ciencias sociales. Los personajes y los actantes en las construcciones posdramáticas se identifican por estar inmersos en una sociedad en la que pueden ser signos individuales, pero la reflejan y la representan.

Muy especialmente el conocimiento de la antropología cultural de diferentes comunidades ha creado ricos mestizajes en las composiciones de directores escénicos, en las que salir de su comunidad y estudiar el comportamiento de otras comunidades, le ha dotado un entendimiento más profundo de la propia, así como le ha permitido proponer alternativas a los aspectos que antes le parecían inmutables de la sociedad.

Ser consciente de que la representación es un acto social y que esta característica está en la raíz de su naturaleza, hace comprender la esencialidad de los conocimientos etnográficos del director de escena. La etnografía es una técnica de la antropología consistente en observar las prácticas culturales de los grupos sociales para poder contrastar lo que la gente dice (discurso) y lo que hace (prácticas culturales). En este sentido, los conocimientos arrojados por la etnografía deben resultar de especial interés al director de actores, pues le permitirán formarse una idea del mundo, potenciar su cosmovisión, plantearse opiniones fundamentadas, y formar criterios para la puesta en escena, especialmente para la construcción de la tesis y de la lectura contemporánea.

3.2.2.4. Históricos

A simple vista, el conocimiento de la historia permite al director escénico realizar fidedignos trabajos de época, donde las circunstancias dadas en las que inscribe su escenificación están regidas por acontecimientos del pasado que conllevan un determinado tipo de comportamientos, así como una determinada estética. Para este tipo de trabajos, el director y el escenógrafo suelen contar con especialistas, dramaturgistas, documentalistas, etc., aunque siempre conllevará un estudio específico por parte del director. Además, el conocimiento de la historia, íntimamente ligada a lo social y a lo político, profundiza en una ideología del director, sea esta cual fuere, incluso la opción de intentar que su obra carezca de ella. Es decir, el estudio de la historia está ligada a la explicación del presente, ya que el pasado es la que lo constituye, aunque no lo que predetermina.

Para poder relacionarse con el mundo y sintetizar una mirada, así como para poder entender las obras dramáticas de repertorio, los textos de carácter histórico y poder abordar *teatro de creación* con el presente como referente específico, la práctica reclamará de conocimientos históricos que el director de escena debe conocer a través de la curiosidad y del estudio.

3.2.2.5. Sociales y políticos

El conjunto de las ciencias sociales estudia el comportamiento del ser humano en la sociedad y sus posibles formas de organización. Desde esta perspectiva, las relacionamos con el conocimiento político, pues también tiene como objetivo la organización de las sociedades humanas.

La obra teatral tiene un carácter de interacción social, en su concreción de acto comunicativo colectivo. Dicho de otra manera, se relaciona con la sociedad y la altera. Cada obra aspira a ser un momento concreto del presente, un evento, pero también a dejar una estela de alteración en la audiencia tras su paso.

La ausencia de visión política en una escena suele ser entendida como un acto político, y entendida como una postura escapista ante la realidad circundante. La crítica teatral ha manifestado en numerosas ocasiones apreciaciones al respecto. Dicho de otro modo, parece que no pudiera dejar de hacerse política en un acto teatral, porque incluso, la pretensión de la ausencia política, puede leerse como una posición ante ella.

En el teatro dramático, la obra es entendida como un diálogo del principio como el final, optando en el final por un mundo alternativo (por una visión del mundo que puede cambiar) o por la restitución del mundo inicial (optando por la percepción de un mundo inmutable que debe permanecer). En el movimiento del inicio hacia el final se construye una visión social y política del ser humano, sobre todo en aquellas obras de carácter épico, de protagonistas colectivos, de lucha del individuo contra la sociedad.

Conocimientos sociológicos serán reclamados obviamente por la puesta en escena, pues toda representación es un diálogo del equipo artístico con la sociedad.

3.2.2.6. Pictóricos

Habida cuenta de que la obra teatral es audiovisual y en algunas determinadas se percibe a través del olfato o del tacto, el carácter visual de la obra siempre reclamará de conocimientos plásticos. Aunque el director de escena suele rodearse de especialistas al respecto (escenógrafo, utilero e iluminador en teatro, director artístico y de fotografía en cine), es una competencia que el director nunca cede del todo, ya que la composición de la imagen y el montaje de la mirada le pertenece.

Los conocimientos sobre la historia del arte en general y sobre la pictografía en particular, resultan reclamados para componer la escena, asegurar su legibilidad y también su estética. La búsqueda de la belleza hace que el texto audiovisual que la obra es, posea un carácter artístico y no solo una dimensión de comunicación social. Por lo tanto, la obra debe ser estéticamente lo que la obra éticamente es, y viceversa.

Los conocimientos pictóricos son los que posibilitan al director de actores, en la creación del movimiento escénico, la construcción de imágenes legibles y estéticas (entendida la estética como la rama de la filosofía que estudia la belleza y sus categorías), pues el movimiento actoral se relaciona con la escenografía, con el espacio, con el vestuario, con el color y con la textura. Todos estos sistemas son captados por la vista del espectador.

Los *tableau vivant* en todas sus manifestaciones pictóricas son puestas en escena donde los personajes participan de una acción que, aunque contenida en las pinturas y fotografías por la paralización del tiempo en principio asociada la imagen fija, puede ofrecer información del pasado y el futuro de la situación registrada, a través de su potencial temporal. Estas pequeñas puestas en escena son, la mayor parte de las veces, complejas composiciones que ofrecen, a través de su estudio, un lenguaje compositivo importantísimo para el director escénico, así como para la dirección de actores.

Todo lo que le director de actores haga en su escenificación serán composiciones visuales inevitablemente, por lo que resulta imprescindible adquirir conocimiento pictórico para poder ser eficaz en la construcción de la escena.

3.2.2.7. Musicales

El conocimiento musical ofrecerá al director de actores un sentido del ritmo imprescindible para estructurar su obra en el eje temporal. El teatro, como semiología en acción es una ordenación de una polifonía de signos que poseen las cualidades de tono, timbre e intensidad. Es competencia exclusiva del director escénico esta ordenación de signos. Aunque la creación de los signos se delegue en artistas especialistas, la ordenación en el tiempo, la selección de sus timbres específicos, la duración que permanecen y la intensidad con la que se emiten y se perciben es, en sí mismo, el trabajo del director escénico. Cuando nos encontramos ante la ausencia de este trabajo, podemos decir que cada signo ha sido puesto en la escena sin atender al conjunto, sin estructura, por lo que el resultado es una creación amorfa.

La sensibilización musical y el aprendizaje de un instrumento entrenan unas cualidades en el director que serán reclamadas en el proceso de escenificación. Este trabajo resultará fundamental para entender al actor como un instrumento, que puede emitir un conjunto de

signos ilimitado, por lo que la dificultad para aprender a tocarlo requiere de un estudio específico, que sume la práctica y la reflexión.

Por otro lado, la cultura musical ofrece al director posibilidades sobre el trabajo sonoro de su espectáculo. La música resulta muy eficaz para trabajar la atmósfera, la época y la determinación geográfica y cultural, por citar algunos de los más importantes¹⁰⁰.

3.2.2.8. Literarios

En el teatro dramático, el texto literario está ligado a la escenificación como hemos apuntado anteriormente. Por este motivo, los conocimientos literarios resultan esenciales para el director teatral. El arte de la palabra escrita resulta una pieza fundamental del arte de la palabra dicha y escuchada en un escenario, que resultara, finalmente, una parte fundamental del trabajo del actor dramático. El conocimiento de la narratología¹⁰¹ resulta esencial en aquellas propuestas escénicas aristotélicas fundadas sobre una estructura narrativa, así como el estudio de los ensayos sobre retórica son esenciales para aquellas estructuras discursivas. La lectura y el estudio literario dota al director escénico además de un conocimiento estético sobre la narración y el discurso.

Teniendo en cuenta el porcentaje de propuestas escénicas que tienen relación con la literatura, sea esta dramática, narrativa, lírica o ensayística, el conocimiento de la historia literaria, sus poéticas, sus épocas, sus movimientos y sus estilos es una parte constitutiva del conocimiento esencial que el director debe tener.

3.2.2.8.a. Géneros literarios

El director escénico tendrá que tener amplios conocimientos sobre los géneros literarios y, gracias a ellos, ser capaz de determinar las diferencias constitutivas y estéticas de cada uno de

¹⁰⁰ “La música admite las siguientes posibilidades narrativas, expresivas y/o significativas: Determinación geográfica, determinación cultural y social, determinación temporal, enfatización de la acción, intensificación de la acción, representación de la identidad, creación de contrapuntos significativos, creación de atmósferas, ambientes y evocación de sentimientos y estados de ánimo, transmisión de significaciones concretas asociadas, creación de símbolos y metáfora y unifica y propicia las transiciones”. (IGLESIAS SIMÓN, 2005:16-17).

¹⁰¹ Conocimientos de teoría literaria como los propuestos por Vladimir Propp, Joseph Campbell, Christopher Vogler, Yves Lavandier, Julien Algirdas Greimas, Étienne Souriau, Anne Ubersfeld o Syd Field deben resultar altamente interesantes para el conocimiento de la narratología y la dramática que un director escénico debería tener.

ellos. La mayor parte de los trabajos escénicos actuales siguen siendo contruidos sobre una propuesta de literatura dramática, por lo que deberá conocer aquellos fundamentos teóricos necesarios para el trasvase o la adaptación del resto de géneros al dramático. Además, deberá tener el conocimiento de cómo funcionan aquellos géneros literarios no dramáticos sin dramatizarlos, es decir, cómo funcionan para construir teatralidad, muy especialmente la poesía y el ensayo, pero también la novela.

3.2.2.8.a.1. Géneros dramáticos

Dentro del estudio de la literatura, el conocimiento de los géneros dramáticos resulta un aspecto medular en la dirección escénica. El director debe conocer los géneros mayores: comedia y tragedia, así como todos los géneros menores: tragicomedia, drama, auto sacramental, esperpento, farsa, comedia satírica, sainete, vodevil, absurdo, etc. y los géneros musicales: ópera, musical, zarzuela, etc...

Conocer los géneros implica un estudio sobre las tipologías, unos modelos sobre los cuáles se ha construido una obra literaria. El género proporciona una clave de creación y también una clave de lectura. Conocer los cánones concretos de cada género y sus obras referentes más significativas, permite que el director lea desde una determinada posición, en relación a la tipología a la que pertenece dicho texto¹⁰². El director leerá la obra que va a escenificar en

¹⁰² "Se habla corrientemente de género dramático o teatral, de género de la comedia o de la tragedia, o de género de la comedia de costumbres. Tal uso teórico del término género hace que éste pierda todo sentido preciso y arruine cualquier intento de clasificación de las formas literarias y teatrales.

La teoría literaria no se conforma, a diferencia de la crítica, con estudiar las obras existentes. Desborda el marco estrecho de la descripción de la obra individual para fundar una tipología de las formas, de las categorías literarias, de los tipos de discurso; retoma así la vieja cuestión de la poética de los géneros, pero ya se no limita ahora a catalogar obras históricamente realizadas, sino que prefiere reflexionar sobre los medios que permiten establecer una tipología de los discursos deduciéndolos de una teoría general del hecho lingüístico y literario.

Así la determinación del género, ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas (que define precisamente cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del género, suministra un modelo ideal de una forma literaria: el estudio de la conformidad, pero también el de la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento.

Así pues, resulta legítimo preguntarse qué función le corresponde hoy a la determinación del género de los textos y de los espectáculos teatrales. El género está constituido – más allá de las normas exigidas por las poéticas – por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción. El género – y para el lector/espectador, la opción del leer el texto según las reglas de tal o cual género- nos dan inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, suministra una cuadrícula de lectura, establece un contrato entre el texto y su lector. Al detectar el género del texto, el lector tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las

relación a sus lecturas previas, tratándola de relacionar con los textos conocidos por él en la búsqueda de la tipología de género que le permita encontrar una clave de lectura.

El género determina la tonalidad no solo de lo que se cuenta (fábula) sino también de cómo (discurso). No solo determina los procedimientos a nivel textual, sino que puede condicionar los procedimientos escénicos. En relación al trabajo actoral, el género influye en las calidades de movimiento de los actores, en sus desplazamientos, en sus relaciones proxémicas, en el uso del espacio, en la intensidad de su voz, en los niveles de caracterización y, sobre todo, en el uso del tempo y del ritmo.

Por este motivo, el director de actores deberá conocer las obras literario dramáticas más representativas de cada género a fin de poder formarse una idea de las cuestiones que constituyen cada uno de ellos. De esta manera, el director de actores evita el peligro de una posición equivocada de la lectura de la obra y desde la que construirá su trabajo con los actores. Si el género constituye una clave de lectura, una clave incorrecta podría hacer que el director de actores asignase un significado desvirtuado a las acciones propuestas en el texto, lo que lastraría la coherencia del conjunto. Dicho de otra manera, el cambio de un género a otro, o el trasvase de las claves de un determinado género a otro, que no las contempla, deberá ser una decisión consciente y ampliamente reflexionada.

El director de actores, además, podrá luchar contra aquellos aspectos que no son constitutivos del género, sino simples clichés que quedan como subproducto de la repetición que el afán normativo de una supuesta pureza del género puede imponer a lo largo de la historia en interpretaciones y puestas en escena. Sin embargo, el conocimiento exhaustivo de los géneros permitirá que el director pueda contraponer un modelo genérico propuesto por la textualidad a traducciones escénicas no habituales que mantengan viva la noción del propio género.

reglas del juego y del género (que se suponen conocidas por todos), que le autorizan a satisfacer, pero también a desbordar estas expectativas, demarcando su texto del modelo canónico.

Buscar el género es, siempre, leer el texto aproximándolo a otros textos, y en particular a las formas social e ideológicas que, para una época y un público determinados, constituyen el modelo de lo verosímil. Así, la teoría de los géneros examina algo más que el “reglamento” interno de las obras o los espectáculos: examina su inscripción en otros tipos de texto y en el texto social, el cual suministra una base de referencia para cualquier literatura”. (PAVIS, 1998:219-221).

Por último, también cabe recordar que de la clave de género no solo participan el director, sus colaboradores artísticos y los actores. El género propone un horizonte de expectativas al espectador además de que le provee de una red para la lectura y audiovisión del espectáculo.

3.2.2.9. Conocimientos relativos a las técnicas escénicas

El director de actores sabe que el actor no está solo en el escenario, que el trabajo de actuación estará posibilitado y condicionado por los demás sistemas de significación, que podríamos enmarcar en nueve grandes grupos: escenografía, utilería, vestuario, iluminación, sonido, audiovisuales, peluquería y maquillaje, el texto y el movimiento escénico. Una reducción mayor podría ser útil, resultando tres categorías: signos relativos al espacio, signos relativos al actor y signos relativos al texto. El actor, por lo tanto, convivirá potenciado y alterado por los demás signos y sistemas de significación. El director de escena habrá de tener amplios conocimientos de las técnicas escénicas a fin de poder entretelar las relaciones entre éstos y los actores durante el proceso de ensayos, sobre todo, porque muchos de los materiales que participarán en las construcciones de cada sistema, no estarán presentes hasta los ensayos avanzados. Dicho de otra manera, el director de actores debe prever y construir las interacciones de los sistemas con el actor mientras ensaya. El actor, ya sea a través el personaje o su trabajo como actante, estará en un espacio entre lo escénico y lo real (sea la propuesta un espacio dramático o no) que tendrá unas determinadas reglas, una amplitud, unas distancias, una relación con el público y con la arquitectura. Estará inmerso en una atmósfera, desprendida sobre todo por la forma del espacio, la luz, el sonido y el color. Sus acciones y su texto pueden estar acompasados a una música o funcionar de contrapunto. El personaje o el actante, como es obvio, será vestido, maquillado y peinado, por lo que la acción y el movimiento escénico propuestos por el director de actores tendrá que tener en cuenta las dificultades que pueda conllevar las posibles interacciones con otros sistemas, ya que será tarde para hacer grandes modificaciones cuando todos los elementos se encuentren juntos en los ensayos avanzados. El director de actores, por lo tanto, trabajará con el actor en el marco de unas posibilidades definidas por un plan escénico previo. Trabajar con los actores sin un diseño previo de los sistemas de significación llevaría a una obra teatral reducida al trabajo del actor, en lugar de potenciarlo, o en el peor de los casos, los materiales pueden llegar al final y aplastar el delicado trabajo de la actuación.

Habida cuenta que, en el teatro, por más que se pueda construir una propuesta apoyada íntegramente en el actor, siempre tendrá una determinada iluminación, un sonido (aunque sea la ausencia de éste), se hará en un espacio, los actores tendrán las dos únicas opciones de ir

vestidos o desnudos y todos los campos intermedios, existirá una forma de llevar el pelo, etc., el director de actores sabrá que tendrá que relacionar los trabajos de actuación con los demás elementos. Debido a esto, los conocimientos de técnica escénica son imprescindibles para poder constituirse en director de actores. Amplios estudios sobre escenografía, utilería, vestuario, maquillaje y peluquería, iluminación, sonido, audiovisuales, textualidad, coreografía y movimiento escénico, pueden parecer esenciales solamente para que el director de escena pueda dirigir a su equipo de diseñadores, pero estos conocimientos sobre las posibilidades que ofrecen estas técnicas serán fundamentales en los ensayos porque determinarán el trabajo con los actores en sus aspectos de posibilidad y necesidad.

Muy significativamente cabe destacar que los actores tendrán una información muy escasa del trabajo de los demás diseñadores comparada con la que tiene el director, por lo que no podrá contar con ella para el diseño de estas interacciones y será el director de actores quien deberá proveer a los actores de esta información, además de marcar la potencialidad y la limitación que estos sistemas van a suponer en la actuación final.

3.2.2.10. Conocimientos relativos al actor

El director de actores debe tener amplios conocimientos de técnica de actuación a fin de comprender los procedimientos, etapas de trabajo, dificultades y posibilidades de cada momento en los que se encuentra el actor en el proceso de escenificación. No se trata de ninguna manera, de que el director de actores tenga que ser también actor o haberlo sido, de hecho, esta idea entorpece la definición de una técnica específica de la dirección de actores, aunque es cierto que los conocimientos adquiridos desarrollando la actuación, no van a dificultar su tarea si es capaz de entender que actuar y dirigir son dos cuestiones totalmente diferentes.

Uno de los principales problemas del director de actores que no conoce la técnica de la actuación es la dificultad que tiene para entender el *timing* del proceso de la creación por parte del actor, ni como el orden de las fases determinan la actuación final. Muchas veces el director de actores puede llevar una velocidad demasiado elevada para objetivos que requieren del tiempo y de la calma, y otras veces, puede estar dedicando una parte significativa de la sesión en lo que el actor debería hacer en soledad como preparación de su trabajo para el siguiente ensayo.

3.2.2.10.a. Técnicas de actuación

Conocer las diferentes técnicas de actuación más divulgadas ofrece al director de actores una doble posibilidad. La primera ofrece la posibilidad de prever el proceso que seguirá un actor desde una determinada forma de organizarse, y poder tenerlo en cuenta en su plan de dirección y en la organización de su plan de ensayos. La segunda es que el conocimiento de varias técnicas puede ofrecer al director de actores mezclas interesantes en el trabajo de actuación.

Es importante tener en cuenta que una técnica nunca aparece de un modo puro en un actor, sino que está regulada por la propia personalidad del actor y por su impronta artística, por otros estudios, por la experiencia profesional y por la eficacia o ineficacia que determinadas partes de la técnica le han ofrecido a lo largo del trabajo, de forma que finalmente cada actor tiene su técnica por más que podamos enmarcarla en alguna tipología. Podemos definir algunos conjuntos de técnicas: psicológicas - introspectivas, físicas y musicales, y dentro de éstas, algunas de las más empleadas por los actores son las propuestas por Stanislavski, Strasberg, Meisner, Layton, Mehyerhold (biomecánica), Lecoq, Laban, Decroux, Anne Bogart (*viewpoints*),... por citar algunas de las más vigentes.

3.2.2.10.b. Escuelas

Los caracteres individuales o sociales de los artistas son signos distintivos que permiten relacionarles a un mismo estilo o “escuela”.

Las escuelas de interpretación suelen estar caracterizadas por dos opciones: estar adscritas a una técnica determinada o por lo mestizaje técnico. En ambos casos tienen una línea de trabajo y ambas pueden resultar interesantes para la formación del actor, así como para las competencias que podrán desarrollar posteriormente y, por ende, para el director de actores. Éste definirá para un determinado trabajo unas necesidades que tendrá que cubrir un actor. El conocimiento de las principales escuelas de interpretación y sus líneas de trabajo, permitirá al director de actores una previsualización y una orientación a cerca de los actores que, por su escuela, estarán más capacitados para realizar una determinada propuesta de actuación.

La infinidad de destrezas que un actor debe poseer hace muy difícil verlas todas reunidas. Quizá un trabajo de actuación vaya a requerir de grandes destrezas acrobáticas, o de la lectura de una partitura para el canto, o de la creación de un acento que no indique geografía alguna, de una elasticidad muscular extraordinaria, de la capacidad para ejecutar una difícil coreografía, de una

gran resistencia física, de limpieza y corrección en la emisión de la palabra, de una facilidad para transmitir imágenes a través de la palabra en verso, etc. El actor, siguiendo la línea de trabajo de su escuela, habrá potenciado unas capacidades respecto a otras, debido a que el entrenamiento de todas sería un trabajo imposible. El director de actores que tiene conocimientos de las diferentes escuelas podrá reflexionar en su plan de dirección y seleccionar aquellas cualidades que considera más importantes y necesarias y encontrarlas potenciadas en los actores de una determinada escuela, frente a otras.

3.2.2.10.c. Movimientos

Los movimientos son una tendencia referente del arte, con una filosofía o estilo común seguida por unos artistas durante un período de tiempo. En la práctica teatral es difícil objetivar la noción de movimiento teatral, precisamente porque algunos están marcados por su carácter de tipología del teatro, por los preceptos de las poéticas, por la clave de género o por su atemporalidad. El realismo, el teatro poético, el simbolismo, el absurdo, el teatro experimental, el happening y muy específicamente las vanguardias, por poner algunos ejemplos, podríamos entenderlos desde la perspectiva de movimientos artísticos. Pero, como decimos, el teatro del absurdo podría ser un movimiento en los años sesenta, pero también es una categoría escénica y un género teatral. Para que podamos considerarlo movimiento teatral debemos atender a tres características: El auge de un grupo de artistas, que tienen un ideario y estilo común, y que influyen de manera notoria en las artes escénicas de una determinada época.

El conocimiento de los movimientos teatrales enriquece y amplía las perspectivas de la poética del director de actores, pues ofrece unos determinados cánones de estilo en los que se enmarcan las obras. El estilo es la reducción de las amplias posibilidades de la creación del director, seleccionando algunas de esas posibilidades, que aparecerán en un conjunto de escenas o de espectáculos. El estilo del director de actores influirá de manera notable en los trabajos de actuación, pues seleccionará unas determinadas posibilidades en detrimento de otras. Abarcará desde el plan de dirección, la selección del reparto y configurará el marco de posibilidades y límites ofrecidos al actor para la creación de su interpretación.

El estilo del director puede dar lugar a interpretaciones muy psicológicas o muy físicas o una equilibrada composición de ambas, puede usar los desplazamientos de forma muy austera, puede que los actores apenas usen la utilería, puede ser hiperrealista, muy rítmica o relacionada con el sonido y con la música, puede estar construida en espacios grandes, pueden usar el texto

de forma encarnada o distanciada, etc. Pero, claramente las decisiones sobre las apuestas y los límites que conforman el estilo del director de actores, influirán notablemente en los trabajos de actuación.

3.2.3. Destrezas del director de actores

Las destrezas del director de actores son aquellas características propias que debe conseguir a través del entrenamiento y la experiencia. Se adquieren por medio de las escuelas de arte dramático o por medio del trabajo continuado. Junto a las cualidades y los conocimientos, participan de manera significativa en la técnica de dirección de actores. Tener destreza significa tener habilidad, una habilidad que al principio requiere de la conciencia y la reflexión y que finalmente se realizará de manera inconsciente. La carencia de las destrezas requeridas para la dirección de actores menoscabará la eficacia de la dirección y de la actuación y, por lo tanto, influirá en la escenificación final. El entrenamiento es una cualidad absolutamente necesaria. Como decimos, puede estar enmarcado en un proceso pedagógico o en un desarrollo profesional, pero debe estar garantizado en la figura del director de actores.

Algunas de estas destrezas pueden ser más fácilmente aprehensibles para unas personas que para otras, por lo que podría parecer que posee esas habilidades de forma innata y estar relacionadas con la noción de talento. Entonces, habría que reflexionar si una persona al nacer, en su edad temprana, tiene esas habilidades por el hecho de haber nacido, si son dadas como el color de ojos, o la socialización ofrece unas posibilidades de desarrollo que hace que desarrollemos unas habilidades mayores en algunos aspectos que otras. El temperamento es la parte hereditaria de la personalidad, no así el carácter, que es formado en la socialización. Ambos conforman la personalidad. Lo relevante, es si la habilidad está constituida por el temperamento o por la socialización. Parece obvio que es la socialización la que suma habilidades y destrezas, por lo tanto, las necesarias para la dirección de actores deben ser aprehendidas en la escuela o en el trabajo, o con mayor suerte, en la vida al enfrentarse a situaciones que requieran de destrezas afines que las que reclamará el trabajo del director de actores. Dicho de otra manera, no se nace director. La personalidad dará el color del director, su “timbre”, pero las habilidades que debe tener el director de actores serán comunes a todo tipo de personalidades.

3.2.3.1. Inteligencia emocional

La inteligencia emocional es el enfoque que se hace de la inteligencia al entender que está influenciada por las emociones. No se trata solo de la inteligencia, definida por ser la capacidad para dar una respuesta rápida y acertada a un problema planteado. La inteligencia emocional no trata de conseguir una solución de cualquier forma, sino a través de un cálculo muy complejo en el que son consideradas las emociones propias y las ajenas a la hora de buscar una solución, y ser capaz, además, de prever cómo esta solución afectará emocionalmente tanto a la propia persona como a los demás. Es decir, para la inteligencia emocional, las emociones juegan y deben jugar un papel importante a la hora de decidir. Para conseguir tener una buena inteligencia emocional es muy importante el autoconocimiento y la autoconciencia emocional, el autocontrol y la autoregulación emocional, la automotivación, el reconocimiento de las emociones de los demás, y las habilidades en las relaciones interpersonales y sociales, comúnmente conocidas como habilidades sociales. Todas estas cualidades que conforman la inteligencia emocional se consiguen a través del entrenamiento.

El director de actores debe ser capaz de entender cómo se siente, algo que no parece venirnos dado, sino que ese despertar a la conciencia siempre tiene que ver con el entrenamiento consciente y la meditación o través de experiencias fuertes en la vida, que hacen que la emoción tenga una gran intensidad a la que habrá que atender.

El autocontrol debe tener una medida exacta en el director de actores porque puede no ser bueno por exceso o por defecto. El exceso hará que el director de actores se vuelva frío para los actores y para el resto del equipo e impedirá que los demás puedan leerle. La falta de autocontrol puede llevar a que el director de actores se deje llevar por emociones de entusiasmo, frustración o ira y que todo lo que vea quede excesivamente influido por la emoción, perdiendo el cálculo y una buena relación con la realidad. Por este motivo, el entrenamiento en la autoregulación resultará necesario para que las emociones estén siempre libres y disponibles, pero no sean las que guíen sin control el trabajo de la puesta en escena.

La automotivación resultará esencial para saber salir del desánimo cuando esta aparezca. Saber reiniciarse y ponerse en pie, listo para el trabajo, es una destreza esencial puesto que deberá ser la clave inicial a la hora de empezar cada sesión de ensayos. Un director de actores desmotivado, puede resultar fatal para los actores y para toda la escenificación.

La empatía servirá para que el director de actores pueda tomar decisiones inteligentes, teniendo en cuenta las emociones de los demás, pasadas y presentes. Resultará muy interesante atender a las emociones que puede prever en los actores y que serán desencadenadas por sus decisiones; por poner un ejemplo básico, la eliminación de una escena durante los ensayos generales. También es relevante que unas determinadas decisiones pueden reconducir las emociones de los actores cuando se encuentran bloqueados, desanimados, enfadados o frustrados.

Las habilidades sociales como presentarse, saber escuchar, iniciar una conversación, saber dialogar, formular una pregunta, agradecer, pedir ayuda, participar, dar instrucciones, seguir instrucciones, disculparse, expresar los sentimientos, enfrentarse al enfado de otros, dar la propia opinión, ponerse en el lugar del otro, aceptar la opinión de los demás, expresar afecto, respetar los propios sentimientos, pedir permiso, compartir, negociar, no entrar en peleas, resolver la vergüenza, responder a la persuasión, responder a una acusación y hacer frente a las presiones del grupo, entre otras, serán todas ellas reclamadas en el proceso de la dirección de actores, por lo que se demuestra que el director de actores tiene que tener unas enormes habilidades sociales.

La capacidad de gestionar inteligentemente el difícil entramado de todas las emociones propias y ajenas surgidas al albor de un trabajo que tiene tanto de personal como el trabajo actoral, sumado a la propia naturaleza sensible del trabajo de la escenificación y las débiles condiciones productivas en las que, indeseablemente, muchas veces se lleva el proceso de escenificación, hacen que esta gestión no pueda ser otra cosa que una habilidad, una destreza conseguida a lo largo de la experiencia o de los ejercicios diseñados pedagógicamente para adquirirla, y que deba mejorar constantemente.

3.2.3.2. Capacidad de nitidez en la comunicación

Habida cuenta que, como dijimos anteriormente, la herramienta fundamental del director de actores es la palabra, la habilidad para comunicarse nítidamente será la que le permita establecer un código de información entre sí mismo y los actores. Para que esta comunicación sea eficaz, será necesario que el director de actores también sepa escuchar concretamente y con nitidez lo que dicen los actores, incluso siendo capaz de leer lo que ocultan, lo que no saben decir, o lo que no son capaces de hacer consciente. Por supuesto que la comunicación es una habilidad para la que el ser humano viene preparado para adquirir, pero el carácter esencial que

supone en el trabajo del director hace que requiera una destreza mayor que la solicitada por la vida diaria. Por este motivo, el director de actores deberá entrenar continuamente su capacidad para comunicarse, ajustar sus palabras a sus pensamientos escogiendo el léxico preciso, comprendiendo los diferentes matices que ofrecen palabras similares, parcelar las notas que comunicará a los actores a fin de no ser excesivo para una sola intervención, evitar ser redundante, dar demasiadas explicaciones cuando los conceptos ya están claros, ser capaz de expresar las prioridades, las oportunidades que aún quedan cuando hay tiempo para abordarlas y cuando deja de haberlo, así como escoger el momento y la privacidad adecuados para comunicar cada concepto, evitando que la atmósfera haga difícil la nitidez de la comunicación.

Como decimos, la dirección de actores reclama de una exigente capacidad comunicativa, mayor que la solicitada por la vida diaria, lo que hace que deba ser entrenada a través de un diseño pedagógico específico, con mayor importancia cuando el director de actores tiene problemas para comunicarse. De la misma manera, ningún director de actores comienza teniendo la misma habilidad para ser nítido en su comunicación al comienzo de su carrera que cuando se encuentra en un período intermedio. El propio trabajo le ha dado la habilidad para comunicarse con mayor eficacia, es decir, le ha permitido entrenar su destreza y llegar a alcanzar una mayor nitidez comunicativa.

3.2.3.3. Capacidad de decisión

Decidir consiste en anular un conjunto de posibilidades para decantarse por una opción determinada. La libertad es un concepto muy difícil de gestionar, pues implica el acto de prescindir de ella para elegir un solo camino que se habrá de seguir.

Los directores de actores noveles tienen dificultades para decidir, sobre todo si lo que se pone en cuestión es un aspecto fundamental que determinará notablemente el espectáculo. Sabe que sus decisiones participarán fundamentalmente sobre aspectos artísticos, éticos y estéticos, y que determinarán la eficacia del resultado final.

Algunas de las decisiones no podrán ser revisadas y habrán de ser asumidas en la obra final, aunque durante el proceso de escenificación se comprenda que la decisión ha sido equivocada. El conocimiento de esta idea lleva al director de actores a sentir una enorme responsabilidad ante las decisiones, ya que de él dependerán las elecciones finales de todo cuanto se plantea en el espectáculo. Más difícil aún puede ser la toma de decisiones cuando hay que elegir entre

varias opciones positivas, sabiendo que cada una de las opciones traerá unas virtudes, pero hará perder las que ofrecen las demás. El coste de oportunidad puede resultar entonces paralizante. También puede ocurrir que el director de actores sepa que tiene que tomar una decisión que no quiere, por ejemplo, en el caso del despido de un actor. Estos momentos conducen al director de actores a procesos de ansiedad y sufrimiento, que puede impedir la toma de decisiones y, por consiguiente, el avance del trabajo hacia su consecución final. En estos momentos, el director de actores podría negarse a decidir, tomando una actitud evitativa, tratando de encontrar razones para posponer una decisión que sabe que habrá de tomar. Este tiempo de paralización puede ser fatal para el *timing* de los ensayos y afectar al trabajo de todo el equipo. Por este motivo, la destreza para tomar decisiones no solo implica tener la capacidad para hacerlo, sino para ejecutar la decisión en el momento adecuado para que el proceso de trabajo pueda continuar en las mejores condiciones posibles.

La posición de director de escena requiere de una toma de decisiones que afectan a un conjunto humano de una manera mucho mayor que las situaciones que la vida diaria puede traer. Ser director significa, al fin y al cabo, ser un profesional de la toma de decisiones. La persona que se enfrenta a sus primeros trabajos de dirección de actores tiene dificultades para colocarse en una posición en la que sus decisiones influyen sobre el trabajo de los demás y tiende a aceptar muchas decisiones de los actores, sobre todo porque no quiere resultar impositivo. El resultado es, la mayor de las veces, una obra amorfa donde la cohesión y la coherencia se han visto seriamente mermadas.

Por último, el director de actores no solo debe tomar sus propias decisiones, sino que además deberá decidir por los actores cuando estos se encuentran en una encrucijada de caminos y acuden al director en busca de la respuesta que les haga desechar algunas de las opciones.

En el entrenamiento de la dirección de actores, ya sea éste académica o en el propio ámbito profesional, el director va aumentando su destreza para decidir, y esto reduce considerablemente los niveles de ansiedad, lo que le permite ser más permeable a las cuestiones que se van planteando, y sentirse más libre para tomar decisiones, además de para entender cuándo las decisiones deben tomarse, sin precipitarse y sin posponerse inadecuadamente.

3.2.3.4. Coordinación¹⁰³

La puesta en escena es un proceso artístico en el que se utilizan materiales de origen muy diverso si lo comparamos con el resto de las artes. Los sistemas de significación que tiene a su disposición un director escénico son variados y de naturaleza muy dispar. Esta característica hace que el director se rodee de especialistas y colaboradores para llevar a cabo la escenificación, por lo que habrá de entender que, aunque haya afinidades, las personas son únicas, y siempre siguen siendo personas individuales aun cuando están en un equipo.

Del mismo modo ocurre con los actores, aunque tengan tareas afines, cada uno de ellos tendrá un biorritmo y una técnica de trabajo propia. Cada actor tendrá que ir construyendo su parte del trabajo para ser puesta en el conjunto justo en el momento requerido, ya que el trabajo de uno podría lastrar el de los demás. Por poner un ejemplo muy básico, que un actor tenga dificultades para memorizar un texto puede hacer que los demás no puedan empezar a poner en pie una escena con fluidez.

El director de actores requerirá entonces de unas destrezas de coordinación extraordinarias, que le lleven a tener en cuenta todos los aspectos individuales que forman parte del conjunto, prever como cada uno afecta a los demás y a la totalidad, actualizar el plan cuantas veces haga falta, con pequeños matices o decisiones trascendentales para poder hacer que el proceso avance a la velocidad adecuada. Deberá tener una buena sensibilización con el uso de los recursos, sobre todo del tiempo, del dinero y de la energía de los actores y del resto del equipo. Deberá además siempre tener el conocimiento de cuantos agentes participan en cada tarea, ser capaz de explicitarles cuál es la parte que se espera de cada uno y establecer las tareas de integración pertinentes para conseguir los objetivos. Su organización del plan de ensayos le hará construir unas determinadas metas que habrá que ir cumpliendo a fin de no llegar al agotamiento del tiempo con tareas sin realizar. Para llegar a ellas en el momento preciso habrá de coordinar a los actores de manera que no trabajen individualmente sino para los objetivos comunes. Habrá además que presupuestar imprevistos, ya que siempre existirán y un plan de ensayos demasiado exigente hará que la aparición de cualquier problema, no pueda tener su tiempo para ser trabajado y estrese el *timing* de las demás tareas.

¹⁰³ “El proceso colectivo de montar una obra depende de la coordinación suave y sin fricción entre muchas mentes y habilidades”. (CANFIELD, 2011:21).

Notablemente tendrá que conocer los procesos estándar de ensayos, en cuestión a sus diferentes naturalezas productivas, sean estas públicas, privadas o alternativas, para poner en marcha a todos los agentes con los que cuente la producción, sin tener a ningún colaborador parado mientras llega el trabajo de otro. Así mismo deberá conocer y ganar habilidad en el uso de herramientas informáticas, calendarios y desgloses en los que habrá de entrenarse para sacarles el máximo partido.

Dada la gran dificultad de esta tarea de coordinación, el director de escena, suele trabajar con un ayudante de dirección que lleve al trabajo coordinado a los diferentes participantes, así como a los actores con el director y con el resto de colaboradores, especialmente atendiendo a la coordinación del actor con vestuario, peluquería y utilería. La organización de una obra de teatro está compuesta por una extraordinaria participación de parámetros, que hará que incluso las personas de naturaleza organizada, requieran de un entrenamiento específico para adquirir la destreza suficiente para coordinar el caos que suele ser habitar arte y la libertad.

3.2.3.5. Gestión del riesgo

Toda escenificación gravita entre la innovación y la puesta en escena normativizada. Los directores escénicos buscan que su obra tenga un buen grado de innovación ante temas y formas estéticas comparados con las experiencias previas que haya podido tener el espectador. La originalidad, la innovación y la sorpresa serán el motor de la nueva atención y participarán de manera notable en la eficacia comunicativa. La dificultad para innovar dentro de los procesos de comunicación sobreestimulados y saturados en los que vive el espectador a día de hoy, también influirá en el trabajo del director. Del mismo modo, en el teatro dramático, el escenificador busca la diferencia con los montajes previos del mismo texto. En esta diferencia grabará su impronta como director, su poética y su estilo. Para no caer en la desidia que la creación constante de una puesta en escena normativizada y en el desinterés del público, el director tiene el arma del riesgo.

Habida cuenta que todo lo que no es puesta en escena normativizada resultará ser un prototipo, las nuevas apuestas que participen de una creación artística conllevan el riesgo de no ser eficaces. Sin embargo y paradójicamente, el director escénico sabe que necesitará asumir riesgo para poder ser eficaz en su comunicación y mantener con el espectador el canal abierto de la atención. El riesgo está íntimamente ligado con la técnica del director, puesto que asumir riesgo sin técnica para controlarlo sería seguramente una mala elección. Dicho de otra manera, cuanto

mayor es la técnica del director, mayor es el nivel de riesgo que puede permitirse asumir. El director, por tanto, deberá ampliar la fortaleza de su técnica a fin de poder diseñar proyectos de mayor riesgo. De estos dos conceptos de riesgo y pericia técnica dependerá la verdadera eficacia del director.

Conectado con la valentía, el riesgo también debe ser conectado con la coherencia, a fin de convertirse en un impulso creativo que ilumine la obra y evitar su posible carácter destructivo. El riesgo debe ser tomado durante el trabajo del plan de dirección. Debe ser reflexionado, calculado, y motivado por el deseo de algún objetivo de especial interés. Muy especialmente en relación al riesgo asumido, el director deberá seleccionar a un elenco y a un equipo de colaboradores con capacidades para conquistar las metas planteadas, sobre todo si son altas. Es decir, el riesgo que puede asumir el director también estará en cuestión a las capacidades de los actores y del resto de sus colaboradores, y especialmente, del tiempo que tenga disponible para los ensayos, y todos los aspectos de los recursos productivos, sobre todo en cuestión a la financiación. Durante el proceso de ensayos, el director también habrá de enfrentarse a la toma de decisiones que puedan conllevar un riesgo mayor del previsto y deberá decidir entre la asunción de este o la decisión más tranquilizadora, que seguramente llevará a unos resultados más calculados, pero menos extraordinarios.

El riesgo puede estar en muchas decisiones de la escenificación: tener un presupuesto escaso y carecer del tiempo adecuado parecen los más evidentes, pero lo son en gran medida la elección de una temática polémica, la plasmación de ideales políticos, los elencos grandes, el trabajo con un equipo desconocido, las elecciones sobre el espacio vacío o un trabajo con una escenografía de grandes dimensiones y gran número de cambios, las actualizaciones de textos clásicos y las adaptaciones de otros géneros, la búsqueda del máximo clasicismo, el teatro de creación, las obras con actores no profesionales, etc., por citar algunas de las más comunes. Es decir, el riesgo puede aparecer y tomarse en todos los parámetros intrínsecos o extrínsecos a la propuesta o, dicho de otra manera, en todas las decisiones artísticas, pero también en todas las tomadas en el ámbito productivo y en las capacidades de todos los integrantes de la escenificación. Todas deberán ser contempladas juntas para poder hacerse una idea de lo que el espectáculo requerirá al director y al equipo para poder llevarlo con solvencia al día del estreno.

El director de actores también deberá gestionar el riesgo que deben tomar los actores. Deberá darles la confianza suficiente para que éstos tiendan a la creación y sientan las propuestas alternativas como razonables y deseables. Se necesitará de la valentía y de la alegría de la

creación para que el actor pueda abordar el trabajo desde el riesgo; la otra cara de la moneda será el miedo que paralizará la propuesta alternativa y hará que el actor decida trabajar desde terrenos más conocidos y experimentados por él, normativizando el trabajo. Por este motivo, el director de actores deberá entender que el trabajar desde el riesgo conlleva un buen número de pruebas, ensayos que darán lugar a callejones sin salida, equivocaciones, resultados sin eficacia dentro del conjunto, etc., y nunca deberá culpar al actor por ello a fin de que pueda mantenerse en el nivel de riesgo requerido por el director de actores.

Como el riesgo requiere de la técnica, es muy difícil asumir dosis elevadas de riesgo en los primeros trabajos de dirección escénica sino es a través de la ingenuidad, que siempre deriva en sufrimiento y en el mejor de los casos en hallazgos casuales, que serán bienvenidos, pero siempre deben sumarse a la construcción de un trabajo solvente. El director novel no sabe aún definir el riesgo pertinente porque es una delicada ecuación entre lo posible y lo imposible. Por este motivo, la gestión del riesgo es una destreza que requiere del entrenamiento, de la experiencia y de la valentía que se va construyendo a través de los éxitos, pero también a través de la gentil aceptación de saber que los fracasos no son más que parte del trabajo del director escénico. Tras un buen trabajo y con el paso de los años, el director puede adquirir una enorme habilidad para gestionar un importante nivel de riesgo, que le lleve a participar de puestas en escenas creativas, innovadoras, y que supongan un ejercicio artístico en todos los términos que una obra de teatro pueda ser.

3.2.3.6. Gestión del estrés

El estrés en la dirección escénica es la tensión derivada de agentes externos convertidos en exigencias que tratan de deformar las propias capacidades del director, de la compañía y de la propia obra. El diseño del plan de trabajo no debe resultar estresante de partida; debe contemplar metas específicas ligadas a un orden temporal para poder sostener el estrés en los términos saludables, y debe contener un espacio presupuestado para los imprevistos. Los requerimientos deben estar relacionados con las capacidades.

Cuando las exigencias y las expectativas suben, las capacidades pueden ser vistas como insuficientes para la consecución del trabajo de escenificación o en el trabajo con los actores. En estos momentos la aparición del estrés y de los procesos de ansiedad puede resultar bloqueantes. Las voces en el interior del director que dicen que algo necesario no será posible, o no encontrar el camino para construirlo, mientras se agotan los recursos temporales y

productivos, puede conllevar un estrés de difícil gestión. Para adaptarse a este nivel de exigencias controlando el estrés en términos adecuados y siempre saludables, el director tiene que saber identificar lo posible de lo imposible y comunicar a la producción y al equipo los límites a fin de no someterse ni someter al equipo a un estrés indeseable. El arte siempre tratará de una construcción aparentemente imposible y extraordinaria, pero el director debe saber que será posible, aunque sea de una enorme dificultad. La dificultad, y no la asunción de imposibles, será la que marcará el grado de estrés y tensión con la que se puede trabajar. Sin la dificultad el proceso de escenificación resultaría aburrido, tedioso y haría que el desánimo se instalara como atmósfera generalizada. La diferenciación entre lo difícil y lo imposible resultará, por tanto, fundamental en el director.

Un exceso de tareas puede resultar difícil, pero las agendas imposibles llevarán siempre a la sensación de agobio y de fracaso. Por poner un ejemplo básico, la planificación de escenas que se podrán trabajar en un ensayo puede ser el adecuado o incluso de una dificultad motivante, pero siempre habrá una línea donde el plan con respecto a la realidad empiece a convertirse en imposible. El director de actores por lo tanto deberá fijar esa línea para no llevar al equipo al estrés y a la sensación de fracaso. Los ensayos son, por naturaleza, un proceso en el que se va agotando el tiempo. Mientras que el trabajo inicial de las líneas generales puede resultar dificultoso pero el número de trazos puede resultar aprehensible, el trabajo sobre los detalles finales es de una enorme cantidad y variedad, lo que puede llevar a una sensación de máximo estrés precisamente porque el tiempo está agotándose.

El susto que pueden sufrir los directores noveles al ponerse de frente ante la ingente cantidad de tareas que habrán de acometer, las constataciones de las dudas sobre su plan y sobre algunas de las capacidades del elenco, del equipo artístico y de la producción, puede llevarle a la paralización casi desde el inicio del trabajo. El estrés entonces bloqueará la creatividad, la libertad emocional, la permeabilidad, la flexibilidad y podrá hacer que el director quiera rápidamente solucionar los aspectos que mayor ansiedad le causan para volver a la tranquilidad adecuada, en lugar de enfocar el trabajo en las acciones requeridas para cada fase.

El estrés del director escénico ante los actores puede resultar fatal. De ninguna manera debe confundirse con el compromiso y con la seriedad adecuada con la que un trabajo artístico debe plantearse. El estrés puede llevar a la superficialidad, a la falta de escucha a los actores, al atropello de los *timings* naturales de cada fase del proceso, a la desconfianza de los actores en el director y en sus planes, pues se observará la propia falta de confianza del director en sí mismo

y en el proceso. El estrés lleva a comunicaciones ineficaces, a la hostilidad y a un ánimo irritado que, muchas de las veces, deriva en faltas de respeto y en una atmósfera complicada que, de ninguna manera, puede tener una sala de ensayos donde se va a plantear una tarea tan delicada como la creación artística.

A través del entrenamiento en las escuelas de dirección y de la experiencia, el director comprende que hay aspectos del proceso que solo podrá verlos en el momento adecuado, que pocos parámetros podrá tener verdaderamente asegurados, y que la propia naturaleza del teatro estará operando siempre por mucho que trate de controlarla. El director va adquiriendo la destreza para gestionar su estrés modulando planes y ganando capacidades para no sentirse en un descontrol absoluto, aprendiendo a vivir sanamente el descontrol. También comprenderá que, en el trabajo artístico hay una gran medida de oscuridad, por lo que irá consiguiendo la habilidad de sentirse seguro mientras parte a encontrarse con ella; ya que su trabajo supone el paso de lo no existente a lo existente, el camino, aunque planificado, es en realidad desconocido.

3.2.3.7. Capacidad para estar en el presente

El director de actores deberá entrenar su capacidad para mantenerse en el presente, conectado a lo que ocurre en el ensayo. No será oportuno que, durante un ensayo, grave entre lo que ha visto en ensayos anteriores y los posibles problemas de las escenas siguientes. Debe mantenerse conectado al ensayo presente, y en él, seguir buscando las puertas aún cerradas y las aún ocultas, como si lo no existente estuviera contenido aquí y ahora. Por supuesto, tiene que trabajar en el eje de la continuidad de la obra, relacionando cada parte con el conjunto, muy especialmente con las escenas anteriores y las posteriores, pero en ningún momento debe quedarse inmerso en sus ensoñaciones, sino que su capacidad para entender la escena, tanto en el plano mental como en el emocional, dependerá de una conexión verdadera con el ensayo.

Al dirigir el trabajo del actor, es común que se planteen problemas nuevos, que el director deberá encontrar el momento oportuno para abordarlos. Muchos de los problemas deben ser resueltos en días posteriores después de algunos trabajos previos de los actores y del director. Si la acumulación de estos problemas genera ansiedad en el director, es posible que quiera anticipar en su mente posibles soluciones, lo que dará lugar a que su mente viva en el futuro y pierda el contacto con el presente escénico.

El mundo personal del director de actores también puede robar su atención a la escena durante el trabajo. En este sentido, los problemas personales de cualquier índole, pero especialmente los que generan graves preocupaciones, dejarán al director de actores absorto y sin capacidad para conectarse energéticamente con la escena. Su destreza entonces consistirá en dejar fuera de la sala de ensayos las cuestiones personales que estén afectando a la escenificación. Algunas de estas inferencias pueden resultar incluso positivas, pero el director de actores habrá de ser muy cauto en discernir cuáles pueden ser usadas en el proceso de escenificación porque pueden aportar algo, y cuales, de ninguna manera, deben interferir porque solo pueden sustraer energía del ámbito en la que se necesita, entorpecer el proceso o modificar una delicada atmósfera de ensayo. Los entrenamientos en *mindfulness* y todas las nociones relacionadas con la atención plena, puede ayudar a entender cuánto es de importante la capacidad del director de actores para permanecer en la escena.

Emociones como el entusiasmo, pero también el miedo, la angustia, la ansiedad, la culpa, el orgullo, etc... pueden hacer que el director de actores permanezca ensimismado. La falta de atención, no solo llevará a dar a los actores notas imprecisas, no solo hará que el director de actores tenga lecturas incorrectas e incompletas, sino que, además, de ser captada por parte de los actores, la falta de atención se leerá como una falta de respeto, porque la exigencia de que el director esté presente conectado a lo que se está ensayando es clave para los actores, a fin de que le perciban como confiable.

Sobre la cuestión de estar en el presente Anne Bogart, escribe:

“Como directora, mi mayor contribución a un montaje, el único regalo verdadero que puedo ofrecer a un actor, es mi atención: Lo que más cuenta es la calidad de mi atención ¿Desde qué parte de mí estoy prestando atención? ¿Estoy prestando atención con deseo de triunfar, o estoy atendiendo con interés por el momento presente? [...] Un buen actor puede discernir al instante la calidad de mi atención, de mi interés. Hay un hilo vital muy sensible entre nosotros. Si este hilo está en peligro, el actor lo siente. Si rebajo su calidad por mi propio ego o por mi deseo o mi falta de paciencia, el hilo que nos une se degrada. [...]. El trabajo del director es estar conectado con el escenario física, imaginaria y emocionalmente”. (2008:85-86).

3.2.3.8. Entrenamiento de la mirada. Escucha y ajuste de la escucha

Al igual que el habla, el conjunto de la vista y el oído, es la herramienta fundamental del director de actores. Su mirada requiere de un entrenamiento para ser usada en el ámbito teatral¹⁰⁴. Saber ver escénicamente significa poder entender profundamente lo que está ocurriendo ante los ojos del director. Se trata de eliminar generalidades y prejuicios, de forma que la mirada esté lo más objetivada posible, pero a la vez, una mirada no analítica y calculadora, sino una mirada que promueva la libertad de las emociones. Se trata de poder entender todo el conjunto de signos emitidos por los actores y a la vez ser capaz de captar cada detalle. En estos detalles del comportamiento de los actores se puede descifrar la clave de lo que ocurre en el ensayo para poder ser modificado por el director a fin de encontrar otras respuestas diferentes en los actores.

Toda situación está compuesta por un conjunto de fuerzas que crean alteraciones entre sí y determinan un equilibrio o desequilibrio, una disposición de las energías. Estas fuerzas aparecen mezcladas cuando los actores ensayan, es decir, ya conforman situaciones. La mirada (y entendemos por mirada también la escucha a través del oído) del director de actores, debe ser capaz de ver el conjunto, el estado y el movimiento de cada fuerza, a fin de poder liberar o potenciar algunas de ellas y de sostener o eliminar algunas otras. Por poner un símil, saber ver es poder discernir todos los ingredientes que participan en una escena cuando los sabores ya están mezclados y saber cuál es la cantidad y la calidad de cada uno de ellos. Esta información, recogida a través de los sentidos de la vista y el oído, será la que posibilite que el director de actores pueda modificar en términos justos la composición de las fuerzas que aparecen en la escena.

La dificultad para ver radica en escuchar más a la propia voz interior influenciada por el propio estado del director, que a la realidad circundante. El director de actores debe tener opinión propia de todo cuanto ocurre en la escena, sobre todo si esta opinión constituye su ética, pero también debe tener sentido común, a fin de garantizarse que les dará a los signos escénicos el significado preciso que los espectadores podrían darles, sin entrar en las inferencias personales que cada espectador pueda aportar.

¹⁰⁴ “A menos que un director tenga alguna dificultad psíquica, no hay razón alguna por la cual no pueda adiestrar su vista y hacerla tan fina como su oído”. (CANFIELD, 2011:39).

Saber entender una respiración de un actor, mucho más allá de sentir que está tomando oxígeno requiere de años de entrenamiento, pues una respiración puede estar cargada de motivos y objetivos de una enorme diversidad. Con el tiempo, el director de actores aprende a leer los cuerpos, los movimientos, las pausas, las entonaciones, los gestos, etc., tanto en lo que significan como en lo que ocultan. Aprende a ganar la habilidad de la mirada, sabiendo, por medio de la experiencia, donde tiene que buscar dentro del conjunto de signos que el actor esté ofreciendo.

Saber ver implica, por último, que lo que aparece en la escena, es un sistema, un organismo, no un mecanismo. Es decir, todo está influenciado por todo, todo lo que ocurre es contextual, y cualquier modificación afectará al conjunto y a las partes en mayor o menor medida. De esta manera, entre varias opciones de propuestas para el próximo ensayo, el director de actores puede prever las modificaciones que en las demás partes aparecerán con cada una de las propuestas, y empezar por probar las que considera más eficaces.

3.2.3.9. Ver e imaginar

El director de actores tiene que entrenar la destreza de hacer dos tareas que habrán de realizarse a la vez durante los ensayos: ver e imaginar. A la vez que ve y concreta el significado de lo propuesto por los actores, el director debe imaginar lo que podría ser. Implica siempre ver dos visiones a la vez.

Dirigir consiste en ir abriendo las puertas adecuadas para poder sumar las energías necesarias a los actores para la escenificación. Estas energías serán los componentes constitutivos sobre las que el actor hará el personaje. Habida cuenta de que el actor hace ya un diseño y una selección de las energías con las que va a componer a un personaje, el director de actores puede proponer modificaciones, aportando nuevas fuerzas, midiendo las cantidades de las existentes, e incluso eliminando algunas. Todas estas modificaciones no serán caprichosas ni por el criterio del gusto, sino que se harán para que el diseño que ha hecho el actor de su personaje se incorpore mejor al conjunto de la escenificación, para que dé una cuenta mayor de la tesis sobre la que se esté construyendo el espectáculo. Es decir, el director modifica aquellos parámetros del trabajo el actor, como personaje o actante, para hacerlos operar dentro del conjunto de la obra teatral. Busca el paso de la idea a la materialización física y en este proceso de lo no existente a lo existente, se harán un conjunto de pruebas y ensayos hasta dar con el personaje adecuado para

la escenificación planteada, sabiendo que el comportamiento humano que plantea el actor se está convirtiendo en signo escénico.

Parece ser que la mente del director de actores se encuentra dividida entre lo que ve y lo que imagina que podría ser, pero en realidad, estas dos partes se retroalimentan, de manera que ver le lleva a imaginar e imaginar le lleva a hacer modificaciones y dar notas para poder ver. Este es el mecanismo del avance en el proceso de ensayos. Si al ver deja de imaginar, no podrá avanzar, a lo sumo podrá dar correcciones, por lo que el espectáculo podrá ir ganando en limpieza, pero siempre perderá el recorrido potencial, empujándolo al espectáculo. Si el director deja de ver y solo atiende a su imaginación, estará ciego ante la lectura que el público hará de la obra. Todo será modificación, pero no podrá ir seleccionando aquellas opciones eficaces del trabajo del actor.

Interesa destacar que el director tendrá que hacer otra tarea a este respecto de enorme importancia. Tendrá que imaginar lo que ve en el ensayo hecho por el actor ya integrado con el resto de materiales de los sistemas de significación: espacio escénico, vestuario, maquillaje, peluquería, iluminación, sonido, por citar los más comunes, a fin de que las posibilidades que seleccione se encuentren integradas en una coherencia totalizadora¹⁰⁵.

Por último, el director tendrá que imaginar a la vez de todos estos procesos como prevé que sucederá la representación cuando aparezca el espectador, qué verá y oír, qué significado dará a lo planteado, qué y cómo le emocionará, que eficacia tendrá la obra sobre el espectador, etc. Es decir, será de vital importancia que pueda imaginar el espectáculo frente a la audiencia y trate de imaginar, con concreción, cuáles serán las relaciones entre el espectáculo y el público.

Todo ello deberá hacerlo a la vez, mientras se mantiene en el presente, mientras los actores, los diseñadores, el ayudante de dirección y el equipo de producción tratan de conseguir información del director sobre cómo observa la ejecución respecto a sus planes y solicitan indicaciones para continuar el trabajo. Por este motivo, la enorme dificultad que supone ver e

¹⁰⁵ “El director de escena no tiene derecho a abismarse únicamente en lo que el ensayo como tal le ofrece. Está obligado a tener presente todo aquello que no está, pero estará, y debe esforzarse por articularlo adecuadamente en su imaginario en cuanto a intensidades, volúmenes, movimiento, cromatismo, texturas, imágenes de toda índole, etc., para la más coherente y correcta elaboración del sentido global de la escenificación” (HORMIGÓN, 2008: 359).

imaginar a la vez solo puede ser una destreza conseguida a través de un estudio riguroso y de una práctica escénica de largo recorrido.

3.2.4. Competencias del director de actores

Las competencias del director de actores se han ido configurando a medida que se ha aclarado su figura a lo largo de la historia de la representación escénica¹⁰⁶.

La competencia es la idoneidad para hacer algo. Una aproximación a la didáctica muestra cómo los currículos académicos tratan de dotar de conocimientos y destrezas para hacer a las personas competentes en unas determinadas tareas. Estas competencias están ya definidas naturalmente por el requerimiento que cada praxis profesional requiera. Algunas competencias serán totalmente necesarias y otras podrán ser contingentes dependiendo de la propuesta, aunque sean convenientes.

En la dirección de actores, las competencias serán aquellas tareas para las que el director habrá de tener destreza y conocimiento a fin de garantizar un trabajo solvente. Después de un tiempo en la escuela o en la práctica profesional, la persona podrá asumir las competencias verdaderas que supone ser un director de actores y constituirse como tal abordando un trabajo profesional. A este respecto, Louis Juvet expresa:

“El director ha sido llamado el jardinero de los espíritus, el doctor de los sentimientos, el remendón de las situaciones, el cocinero de los discursos, el rey del teatro, y el sirviente del escenario, malabarista y mago, aquilatador y piedra de toque del público, diplomático, economista, nodriza, director de orquesta, intérprete, pintor, sastre, en fin, cientos de definiciones, pero todas inútiles. El director es indescriptible debido a que sus funciones son indefinidas”. (JUVET en MARTÍNEZ PARAMIO, 2006: 15).

Si para Juvet las funciones del director resultarían indescriptibles, el presente estudio pretende examinarlas a fin de poder definir una aproximación ajustada, desde una perspectiva esencialista, ya que podríamos encontrar competencias contingentes dependiendo de la casuística indeterminada que la obra de arte debe ser.

¹⁰⁶ Martínez Paramio indica: “Hemos visto como el director a lo largo del siglo XX ha adquirido de manera paulatina un sinfín de nuevas competencias”. (2006:24).

Algunas competencias quedan definidas por desprenderse de la propia naturaleza de la dirección de actores y en este sentido son las que tienen un mayor interés pues definen la figura del director, de manera que sus ausencias pudieran desdibujar su perfil. Estas competencias pueden quedar delegadas en mayor o menor medida en otros profesionales (ayudantes de dirección, directores de *casting* o productores), pero siempre serán una competencia del director, por lo tanto, una vez delegadas, deben estar supervisadas y respaldadas por él. Dicho de otra forma, sin estas competencias no se puede entender que exista un director escénico.

3.2.4.1. Definir la cosmovisión

Es competencia del director de actores definir la cosmovisión que operará sobre el mundo construido en la escenificación. El director busca la definición de un mundo, a través de la creación de unas reglas que lo organizan, a las que otorga una medida, una importancia, unos relieves, construye unas lógicas, pone de manifiesto unas partes ocultando otras, siempre con el objetivo de hacer ostensible el mundo que ha creado en su imaginación. Incluso los espectáculos de improvisación están sometidos a ciertas reglas del juego, reglas creadas por el director de escena para posibilitar la construcción de un mundo concreto.

La función totalizadora del director de escena influye muy notablemente en los actores, pues les otorga una posición en el conjunto. Nadie como él va a tener esta capacidad globalizadora. La correspondencia de relaciones entre todo lo humano, visible e invisible, y todos los sistemas de significación, a través de materias ostensibles, será determinada por el director de escena. Su cosmovisión, su posición y su actitud ante el mundo, su mirada, y su opinión influirá en todas las creaciones del equipo, de manera que cada una de las partes participen en la construcción final de una coherencia totalizadora.

Las nociones de demiurgo, dios de la creación, pueden aclarar esta competencia de la cosmovisión del director, que debe operar tanto en el plan, como en el proceso de escenificación y en la obra ya creada. No debe confundirse con el autoritarismo y la actitud dictatorial, que limitará sin duda la creatividad de los actores y de los demás colaboradores artísticos. Ser director significa ser capaz de crear un universo que plasme una mirada del mundo, y para conseguirlo se ha de influir gentilmente, sin tiranizar.

Ser capaz de tener un mundo propio y tener la destreza de saber cómo irradiarlo al equipo es esencial para el director, por lo que los directores sin un mundo propio, tendrán dificultades para poder expresarse y aportar su función totalizadora que convierta a la obra en una unidad.

3.2.4.2. Toma de decisiones artísticas

El código deontológico de la ADE establece en su artículo 10.8 como funciones fundamentales del director de escena: “Adoptar las decisiones pertinentes sobre todos los aspectos o cuestiones que puedan afectar a la escenificación”. Para Juan Antonio Hormigón, la última decisión sobre todos los aspectos artísticos de la obra teatral corresponde de forma ineludible al director. (2008:360). Esto implica que, como competencia ineludible, el director de actores hace suyas todas las decisiones creadas por los actores en las que no interviene, es decir, si el director permanece inactivo sobre la decisión de un actor, el director tiene que saber que está integrando esta decisión en su plan, y que, por lo tanto, pasará a ser una decisión suya no haberla modificado.

Todo lo que ocurre en la obra, en el trabajo final, debiera ser la ejecución de un plan de dirección, y su éxito o su fracaso estará íntimamente relacionado con el director, aunque las carencias se deban a cuestiones de la producción o las limitaciones de actores y colaboradores artísticos. Por este motivo, el director tiene el derecho de tener la última palabra en todo cuanto atañe a la escenificación. Por supuesto, esta decisión final, nada tiene que ver con usar el poder de forma autoritaria, ni con que en el proceso de ensayos solo se haga lo que quiera el director. A este respecto encontramos acuerdo con Canfield: “Un alarde de su poder es totalmente innecesario, ya que puede obtener lo mejor de sus actores asegurándose su cooperación, en vez de tener que exigirla, haciendo uso de la persuasión y no de su autoridad” (2011:21).

La toma de decisiones finales solo debe usarse para garantizar la concepción globalizadora, la cohesión del conjunto y la adecuación a la tesis. Para poder mantener las decisiones artísticas en un terreno de criterio artístico y evitar dar rienda suelta a los caprichos y ocurrencias del director, será importante que se mantenga a la vista en todo momento la tesis sobre la que el director construye el espectáculo. Esta idea controladora será la guía y le otorgará criterio para poder tomar decisiones artísticas en el inicio, durante el proceso constitutivo y en la toma de decisiones finales y, en base a ella, podrá argumentar adecuadamente el porqué de cada decisión.

Cabe destacar que el trabajo de dirección se sirve del acto de decisión; podría decirse que la mayor parte del trabajo del director es decidir entre unas posibilidades, en ocasiones, ilimitadas. Este trabajo de decisión puede resultar abrumador y hacer sentir al director que no tiene el criterio suficiente para tomarlas. Por este motivo, el director se rodea de especialistas, tanto a nivel de sistemas de significación como actoral, pudiendo incorporar a su equipo de dirección a asesores de movimiento, de verso, de lucha escénica, etc. La competencia entonces de tomar decisiones en esos aspectos debe delegarse, siempre entendiendo que el director habrá de hacer suyas todas las decisiones que tome el especialista en quien haya confiado, al que también habrá que dirigir, explicitando objetivos y dificultades encontradas. Hará suyas todas las decisiones del equipo si no las cambia. Algunos aspectos no estarán en el ámbito de decisiones del director, sino que se habrán de asumir y formarán parte de igual manera de la obra final. También será trabajo del director armonizar los aspectos elegibles con los no modificables en la experiencia global.

Anne Bogart recuerda en *La preparación del director* que dirigir tiene que ver con la violencia¹⁰⁷, ya que decidir es un acto violento porque anula el resto de las posibilidades. En este sentido, el director de actores habrá de entrenar la destreza de decidir con el fin de poder ser solvente en la competencia de la toma de decisiones artísticas pues solo a él corresponderá decidir sobre las cuestiones que atañen al conjunto y qué función debe ocupar cada parte en la globalidad. En última instancia, decidir al final, tener última palabra artística es competencia exclusiva del director y de ella habrá de responsabilizarse.

3.2.4.3. Asunción del riesgo

La escenificación, como hemos apuntado, por su naturaleza de prototipo conllevará un riesgo sobre su eficacia y sobre sus efectos sobre la audiencia. El director habrá de definir con valentía y sensatez la cantidad y calidad de este riesgo, el grado de oscuridad y experimentalidad, en relación a las cualidades de los artistas que conforman el equipo y por las capacidades temporales y de la producción. Al definir este nivel de experimentalidad el director tiene que pasar a la asunción del riesgo y a su gestión. Por muy generoso que sea el equipo compartiendo las responsabilidades del conjunto, por mucha que sea su adhesión al plan, el director tiene la competencia de gestionar, comprender, controlar, potenciar y hacer cuantas modificaciones se necesiten sobre el ingrediente del riesgo que todo espectáculo debe tener. Algunos de los

¹⁰⁷ A la violencia que ejerce el director en la toma de decisiones Anne Bogart le dedica el segundo capítulo de su texto *La preparación del director*.

actores decidirán tomar riesgos en la búsqueda valiente de formas nuevas, soluciones alternativas, creaciones originales, etc., así como los diseñadores harán lo propio. Pero el director de actores debe mantenerse calculando cómo el riesgo tomado por cada uno afecta al conjunto, sumando estos riesgos, considerándolos juntos, e ir haciendo de cada uno de ellos cabida en su plan, que debe mantenerse en un buen nivel de búsqueda, pero no volverse irrealizable. Por este motivo, el director centraliza todos los riesgos elegidos por cada actor y por cada diseñador, y la gestión del riesgo total del espectáculo es algo que él solo podrá visualizar, por lo que habrá de responsabilizarse de esta competencia de manera exclusiva, aunque pueda compartir preocupaciones, en conversaciones honestas que traten de identificar los peligros y las dificultades con cada uno de los actores y con el resto de colaboradores.

3.2.4.4. Selección del reparto

El director de actores tiene la competencia de seleccionar un reparto que habrá de aportar los trabajos de actuación, sean estos la interpretación de un personaje o el rol de actante. Cada actor, individualmente tendrá que cumplir de manera solvente con unos parámetros objetivados en el plan. Seleccionar el reparto es dotar al personaje de una fisicidad, de una complexión física, de una altura, de un color de ojos, de una forma de moverse, de un biorritmo, de una energía y también de un universo ético, de un color emocional, de un calor de o de una frialdad en el comportamiento, de una calidad en sus reacciones, impulsivas o reflexivas, etc. Por lo tanto, los procesos de audiciones deberán basarse en hacer pruebas para realizar cuantas comprobaciones sean necesarias a fin examinar correspondencias entre las cualidades específicas del personaje o del trabajo como actante, y las cualidades y capacidades del actor.

Una vez definido a los actores individualmente, es necesario, reflexionar al elenco como conjunto, ver cuál es el posible funcionamiento de energías, roles, relaciones, etc., con los que se podrá jugar. Si el director de actores tuviera dudas, deberá volver a hacer pruebas con los actores en conjunto a fin de tener las elecciones del reparto lo más claras y acertadas posibles.

El director de actores experimentado sabe cuánto está en juego con la elección del elenco y cuánto depende la eficacia de la puesta en escena de esta decisión. También cuánto y cómo podrá apoyarse en los *colores* que cada actor puede ofrecer para obtener una amplia *paleta* con la que pueda abordar la escenificación. Dicho de otra manera, un error en la selección de un actor, será un problema difícil de reconducir y posiblemente para cuando se constate que esta selección ha sido un error, sea tarde y resulte imposible sustituir a al actor.

La elección del reparto, por lo tanto, es un proceso extremadamente delicado. Aunque el director de actores se acompañe de un especialista, nunca delega del todo la competencia de decidir sobre él¹⁰⁸. Mucho peor es el caso en que el empresario, el productor, el distribuidor o el programador impone ciertos nombres a fin de asegurar la comercialidad de la obra, o con el motivo de querer que un allegado participe en la producción. En estas circunstancias, el director deberá negarse a incluir bajo ningún concepto a actores no competentes para los trabajos planteados y no deberá sucumbir ante ninguna presión que trate de definir el reparto, pues solo el director podrá tener una estrecha e íntima relación con su plan y, en este sentido, aunque le puedan aconsejar con acierto, no deben decidir otros profesionales, ni mucho menos otro director¹⁰⁹.

Para estar preparado para hacer una selección del reparto, el director de actores debe conocer con intimidad al personaje o el trabajo actoral que pretende escenificar. También debe conocer los parámetros que participan en la actuación y, como hemos apuntado anteriormente, tener una mirada precisa sobre lo que observa en la audición. El conocimiento sobre los géneros aportará, además, unos parámetros específicos del trabajo que el actor habrá de realizar.

La tesis y la lectura contemporánea, las capacidades actorales, la estética y el estilo de los actores, las correspondencias físicas con personajes históricos o basados en personas reales, las pistas que los autores dramáticos ofrezcan de sus personajes tanto en el *dramatis personae*, como en los diálogos y didascalias, los condicionantes productivos- sueldo y disponibilidad de los actores- son parámetros con los que el director de actores habrá de contar para la elección del reparto. Así mismo, deberá tener en cuenta las nociones de coherencia, tipicidad y la ruptura de estereotipos.

¹⁰⁸ El código deontológico de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) establece en su artículo 10.4 como funciones fundamentales del director de escena: “La elección del elenco actoral y atribución a cada uno de su cometido en el reparto”.

¹⁰⁹ Juan Antonio Hormigón expone al respecto: “Concluiré recordando que, en ocasiones, la existencia de un determinado actor o actriz con una personalidad artística sugerente y atractiva, puede tentarnos a una elección en sintonía con sus dotes. Adecuadamente controlada, es posible convertirla en acicate y complemento del proceso que seguimos. No obstante, con mayor frecuencia provoca contradicciones graves, caso de no ser así. Incluso si nos entregamos a esta solución de forma irreflexiva y entusiasta, podemos sucumbir al deterioro tanto de nuestra lectura contemporánea como del sentido propuesto. Desde el punto de vista artístico constituiría una claudicación lamentable”. “Un director de escena que de modo consciente incorpore en un reparto actores indisciplinados por razones diversas- egolatría extrema, fatal de profesionalidad, utilización de estupefacientes o consumidor de sustancias que afecten a su capacidad de concentración o su sociabilidad, etc.- se hace acreedor de una larga serie de padecimientos que convertirán su trabajo en un infierno y pondrán en grave riesgo la continuidad de cualquier proyecto”. (HORMIGÓN, 2008:233).

Como hemos señalado el director de reparto podría asumir esta competencia una vez delegada en él por parte del director, estudiando por un lado el plan de dirección y los datos ofrecidos por el texto en caso de que exista, y tener en cuenta los condicionantes que hemos apuntado, pero realmente lo que el director delega es la búsqueda de los candidatos, pues encontrar un actor adecuado para un perfil determinado suele ser una tarea dificultosa y que necesita de bastante tiempo, aun siendo la única ocupación. La competencia de la decisión del elenco es, por lo tanto, únicamente del director y es una de las que constituye su figura.

3.2.4.5. Organización de objetivos y tiempos. Uso de los recursos (temporales, humanos y productivos). Elección de la metodología de trabajo

Una de las competencias que se exigirá al director escénico en su praxis profesional es que decida sobre el uso de los recursos o que explice sobre su plan cuáles serán necesarios para llevarlo a cabo.

Toda obra de teatro se construye bajo una metodología experimental dado su carácter artístico. El director no solo diseña la obra, sino que diseña además la metodología para construirla. La forma de construir, de hecho, dará lugar a una definición concreta de la obra. El director, por tanto, inventa una metodología para cada trabajo pues, aunque posea una forma de trabajar propia y experimentada, la propia casuística de los objetivos de cada escenificación, requerirá de un replanteamiento de todas las partes. Cada espectáculo en sí mismo es un universo único. El espectáculo es el resultante de la combinación de recursos y metodología. Por lo tanto, cada espectáculo requerirá unos recursos y una metodología propia y diferente a la de los demás. El director habrá de inventarse qué hacer para construir la obra, en el uso más esforzado de su imaginación, experiencia y sensatez.

Para diseñar esta metodología de trabajo, que será la que actores y equipo deban trabajar en el proceso de la puesta en escena, el escenificador se marca unos objetivos y unos hitos temporales a lo largo de la totalidad del proceso de ensayos. Para llevar a cabo estos objetivos en un tiempo determinado, necesitará de recursos humanos, productivos y financieros. Cada uno de ellos requerirá de un estudio concienzudo para poder comprender cómo ha de participar en el espectáculo para que éste se construya de forma plena. De la conjunción e interacción de todos estos recursos, el director diseña una metodología que posibilite los objetivos artísticos de la escenificación. Como la metodología en sí misma tiene una estrecha relación con el resultado y con la concepción propia de la obra, el diseño de la metodología será competencia

exclusiva del director, para lo que habrá de decidir y definir los usos de los recursos para la consecución de los objetivos.

A su vez, los colaboradores capitaneados por el diseñador pueden tener una metodología propia, pero todas ellas deben integrarse en la común, ideada por la dirección. De igual forma, los actores, aunque tengan técnicas de trabajo dispares habrán de ser hábiles para adquirir la metodología de trabajo creada por el director de actores. La mayor parte de los intérpretes, están acostumbrados a acompasar su forma de trabajar a la de diferentes directores o compañías, ya que la propia naturaleza de su trabajo puede llevarlos a cambiar continuamente de equipo.

La metodología se verá concretada en los ensayos. A fin de que la metodología se ponga en práctica y no sea solo unas intenciones en un plan de dirección, se articula un plan de ensayos. En él se harán corresponder todos los materiales, tiempos, objetivos y el personal que debe acometer cada parte. El plan de ensayos será la infraestructura del espectáculo. Puede que éste no sea ostensible en la obra ya conformada, pero habrá posibilitado lo que el espectáculo es. El plan como decimos es una infraestructura y no una estructura. No debe tiranizar las sesiones de trabajo, sino servir de guía para quedar en lo profundo, como un esqueleto que posibilita la puesta en pie del espectáculo. Un plan de ensayos mal diseñado, siempre influirá gravemente en la eficacia del espectáculo, al menos, en no haber sido capaz de liberar el potencial contenido.

Especial atención requiere el plan de ensayos con los actores. El tiempo del ensayo debe ser limitado, adecuado a lo que se puede conseguir en un solo día de trabajo, siempre teniendo en cuenta que el cansancio hace aparecer habitualmente la ley de los rendimientos decrecientes. Además, los actores tienen unos derechos garantizados por las leyes, los convenios y lo pactado en los contratos. Como el ensayo no será infinito, conviene usarlo con economía, tratando de maximizar lo que puede ofrecer. El director de actores, o si delega en él, su ayudante, organizará la tabilla atendiendo a las directrices y necesidades expresadas por el director. Organizará no solo ensayo presente sino la preparación de los siguientes, comunicándole a los actores los trabajos para los que habrán de estar preparados.

De cada sesión de ensayos, el director de actores hará un uso parcelando tiempos y necesidades. Por necesidades también entendemos los momentos de distensión, las búsquedas menos concretas y el lugar a la improvisación, pues son todas ellas lo son. A cada parte le dará no solo un tiempo, sino un orden dentro del ensayo, en cuestión a las prioridades y a la efectividad.

Sobre esta organización tendrá que trabajar el equipo de actores, que puede proponer cambios y opinar, aunque la competencia de la organización del ensayo siempre, y solamente, dependerá del director¹¹⁰.

El escenificador decidirá, por tanto, cómo se usan los recursos y de él dependerá la responsabilidad de su buen uso. Este uso estará articulado por un conjunto amplísimo de decisiones sobre las que el director puede operar y dará lugar a la plasmación en la obra de su forma de trabajar. Dicho de otra manera, su forma de trabajar constituirá su poética.

3.2.4.6. Estímulo de la creatividad de los intérpretes

Claro está que el trabajo de todos los actores es un trabajo artístico en sí mismo y que la materia prima será la creatividad. Todos y cada uno de ellos tendrán que crear lo inexistente con el objetivo de construir una pieza determinada dentro de la obra global. Esta pieza tendrá unos fundamentos, servirá para algo dentro del conjunto. Pero lo más importante es determinar que cada pieza es un acto artístico en sí mismo, cada interpretación y cada diseño de los diferentes sistemas de significación son un ejercicio del arte y así deben tratarse. Dicho de otro modo, cada actor sabe que está construyendo una obra de arte en toda la extensión y valor de su categoría, pero, por lo general, no una obra propia y autónoma, sino una obra que tendrá sentido como parte constitutiva de una obra teatral¹¹¹.

Por este motivo, el actor no crea en cualquier dirección, ni motivado ni guiado solamente por sus propios impulsos creadores. Crea en una determinada dirección ya definida por la dirección de actores, por lo tanto, su trabajo está guiado, tiene marcado el camino por el ejercer la creatividad. Encontramos más adecuada la palabra *estimulado*, porque es competencia del director estimular a la creación sobre sus directrices. No es solo definir, solicitar, guiar o imponer, sino que su trabajo verdadero está en estimular, dado el carácter activo que define la palabra al explicitar una acción que hace sobre los demás. El director de actores debe llevar a los actores a crear en una determinada dirección, debe hacer que en ellos se encienda el impulso creador. Con sus ideas, con su iluminación, a través de su fe en lo aun inexistente, con su

¹¹⁰ El código deontológico de la ADE establece en su artículo 10.5, como funciones fundamentales del director de escena: "El diseño y organización del plan de ensayos para la correcta realización de la puesta en escena". Así mismo, en el artículo 10.6, indica: "La dirección de la actividad artística de los actores y la coordinación del trabajo técnico durante los ensayos, con plena autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos del elenco".

¹¹¹ Algunos personajes pueden ser considerados una obra artística en sí mismos, aunque formen parte de una producción cinematográfica o teatral. Un caso representativo podría ser Charlot de Charles Chaplin.

entusiasmo, el director de actores empieza a hacer a los actores partícipes de su universo que se han de apropiar del imaginario propuesto por el director a fin de ser ellos quienes lo materialicen. Dicho de otra forma, el universo imaginario del director debe ser la *gasolina* de la creación del actor. Su carácter apasionante debe ser inspirador y fomentar la puesta en marcha de los actores. El amor que cada actor pueda tener por su oficio, es una energía a sumar en el difícil proceso de la creación, pero no contiene la dirección de la creatividad, a menos de que cualquier creación del actor pueda servir para el conjunto. La fuerza verdadera de la creación en un actor depende de la energía potencial común del espectáculo. En las ideas en las que se mueve la obra cuando aún es solamente imaginado, el actor encuentra la inspiración, su motivación, su necesidad de trabajar en el espectáculo y su entrega a la creación. Sin estos parámetros el gusto del actor por trabajar se encuentra no correspondido en la sala de ensayos por una obra sin plan, sin dificultad, sin conquista.

El director de actores define este plan, crea y sintetiza estas ideas conmovedoras y excitantes, que serán *la cerilla* que encienda el trabajo del actor y los materiales de diferentes orígenes, textos, planos, figurines, diseños de producción, estreno, gira, etc. Su trabajo constituye el estímulo del actor y de los demás diseñadores. Por lo tanto, será de su competencia estimular la creatividad de los actores. Su trabajo debe ser inspirador para los demás.

3.2.4.7. Elaboración de partituras: tareas (acción), movimiento (cuerpo), e intenciones (texto)

Las ideas sobre la actuación se materializarán en la fisicidad que implicará inevitablemente el trabajo del actor. El trabajo de ensayos constituye la búsqueda de partituras, a fin de hacer diferentes pruebas para encontrar la mayor eficacia de las intenciones del director. Por partituras nos referimos a las estructuras que serán ejecutada en cada representación y que marcarán a los actores el camino por el que ser libres. En este sentido, las partituras pueden ser más abiertas o más cerradas, pueden tener un margen mayor de inspiración y creación o servir para una exacta ejecución. Sin duda, las partituras son las garantes de la conservación de lo que el espectáculo es, son su esqueleto y por ello su creación es de enorme importancia, así como mantener su conservación.

Las partituras no están hechas en los planes del director, que puede haber plasmado bocetos con mayor o menor concreción, pero un boceto prueba su eficacia en la realidad del ensayo, a través del cual se construirá la partitura. El director de escena puede estar seguro de su plan, puede sentirse profundamente entusiasmado por unos bocetos por los que cree tener la

seguridad de que serán efectivos y crearán un gran impacto sobre la audiencia, pero, aún así, debe saber que no serán partituras hasta que demuestren su eficacia ejecutadas por los actores. Los actores también participan notablemente en la creación de estas partituras, por lo que unos bocetos demasiado cerrados limitarán la creatividad del actor y le convertirían en un mero ejecutante, una noción que puede resultar injusta sobre todo si el director tiene el concepto de que el actor es un creador. Sus bocetos son, por lo tanto, sus primeras propuestas. Lo primero que hará será ponerlas a prueba para ver si constituyen un acierto, luego probar las dimensiones de su eficacia, liberando su potencialidad y, por último, entrar en los detalles. Cuando el actor recibe las primeras indicaciones, sean éstas muy detalladas o muy austeras, está recibiendo el boceto del trabajo, las indicaciones sobre las que deberá hacer pruebas para la elaboración de la partitura. La partitura se crea por los hallazgos que ocurren como una tercera creación, una creación conjunta entre el director y los actores que ninguno de los dos podría haber creado solo, sino que es la unión de sus interacciones, cada uno trabajando con técnicas diferentes, pero sobre el mismo planteamiento y objetivo. Cuando en los ensayos aparecen aquellas cuestiones que dan cuenta de la eficacia de los planteamientos, el director los va seleccionando para que forme parte de la partitura. Estas creaciones que pasan a formar parte del plan, ya no son creaciones del director ni del actor, sino un trabajo producido por la interacción de ambos y no por la simple suma de los trabajos. De esta forma los actores (y de la misma, el resto de diseñadores) pasan a ser creadores del espectáculo junto con el director, aunque sea el director quien defina las partituras, pues esto es solo ámbito de su competencia.

Las partituras de la actuación están en torno a tres grandes grupos: la partitura de acciones, la partitura de movimientos y la partitura de intenciones.

Las acciones conforman la trama en el teatro dramático y el movimiento de ésta desde el comienzo de la obra hasta el final. Los actores en el teatro posdramático también realizan acciones, aunque éstas no tienen el objetivo de construir una trama sino de constituirse en signos yuxtapuestos para que el espectador cree las asociaciones y elabore sus significados.

Si la partitura del texto ya viniese dada por un autor, el director definirá una partitura de intenciones, pues las frases escritas sobre el papel contienen un buen número de posibilidades de interacción cuando pasan a ser comunicación viva entre personajes, por lo que el director de actores constituye su significado elaborando su función dentro de la obra común, construyendo la armonía compositiva. La frase del texto se convertirá en acción, servirá para algo, y esta definición sobre para qué sirve la frase, será decidida por el director y conformará una partitura,

guía para que el espectáculo se mantenga armado tanto en los ensayos como en las representaciones.

La partitura del movimiento será construida por el director haciendo uso de acciones de los personajes o actantes y de la búsqueda de la composición plástica. Estos movimientos pueden venir sugeridos en el texto, si el autor quiere además garantizarse una puesta en escena concreta, lo que implicaría que todos los montajes de su texto serán similares. En la mayor parte de los casos, la partitura del movimiento se define en los ensayos, por lo que el actor participa de manera importantísima en su creación. Al seguir sus impulsos creativos provoca unos movimientos, que el director puede usar para su plan. Su formación y experiencia además le puede llevar a crear bellas composiciones escénicas a través de desplazamientos, posturas, gestos, etc... pero la lectura de estos siempre estará en una visual que no puede observar mientras la crea y la ejecuta, por lo que será necesaria la creación del director de actores.

Acciones, intenciones y movimiento son creaciones producidas en los ensayos a través del trabajo conjunto de directores y actores, pero el director decidirá cuáles de las pruebas son las más eficaces y pasarán a formar parte de la puesta en escena, constituyendo una única partitura del espectáculo polifónico formada por las partituras de cada individuo y de los sistemas de significación¹¹². Por este motivo, la obra es lo que las partituras son y es competencia del director su elaboración, para la que habrá de estar preparado para construirlas, pues se le exigirá en su práctica profesional. Requerirá, como hemos dicho anteriormente, de conocimiento y destreza en el oído, psicología, comunicación, prosodia y acción escénica para la partitura de intenciones; de pictografía, psicología de la percepción, ritmo y acción escénica para la partitura de movimiento, y de psicología del comportamiento humano, comunicación, narratología, drama y posdrama para la partitura de acciones.

3.2.4.8. Generador de la atmósfera de trabajo

Para que todo el mundo pueda crear con la valentía y el arrojo necesarios en cualquier práctica artística, será esencial que el director establezca en la sala de ensayos un clima de confianza

¹¹² Es importante señalar que estas tres partituras habrán de ejecutarse juntas por parte del actor y que además serán ejecutadas junto a la partitura creada por el director y las creadas por los diseñadores (partitura de iluminación, sonido, audiovisuales, cambios escenográficos, partituras de utilería, cambios en el vestuario, el maquillaje y la peluquería).

evidente y de respeto mutuo. Encontramos clarificadora la aportación de Hormigón: “La confianza es imprescindible para propiciar una comunicación abierta que permita el intercambio, la apertura y la indagación. Pero al mismo tiempo, es necesario el respeto mutuo que preserve la condición profesional, la eficacia, el carácter referencial del director y dubitativo del actor” (2008, 361). El director de actores generará la clave de la atmósfera de trabajo en el que se inscribirán las voces de los actores. Debe ser consciente de su capacidad para modificar esta atmósfera y de cómo su ánimo la influye y la constituye. La atmósfera adecuada para el trabajo es siempre aquella que mantiene el respeto y el calor humano, la comunicación abierta, el compromiso y la responsabilidad de cada uno en su parte del trabajo¹¹³. Algunos directores tienden a pensar que la falta de libertad, el miedo, la amenaza o algunas atmósferas especialmente destructivas y dañinas son justificadas por ser las adecuadas para unas determinadas escenificaciones. Nada más lejos de la verdad, pues esta atmósfera negativa, siempre conlleva el menoscabo de la creatividad y el aumento del malestar y disparará la rebeldía o incluso la rebelión. Además, es importante recordar siempre que: “Para empezar, la ley y los sindicatos proporcionan a las personas ciertos derechos inalienables” (CANFIELD, 2001:21).

La mayoría de los directores de actores son conscientes la importancia de la atmósfera para poder atesorar momentos de creación que son tan eficaces como frágiles. Por este motivo, deciden hacer ensayos a puerta cerrada con el objetivo de proteger la atmósfera de trabajo, siendo conscientes de cuanto puede perturbarla la presencia de una energía externa, sobre todo si esta es no planificada.

Dicho en otras palabras, para Declan Donnellan: “La atmósfera del ensayo debe ser segura, para que la interpretación pueda ser peligrosa. Si la atmósfera del ensayo ha sido peligrosa, entonces la interpretación resultante parecerá tediosamente segura”. (2004:180).

Las atmósferas de trabajo pueden resultar muy diversas, tienen una estrecha relación con el nivel de creatividad y pueden influir en la tonalidad del espectáculo. Atmósferas propias de la alegría y de la energía de la festividad, siempre construidas con rigor, pueden ayudar a la comedia, mientras que atmósferas más espirituales pueden ofrecer una eficacia mayor en el

¹¹³ El código deontológico de la ADE establece en su artículo 37. “En el ejercicio de sus funciones, el director de escena se compromete a crear en los equipos de trabajo un clima de lealtad, cooperación y respeto mutuo”. Para Hormigón, además, el director tiene la competencia de: “Generar relaciones fructíferas en y con el equipo actoral y artístico” (2008:360).

teatro ritual. Una atmósfera de trabajo constituye unas potencialidades, es decir, permiten unas opciones determinadas. El director debe, por lo tanto, ser consciente de la atmósfera conveniente para cada trabajo, constituirla y protegerla.

Algunos actores quieren cambiar pretendidamente la atmósfera de trabajo, volviéndola más distendida y dicharachera cuando a ellos mismos les cuesta trabajar con seriedad; pueden querer que lo que les habita por dentro se irradie fuera, modificando la atmósfera de forma significativa. Y en algunas ocasiones, pueden querer modificarla porque sienten que la atmósfera creada por el director es equivocada. Esta sería la mejor de las razones porque en ocasiones constituye un salvavidas para el director. Pero la atmósfera de trabajo, como clave en la que se inscribirá las diferentes tareas durante el ensayo, debe ser diseñada, elegida y promovida por el director. Una equivocación en este tipo de elecciones o una mutación no planificada debería ser comunicada por el ayudante al director si este no es consciente, o alguno de los actores que puedan explicitar con privacidad, respeto y confianza al director que la atmósfera debe ser modificada. Estas opciones siempre serán más deseables que la opción de que el actor o cada componente del equipo intente imponer la atmósfera que considera más acertada o que le gustaría tener para trabajar.

3.2.4.9. Gestión de problemas

En todos los ámbitos de lo humano pueden aparecer problemas más o menos imprevistos. Algunos de los problemas parecen estar garantizados desde el inicio y entonces quedarán las opciones de que el director quiera verlos y entrar a su gestión o esperar a que se manifiesten, aunque la mayor parte de las veces, esta estrategia puede propiciar una virulencia poco controlable. Querer que no existan problemas es irreal, y solo lleva a un idealismo sostenido por la ingenuidad.

Los problemas de hecho, pueden ser motor artístico en el sentido de que llevan a la búsqueda de soluciones, muchas veces alternativas, porque las normativizadas no serán suficientes para encontrar una estrategia inteligente y de altura, sino más bien una simple desaparición del problema.

Si los problemas son menores, pueden ser gestionados por cada uno de los profesionales que constituyen cada parte. Los actores pueden y deben gestionar los problemas por sí mismos, de manera que el director debe solo afrontar los problemas importantes, a fin de que pueda mantener su atención en la tarea de la creación y no se convierta en el solucionador de los

problemas de todos los integrantes. A este respecto, el director puede contar con un ayudante en quien pueda delegar la solución de los problemas menores, que normalmente aparecen en un número considerablemente mayor que los problemas importantes.

Una vez que los problemas dan indicios suficientes de que deben ser atendidos, el director de actores deberá afrontarlos sin demora, pues de la rapidez con que lo haga dependerá la minimización de sus efectos.

Los problemas siempre mostrarán varias opciones a elegir para su solución y será competencia del director explorar y elegir entre estas posibilidades. A veces puede conllevar el doloroso caso de prescindir de un actor, o de dar un cambio brusco en la propuesta escenográfica, o la sustitución de un colaborador. En cualquier caso, si el problema es importante afectará de manera significativa al conjunto y, por este motivo, debe respetarse que sea el director quien decida siempre contenido por el rigor, los contratos y la ley, porque podrá valorar cuáles son las ventajas y desventajas de cada una de las opciones. Será su competencia gestionar los problemas mayores y su responsabilidad.

3.2.4.10. Garantizar los cuidados y las medidas de prevención y protección profesional

Como el director de actores definirá los objetivos de la escenificación y organizará el trabajo de los intérpretes deberá entender que ellos se sentirán impelidos a conseguir las metas planteadas. El ejercicio de conseguir algunas metas de carácter extraordinario puede hacer que el actor deba tomar algunos riesgos, a veces de carácter físico, pero también emocionales y morales. El director de actores no debe dirigir al actor a ninguna tarea física que no esté preparado para realizar y que pueda poner en riesgo su integridad. De ser necesaria alguna acrobacia o cualquier tarea física que un actor profesional cualquiera no podría realizar, debe ser contemplada en las audiciones y debe buscarse al profesional adecuado que pueda realizarla con total seguridad. Del mismo modo, el director de actores no provocará ninguna ejecución que puedan constituir una vejación para el actor, que puedan dañar su autoestima, su honor o su imagen pública.

Especialmente relevante será que, si el director de actores necesita usar de alguno de estos aspectos de especial sensibilidad en su puesta en escena, tales como desnudos, escenas de carácter sexual o violento, riesgos físicos, trabajos en altura, con agua, fuego o pirotecnia, o con

animales que puedan resultar peligrosos, deberán ser debidamente explicados al actor antes de firmar el contrato y explicitados en él.

Del mismo modo, el director de actores respetará y obligará a respetar los días de descanso y las horas fuera de la jornada laboral, sabiendo que este respeto promueve los ensayos de compromiso y dedicación por parte del actor.

Los actores deberán realizar cuántas prevenciones de riesgos laborales estén indicadas en la ley y las que haya decidido la productora que acomete el trabajo. Estas normas de prevención deberán ser conocidas por el director de actores a fin de no dirigir fuera de lo dictado por estas normas, ya que el actor podría sentirse obligado por el carácter de la relación director-actor y que no exprese su situación ni el miedo que puede provocarle seguir alguna de las indicaciones del director de actores. Por este motivo, siempre será conveniente, como el sentido común aconseja, que el director de actores actúe en preventiva y tome una actitud que prevea las consecuencias de lo que sus indicaciones puedan provocar, siempre guiado por la sensatez, sin caer por ello en el miedo a la prueba, a la exploración de los límites y en la búsqueda de lo extraordinario.

Del mismo modo, el director de actores no deberá incluir entre sus estrategias la manipulación de las convicciones morales ni artísticas, no tratará de asustar a los actores, ni de promover relaciones de dependencia, usará de un léxico respetuoso y de una comunicación asertiva que permita que el actor pueda expresarse sin miedo, de forma libre¹¹⁴.

Las competencias sobre los límites a los que se expone el trabajo de un actor deben ser del director sobre el plan y sobre el proceso, si bien es necesario recordar, que los actores deben

¹¹⁴ El código deontológico de la ADE establece en su artículo 35 expresa: “En el ejercicio de su profesión, el director de escena respetará las ideas y convicciones artísticas de los trabajadores y trabajadoras de la escena que integran su elenco y su equipo, sin que ello implique renunciar a sus propias ideas, convicciones y opciones, con las que, en cualquier caso, conformará las directrices de trabajo en todo el proceso de creación escénica en tanto que como director de escena es el autor del espectáculo y el responsable último de su realización y sus resultados. Así mismo, en el artículo 36, expone: “Como principal responsable de los procesos de creación y realización teatral, el director de escena adoptará en todo momento una actitud respetuosa con los demás trabajadores y trabajadoras, ejerciendo su labor con rigor, coherencia, responsabilidad, tolerancia y respeto hacia los demás”. Y, por último, en el artículo 39: “El director de escena está obligado a velar por la libertad, independencia y dignidad de los integrantes de su equipo de trabajo, evitando o rechazando cualquier presión, injerencia, violencia o exigencia que se pueda ejercer sobre ellos”.

cuidarse todos ellos por sí mismos y saber establecer límites a toda producción que ponga en riesgo su integridad física, emocional y moral.

Todas estas medidas de cuidado, prevención y protección profesional suponen límites en el trabajo del director, pero deben entenderse como límites necesarios y sanos que permiten que la figura del director de actores se mantenga definida y no sea deslizada en ningún momento hacia formas de comportamiento propias de dictadores, manipuladores y maltratadores. Por este motivo, debe entender estos límites como su propia ayuda para realizar un trabajo competente en el innumerable número de campos que la dirección de actores le va a requerir.

3.3.Trabajo del director de actores

3.3.1.Trabajo intrínseco a la propuesta

El trabajo profesional de la dirección de actores va a requerir de las cualidades, conocimientos y destrezas que habiliten unas competencias que serán reclamadas en el proceso de escenificación. En qué medida serán cada una de ellas requeridas dependerá de la propia casuística de la obra teatral, que siempre será ilimitada, por lo que cualquier definición del trabajo del director de actores se rebelaría virtualmente incompleta. Ningún trabajo artístico debe estar sometido a la normativización, a una supuesta forma adecuada de hacer las tareas, a una regulación sobre prioridades, metodologías, tiempos y demás.

Ningún director de actores debe sentirse obligado a la normativización de su trabajo y debería rechazarla. Si lo es, debe estar preparado para construir su propia fórmula, que exprese sus convicciones sobre el teatro y el arte.

Por esta razón, este estudio no trata de constituir una fórmula sobre cómo se deben hacer los procesos de dirección de actores, sino tratar de investigar un camino que posibilite una libertad verdadera para el director de actores en todo el reconocimiento de su naturaleza de creador. Esta investigación trata de ofrecer claridad y libertad, investigando los procesos comunes que hacen que la dirección de actores lo sea. Trata de comprender su naturaleza y nunca marcar límites a partir de los cuales la dirección de actores dejaría de serlo. No busca definir fronteras, sino que apuesta por la ampliación de procesos y requerimientos a fin de hacer el trabajo del director de actores más rico, completo y diverso. Si nuestra investigación no trata de definir cuándo el director de actores deja de serlo, sí que trata de definir qué ingredientes comunes hacen que lo sea, invariablemente. Dicho de otra manera, quien ejerce estas competencias esencialistas y comunes, ha de llamarse director de actores y no de ninguna otra forma. Por supuesto, que debemos tomar la responsabilidad de aclarar porqué otras praxis cercanas no son dirección de actores, tal como el caso de los entrenadores de actores (*coaches*), pedagogos, investigadores, científicos, que suman de forma innegable calidad al trabajo de la dirección de actores, pero que no ejercen labores propias de la dirección. Tampoco pretendemos *exclusivizar*, ni definir porqué un director de actores no lo es, excluyendo prácticas de profesionales que ejercen su labor de director, sino objetivar por qué lo son.

Desde este lugar de partida, encontramos fundamental poder ofrecer una articulación del trabajo del director para poder investigar su figura y su práctica. Esta articulación debe estar puesta en relación a la naturaleza de la escenificación y a la poética del director, como hemos apuntado anteriormente al inicio de este capítulo, por lo que los órdenes y las prioridades deben necesariamente cambiar y ajustarse en cada puesta en escena, y la simple aplicación de este proceso que proponemos llevaría seguramente a lastrar las potencialidades verdaderas que cada propuesta podría contener.

Resulta importante abordar esta lectura comprendiendo que cada grupo de tareas tiene una relación dialéctica con todas las demás, que en muchas ocasiones ocurren simultáneamente, que deben no realizarse si el efecto de su ausencia es el deseado para la escenificación, y que todo en el arte puede ser lo indicado o lo contrario si de esta forma asegura su eficacia y el deseo del artista. Incluso es misión del ejercicio del arte encontrar leyes nuevas, explorar nuevas expresividades al usar dichas leyes de forma diferente u opuesta, y actualizar el uso o desechar las que hayan perdido su eficacia.

El único parámetro que prueba la eficacia de una escenificación es si ha conseguido los objetivos para los que fue construida y si ha conseguido a su vez transmitir al público el sentido de su creación.

3.3.1.1. Antes de los ensayos

3.3.1.1.a. Plan de dirección

3.3.1.1.a.1. Cosmovisión del mundo. Actitud ante el mundo: Investigadora, analítica, comprensiva, crítica, reformadora, opositora...

El director ha de irradiar su cosmovisión sobre el universo que va a construir. De alguna manera, la cosmovisión la posee previamente, porque es una forma de interpretar el mundo. Gracias a ella constituye el universo de la creación, pero también debe trabajar para concretarla durante un proceso de tiempo más o menos incierto. En este tiempo previo a la escenificación, el director de actores forma una coherencia en cuanto a sentido, apropiándose de significados, incluyendo contradicciones y oposiciones. En la oscuridad, en lo abismal, en el anhelo, en el deseo, en la pregunta, en lo inconmensurable, en definitiva, en aquello que puede entusiasmar, y ofrecer la efervescencia de la reflexión, la incómoda duda, la necesidad de gritar o de admirar, el director

encuentra un motor que le lleva a organizar su cosmovisión: encuentra relaciones, las cuestiona y las aclara, para volver a construir un mundo pleno de sentido, lleno de cuestionamiento y duda, o con una enérgica opinión ética.

Este paso primitivo es de importancia radical y, aunque hayan participado otras voces, se hayan escuchado opiniones de otros y se hayan formulado conversaciones con otras personas, siempre es un proceso íntimo que se instala en el interior del director y que le dotará de la mirada, la forma de ver y la actitud ante el tema, y le dará unas líneas rectoras que se aplicarán al proceso de la puesta en escena, en forma de actitud: la actitud del creador ante la obra artística en general y la temática seleccionada en particular.

Sin esta cosmovisión previa del director aplicada al universo teatral creado, la obra carecería de estatuto de constitución. Nacería sin pilares, sin enlace previo a antes de ser, estaría exenta de conexión con el mundo. Es, por lo tanto, la cosmovisión del director la que le aporta un lugar para ser, que habrá de materializarse por el trabajo de los actores y por el equipo, para generarse y para nacer, para llegar a ser en realidad.

El período en la que el director se encuentra definiendo su mirada (compuesta por toda su experiencia vital, origen, y relación con el futuro, moralidad, fisicalidad, sensorialidad y emocionalidad) en relación a la obra puede ser bastante largo o constituirse por la fuerza del impulso. El teatro de urgencia puede dar cuenta de esta necesidad. Pero siempre necesitará de este mundo previo, aunque continúe constituyéndose, reformulándose y ampliándose durante el proceso de escenificación.

Para poder potenciar esta cosmovisión, el director de actores necesita una atención con el mundo, pero también ponerse en contacto con materiales de diversa índole. En el teatro dramático, el texto puede aportar una espesa red de significados a merced de la construcción que el autor ha hecho previamente, ofreciendo al director un universo previo, que impulsará al universo creado por el director para la puesta en escena. Fotografías, testimonios, estudios históricos, acceso al trabajo de campo, inmersiones en diferentes áreas de la realidad, viajes, contacto con la naturaleza, con la ciudad y con el espacio rural, con lo social y con lo íntimo, guiados todos ellos por la selección temática, son material de primer orden para que la imaginación y la ética del director de actores se ponga a trabajar.

Cabe destacar que siempre se elige una posición más o menos conscientemente. Si no es consciente, no implica que no haya una posición frente al mundo. Puede tomar una decisión de su posición y relación con el mundo o tenerla previamente (ya habita en el director como individuo) y definirla potenciando la necesidad de plasmarla en una escenificación.

3.3.1.1.a.2. Tesis

Tanto si la materia de origen ha sido un texto u otro material de diversa índole, o el propio contacto con la realidad, el director sintetiza todo este pensamiento complejo y en numerosas ocasiones, abstracto, en una sola idea que puede recoger toda la carga, profundidad y punto de vista sobre el tema abordado.

Esta idea, llamada *tesis* será la columna vertebral sobre la que se construirá el espectáculo. Todo signo escénico tendrá relación de cuestión, argumento, constatación, negación, respaldo u opinión de la tesis. Esta tesis constituye la idea controladora del montaje, y será la que genere el epicentro desde el que se medirán las distancias, relaciones, cantidades e intensidades de todo cuanto ocurre en el espectáculo.

Las tesis pueden ser afirmaciones, órdenes, consejos, opiniones, peticiones, denuncias, dudas o preguntas, por citar las más comunes. Pueden contener diversas actitudes del enunciador. La claridad de la expresión de esta actitud hace que la obra gane en contundencia, del mismo modo que una actitud poco definida da lugar a una comunicación borrosa.

En el teatro relacional o bajo construcciones rizomáticas, también existe el concepto de *tesis*, así como en el trabajo performativo, aunque esté por encima la experiencia vivida en la comunidad que la intención comunicativa. La tesis pone énfasis, dentro del proceso de comunicación, en el mensaje subjetivo y, por lo tanto, también en el emisor. Fórmulas ligadas al evento podrían solicitar la disolución del emisor a fin de buscar la ausencia de mensaje, y poder afirmar el teatro como acto experiencial comunitario, en la búsqueda expresiva de la deriva producida por las fuerzas comunitarias no guiadas.

Con la tesis formulada, el director de actores puede acometer todas las cuestiones relativas a la puesta en escena en relación con el actor, desde el origen del diseño de los personajes o trabajo como actantes y la selección del reparto hasta el día del estreno. La tesis le otorga el criterio para la construcción del plan y para todas las decisiones que habrá de tomar durante la

escenificación, preguntándose si la decisión construye la tesis, aunque sea por mecanismos de ponerla en duda, contradecirla u oponerse a ella. Por este motivo, definimos la tesis, como la idea controladora del espectáculo.

La tesis es previa a la producción teatral, puesto que cosmovisión y tesis pueden existir sin ésta durante años.

3.3.1.1.a.3. Lectura contemporánea

Una vez formulada la tesis, el director de actores busca ponerla en relación con el mundo presente. Si va a ser comunicada en forma teatral en el presente, debe definir por qué tiene que producirse esta comunicación y explorar cómo la recibirá la audiencia. Definida con mayor claridad, la lectura contemporánea supone el ejercicio del director de ponerse en el lugar del espectador sobre un tema (o texto dramático propuesto). Este espectador es una generalización, es un representante de la sociedad o de un colectivo determinado al que va a dirigirse la escenificación. Se establece, por lo tanto, de modo tangencial, un estudio del público potencial. Como será el espectador el que le dé sentido a todo el trabajo de escenificación planteado, pues se ha hecho para él y solo cobrará sentido con su presencia, es necesario colocarlo como un agente en los orígenes de lo que la obra teatral será, cuando todavía no ha comenzado a crearse.

Es importante destacar que el director es contemporáneo a los espectadores y por este motivo, no está tan lejos de ser uno de ellos. Podrá usar de su reflexión e imaginación entonces para estudiar las posibles lecturas, pues él es el primer lector, ante el texto dramático o ante el mundo y también él establece unas lecturas.

1. En el teatro dramático, el director de actores pasa ante el texto un tiempo determinado, siendo también potencial espectador, pero solo del material textual. Este tiempo se agota cuando el director de actores decide pasar a la acción, abandonando el lugar del receptor para erigirse en enunciador. Sin embargo, esta etapa puede contener un material significativo para la construcción de la lectura contemporánea. El director hace el ejercicio de relacionar el texto con el público potencial. Este procedimiento tiene especial importancia cuando el texto es una obra de repertorio y muestra una diferencia entre el tiempo en el que fue escrita y el tiempo en el que será

recibida como obra teatral. Los conflictos expresados, las construcciones de los personajes, así como la trama y las construcciones dramáticas bajo determinadas poéticas y estilos serán recibidos por un público que no existía cuando fue escrita. Esta diferencia temporal puede ser de especial interés, estableciendo lecturas universales o paralelismos, o puede hacer que la distancia temporal otorgue una visión crítica al espectador, o esclarecedora de su presente. El desfase temporal puede hacer que encontremos miradas del mundo y construcciones sociales diferentes entre autor y texto de repertorio y el espectador actual. Las intenciones del autor haberse vuelto más interesantes, pueden haber quedado obsoletas, pueden ser ineficaces o pueden resultar, incluso, injustificables.

Leer solo el texto estudiando al autor y el texto para escenificar una obra de repertorio sería un acto de reflexión incompleto. La lectura contemporánea viene a completar el acto comunicativo.

Cabe resaltar que el texto, no será la representación, aunque la propuesta sea producida en el teatro dramático. Por lo tanto, el director de actores tiene que saber que cuando decide abordar una escenificación, él pasa a ser el emisor (emisor del teatro, de la representación) y deberá ocupar el lugar de quien se comunica a sí mismo, haciendo suyo el mensaje del texto, o tomando una distancia ética y una actitud de cuestionamiento. Desde la perspectiva de emisor de la representación, también deberá estudiar la lectura contemporánea, en la fase de la construcción del plan de su escenificación y deberá tenerla presente durante el proceso de ensayos.

La lectura contemporánea puede servir para incorporar al actor a un texto de repertorio cuando el mundo operante en la textualidad es demasiado lejano de él. Las frases del texto pueden entonces relacionarse con el referente del presente real y renovar significados. Puede suponer una forma de acercar a la actriz al personaje o de acercar el texto del personaje a la actriz. Estas lecturas a nivel de frase, deben estar en relación a la lectura contemporánea de la obra

y a la tesis del director, ambas otorgarán la clave de lectura y significación al texto¹¹⁵.

Todo este trabajo en torno a la lectura contemporánea, será de imaginación, reflexión, diseño y planificación. Solamente en la representación se establecerá realmente la lectura por parte del espectador contemporáneo.

2. En el teatro no dramático, en todas sus manifestaciones, teatro físico, teatro de creación, estéticas de lo performativo, etc., la lectura contemporánea significa el estudio de la lectura del espectador ante una temática y una intención comunicativa aún no formulada en mensaje. El mensaje, como decimos, se constituirá durante el proceso de puesta en escena con materiales de origen diverso, haya texto o no. En este caso, la lectura contemporánea toma un carácter muy concreto: el espectador va a hacer una lectura y va a ser un espectador contemporáneo, de hoy en día, con toda la idiosincrasia que esta condición le otorgue. No se está formulando un espectáculo para un espectador del mañana, por lo que habrá de tenerse en cuenta las lecturas posibles de lo que planea comunicar, sobre todo si los temas planteados no están exentos de polémica.

La lectura contemporánea en este tipo de teatralidades tendrá varias fases, en el origen cuando la escenificación es todavía una idea, en el diseño del plan del director y durante la puesta en escena. Por último, la representación dará cuenta de su eficacia.

En cualquier caso, el director deberá preguntarse por qué es importante que el público reciba la obra que pretende construir, y cuáles serán sus posibles lecturas, porque estas reflexiones darán sentido a acometer todo el proceso de escenificación.

¹¹⁵ “Julieta: ¿He de casarme antes de que de amor mi esposo me hable?” Denotativamente, sin entrar en un estudio sincrónico, Julieta defendería la tesis de poder conocer a quien será su marido antes del matrimonio, con la intención de ganar tiempo antes de la boda. El director puede aportar una lectura contemporánea abriendo en el pensamiento de la actriz a posibles lecturas actuales. Se puede defender a las mujeres que no tienen matrimonios libres desde esta frase, precisamente porque haya pasado mucho tiempo desde el estreno de Romeo y Julieta en 1595 y se haya avanzado poco en ciertas sociedades. También se puede leer desde la perspectiva de que es necesario conocer profundamente a la pareja con la que se decida casarse. O hacer una lectura feminista en relación al patriarcado. La elección de una lectura u otra que pretenderemos en el espectador contemporáneo dependerá de la tesis de dirección.

3.3.1.1.a.4. Estudio de la emoción. Emoción director – actor – espectador

El estudio de la tesis y de la lectura contemporánea ofrecen una reflexión sobre la comunicación que se pretende establecer a través de una semiología en acción y una estética que la plasme. Pero el teatro es, sobre todo, una experiencia viva que trata de apelar a más entornos de la comunicación, es decir, los modelos de teoría de la comunicación ayudan a entender el teatro como un medio de comunicación, pero hay que tener en cuenta que la obra teatral no tiene una intención comunicativa sino artística.

La función poética del lenguaje da respuesta a su intención estética, al de la forma en la que está construido el lenguaje. La función emotiva, que subraya el carácter subjetivo del emisor también ofrece una mayor aproximación al hecho teatral. Presencia subjetiva del emisor a través de su emoción y belleza en la construcción del mensaje son dos parámetros que el teatro pone de relieve constantemente en su práctica.

El director de escena se erige como emisor, como compositor del mensaje, como hemos apuntado anteriormente. En el proceso de la selección de la realidad donde aplicará su mirada, su búsqueda incesante de la comprensión del mundo y en la realidad circundante que reclama su atención, el director accede a la realidad no solo a través del dato, sino de su emocionalidad. Esta relación con el mundo, como decimos, es de carácter emocional en toda la amplitud que la palabra puede ofrecer. El contacto con las fuentes, su investigación y las imágenes producidas en su propia imaginación provocan emociones en el director. Estas emociones serán la parte viva que intente transmitir a los espectadores a través de la función emotiva del lenguaje y de la función poética. La obra teatral no será información, aunque contenga datos. Algunas de las obras más documentales en las que fuentes, datos y cifras pueden ser constitutivos de los textos y las escenificaciones, no buscan en la práctica teatral solamente informar, sino conmover, crear una respuesta emocional en el espectador.

Por lo tanto, en cuestión a la tesis y al mensaje de la obra, podemos establecer una línea de emoción, nacida en el director, canalizada por el actor y (re)producida por el espectador. Para que esta línea funcione, todos deben mantener activo el mecanismo humano de la empatía.

Encontramos obsoleto el modelo en que la emoción deba ser algo que nazca directamente en el actor, y que el trabajo del director deba ser únicamente intelectual. Cuando las indicaciones del director de actores son solo información, el actor debe empezar esta traducción del dato a

la creación de imágenes, que conformen situaciones que puede *ver*, y que será el procedimiento que le llevará a la emoción. Sin embargo, cuando el director dirige el ensayo provocado por la emoción que pretende crear en la escena, la emoción del director, que había obtenido de su relación con la vida y su reflexión sobre el tema propuesto, empieza a irradiarse al escenario a través de la empatía de los actores. Ellos, a su vez, comprendiendo al director pueden ser creadores y amplificadores, porque son los verdaderos expertos del trabajo emocional. Y las emociones individuales de cada uno de ellos deben hacer que se unifiquen en la emoción que vivirá el espectador, guiados por el trabajo inicial de la emoción del director.

Para llegar a usar este recorrido con eficacia el director debe hacer consciente la emoción que le causa la temática seleccionada del montaje, apropiarse de significados, usar la imaginación, acceder al trabajo de campo, etc., hasta hacer consciente la emoción aparecida o hasta que la parte inconsciente pugne por impulsar al director a ponerse en marcha. No debe parar este trabajo inicial hasta que las emociones aparecidas hayan sido lo suficientemente poderosas como para poner en marcha a toda una compañía durante un período de ensayos lo suficientemente apropiado, pues serán el combustible para encender la emoción de actores y espectadores.

La potencialidad emocional del director será motor del trabajo desde una determinada *tonalidad*: alegría, tristeza, ira, miedo, como las emociones más básicas; la sorpresa, el desconcierto, el sobresalto, la admiración, el asombro, el amor, el entusiasmo, el placer, la diversión, la gratificación, el asco, el rechazo, la repugnancia, la antipatía, el disgusto, el desprecio, el odio, la cólera, el rencor, la irritabilidad, el enfado, la impotencia, la angustia, el desasosiego, la incertidumbre, la preocupación, el horror, el nerviosismo, la pena, la soledad, el pesimismo, la compasión y la decepción como las emociones secundarias. A esta emoción la llamaremos *emoción transversal del espectáculo* y atravesará el montaje como una clave dominante que se condensará en el clímax y acompañará a la tesis cuando se concrete en la mente del espectador.

Evidentemente cada sesión de ensayos contendrá unas escenas o piezas parceladas de la escenificación. Cada una de estos fragmentos tiene una emoción propia, a fin de que la construcción final del espectáculo signifique un *carrusel emocional* en lugar de una tediosa estabilidad. Por lo tanto, el director debe prepararse en cada ensayo para poder iluminarse con la emoción que habrá de crear y ser dominante en la escena. Esta emoción le hará producir situaciones escénicas en los ensayos que puedan (re)producir esta emoción en los actores y a

través de estos, en los espectadores. Las situaciones nacerán matizadas por la emoción, constituidas por ésta, pues todo lo denotativo quedará connotado por la emoción del director, que participará, además, en su poética y en su actitud ante el universo teatral construido.

Por muy intelectual que pretendamos diseñar la puesta en escena, el teatro tiene en su naturaleza su carácter emocional, como la música. Un exceso de intelectualidad podría provocar asombro, excitación, nerviosismo, irritación, optimismo, alegría o aburrimiento. Pero incluso el aburrimiento es una emoción, por lo que el director de escena deberá ser consciente de esta naturaleza.

Las emociones no son estáticas y no se mantendrán exactas en calidad e intensidad durante el proceso de puesta en escena. Una buena emocionalidad será potenciada, ajustada, destilada y redefinida en los ensayos para ser expresada. La emoción se verá incrementada y modificada por el trabajo actoral, pues los actores, como decimos, son expertos en esta tarea. Por este motivo, el trabajo inicial del director sobre la emoción, no se basa en fijar lo que el espectáculo será en términos de emotividad, sino en una exploración de la temática y su potencial para emocionar.

El director de actores prepara cada ensayo antes de su ejecución. Estudia el paso de la idea a la materialización física, visualiza imágenes, interioriza su ritmo, calibra la fuerza del mensaje y los conflictos que expresa, define una ética, diseña unos usos del espacio y siente una emocionalidad provocada por esta preparación que a la vez sirve de motor para la creación en el ensayo. A este estado de ánimo “inspirado” le corresponde un determinado vuelo emocional sostenido por el encuentro con la armonía compositiva, dicho de otro modo, a la emoción que embarga al director de actores sumado a la armonía compositiva para plasmarlo es lo que comúnmente llamamos inspiración. Esta emoción tendrá una tonalidad concreta y una naturaleza específica. Antes de comenzar el ensayo, el director de actores deberá dejarse habitar por esta emoción a fin de poder estar conectado ritualmente con el momento del ensayo. Su concentración previa al ensayo, la especificidad del momento previo será, por tanto, un procedimiento esencial de su trabajo. Al conectarse con la temática de la escena a tratar, al enlazar esta temática con el mundo, y al dejarse atravesar por una llamada del tema a su yo personal, dirigiéndose a una esfera íntima o social, la emoción vuelve a habitar al director de actores, emoción que plasmará en su creación a través del ensayo.

A este respecto, cabe destacar en cuanto pueden interferir las emociones personales en un ensayo. De no ser causadas por algún hecho importante, esta actitud puede denotar falta de compromiso, de empatía y una entrega a una superficialidad en nada aconsejable para plasmar con rigor la calidad de los temas planteados en los ensayos. Lo mismo ocurre cuando el director de actores quiere disfrutar del ensayo convirtiéndolo en una fiesta, en un encuentro informal, en una reunión de colegas, o por la contra, establecer una seriedad no conectada a la temática, sino a una profesionalidad rígida en exceso. El disfrute debe estar orquestado por el director de actores por el placer que existe al participar del encuentro de la emocionalidad con la armonía compositiva. Como en una gran orquesta, el placer se encuentra en el rigor de tocar cada instrumento con exactitud matemática y disfrutar de la experiencia estética de reconocer la belleza del conjunto en el momento en el que se está construyendo.

Diversas emociones suelen interferir en la pureza con la que un director se conecta con el alma de una escena. Entre las habituales están la ansiedad por la falta de tiempo o recursos productivos, las dudas sobre la eficacia de sus propias propuestas, inercias de las emociones sociales surgidas durante los ensayos que son irradiadas por los grupos, atracciones o rechazos por la presencia de algunos actores, búsqueda del éxito o terror por el fracaso y en todos los casos, la constatación de que todas son emociones ocurridas porque él mismo es más importante que la temática y la tesis de sus ensayos, por lo que al final, resulta ser un problema de ego. En el extremo opuesto, el director que se mantiene libre, se *quema* a sí mismo, se entrega para poder mantener una emocionalidad abierta conectada con la temática de su obra.

Insistimos en cuanto es esencial que la emocionalidad del director esté conectada por una energía rectora, por una transiluminación espiritual a la temática de la escena y su participación personal en esta temática a través de su tesis. E insistimos en la fragilidad de esta emoción que debe estar protegida de las emociones personales no emanadas de la raíz de la escena, sino del propio director, de su momento vital, de sus quehaceres diarios, o de ideas preconcebidas sobre la festividad que un ensayo debe tener o, por el contrario, de la seriedad excesiva, así como de las diversas participaciones que el ego elige para aparecer dominando la emoción del director.

Sabiendo que la empatía es el mecanismo por el que mejor enlazan las emociones entre seres humanos, el director de actores no solo tiene que conectarse emocionalmente con la escena, sino que además tendrá la necesidad de saber crear la emoción en el actor. Lo primero será darse cuenta de las emociones que habitan en las personas que integran su equipo, con mayor atención las de los actores, puesto que éstos trabajarán directamente con la emoción. Los

actores suelen estar entrenados en desactivarse y en estar libres para el trabajo que han de abordar en las escenas. No obstante, si alguna emoción se identificase como demasiado poderosa y poco disoluble en el trabajo de calentamiento, conviene atenderla individualmente. El director de actores deberá crear un epicentro al comienzo del ensayo que haga que la emocionalidad de los actores se conecte con esta intervención. Este epicentro a veces tiene carácter de calentamiento físico, a veces se da a través de un *speech* del director de actores, pero puede y debe resultar multiforme a fin de ser novedoso y atrapar la emocionalidad de los actores y en cualquier caso debe ser un paso previo para abordar el ensayo de la escenificación. Por poner un ejemplo, invitar a una persona que provenga de la temática del espectáculo o mostrar un recorte de prensa, como emocionalidad ligada a la temática; o la llegada de una escenografía, la comunicación de la participación en un festival, como emocionalidad ligada a la puesta en escena o la producción. El director deberá elegir entre ambas como la más conveniente a su estrategia para ese ensayo, sabiendo que ambas activan al actor hacia el trabajo y le hacen desconectarse de su mundo diario, pero que crean texturas diferentes.

Una vez liberado de su mundo personal, los actores quedan ligados a una emocionalidad conectada a lo que sucede en el ensayo. Es aquí que el director guía con su trabajo las emociones vivas de los actores.

3.3.1.1.a.5. Recepción del espectáculo. Respuesta del espectador. Área de inferencias del espectador

El director de actores sabe que trabaja para el espectador, aunque su ámbito de construcción sea la obra. No puede ejercer su presencia en el espectador directamente sino a través de la obra. Hay que poner de relieve la importancia que tiene una reflexión sobre que el director de actores trabaja para el espectador, ya que solo con la participación de éste se da el teatro. Algunos directores tienen la idea de trabajar para sí mismos o de trabajar para su obra, lo que les hace perder de vista al espectador y el teatro, en muchas ocasiones, ve lastrada su eficacia, convirtiéndose en un acto artístico íntimo, pero limitando su carácter comunicativo.

Por trabajar para el espectador no queremos expresar que el director de actores deba ser esclavo de los gustos del espectador, trabajando solo sobre aquello complaciente para los públicos a través de los mecanismos en los que se explicita su demanda. Al contrario, el director de actores debe hacerse responsable de su creación, de su mensaje y de los efectos de su comunicación, estando plenamente de acuerdo ética y estéticamente con éste, sabiendo que

será enviado a un receptor/espectador, al que deberá considerar con la misma importancia que considera su propia creación, el equipo y la obra, pues todos participan del hecho teatral.

El director de actores pues tratará de identificar al público al que se quiere dirigir, siendo este generalista o reunido por alguna característica concreta: edad, ubicación, características sociales o demográficas, religiosas o políticas, etc. De trabajar para un teatro concreto, conviene saber que cada teatro suele tener una tipología de público asiduo y este público espera ver unos espectáculos con unas determinadas características. Esta atención puede volverse esencial para la eficacia del espectáculo.

Algunas características culturales, ideológicas o religiosas de los espectáculos pueden ser interpretadas de forma diferente por diferentes públicos. Esta consecuencia tiene una especial relevancia en los espectáculos que tienen prevista una gira internacional. En cualquier caso, el *target* es una referencia de destino en la que el espectáculo aterriza y, como tal, es conveniente mantener la mirada sobre el destino de la creación. Significativamente el trabajo del director de actores suele terminar el día del estreno, en el que el proceso de escenificación termina, pero es a partir de este momento que el teatro se realiza en su función más específica. El director permanece presente durante las primeras funciones para comprobar la corrección y los efectos del espectáculo y si se requiere alguna modificación o ajuste. También puede hacer determinadas visitas cada cierto tiempo para asegurar que el espectáculo sigue ejecutándose fielmente respecto al diseño programado para el estreno, manteniendo la calidad original.

Algunas propuestas del teatro requieren una atención superior sobre el espectador, aquellas en las que las características del espectáculo se aproximan a la performance, al teatro como evento y a las artes vivas, donde la función es única cada día, y quizá irreplicable. Muy significativamente, las propuestas de teatro inmersivo, donde la función se estructura como un dispositivo, con unas determinadas reglas del juego, donde los espectadores tienen que construir el espectáculo, requieren de un estudio pormenorizado del espectador y de los efectos que la propuesta artística tendrá sobre éste¹¹⁶.

¹¹⁶ Este principio estructurador afectará a todas las fases del proceso de creación, muy especialmente al proceso de ensayos con actores, en los que las reglas del juego se moverán en un determinado ámbito de actuación definido o en una indefinición total que dará total libertad a lo que el espectáculo será de hecho, una vez participado por el espectador. Algunas características de la puesta en escena tales como la escenografía, el vestuario, la iluminación o el sonido pueden verse menos afectadas por esta propuesta respecto a un proceso de escenificación más normativizado, pero el trabajo de la dirección de actores y de la actuación sufrirá una importante modificación: No se trabajará en un proceso de búsqueda concreción y detallado. Se trabajará en una propuesta que determinará aperturas y cierres a la libertad,

Por otro lado, los espectadores a nivel individual tendrán sus propias inferencias personales, otorgando a signos producidos por los interpretes significados y relaciones nunca previstos por el director de actores. Cada momento vital de los espectadores es individual y puede poner de relieve unos aspectos en detrimento de otros. La propia experiencia vital de cada espectador, la importancia de los procesos que le atraviesen en presente, sus expectativas, su ideario político, religioso, su sistema de creencias, su concepción de la familia, de lo humano y de lo social, por citar algunas de las más comunes, son inferencias que participarán en la construcción del espectáculo, por lo que el director de actores deberá preguntarse: “¿cómo van a ser entendidos estos signos del actor? ¿Cómo van a ser vistos, escuchados y sentidos? ¿Cómo pueden ser interpretados?”. A través de esta reflexión el director de actores seleccionará criterios que usará para construir el trabajo con los actores, para originar nuevos movimientos e intenciones, para eliminar otros o para matizar y reorganizar los demás.

El público es una masa y se le considera con unas características comunes que homogeneizan a sus participantes, estableciendo unas medias, considerando las mayorías, a fin de poder construir un espectáculo con mayor intención comunicativa. Cuando se dice que se está haciendo un espectáculo para un público familiar se quiere decir que la mayoría de los espectadores a los que se dirige el espectáculo son familias, lo cual no indica que individuos sin familia no puedan estar participando del público. Cuando hablamos de espectadores en lugar de público comprendemos su individualidad, optando por ver a la masa como una comunidad de diferentes. Desde esta perspectiva, observamos que los espectadores tienen diferencias que harán que reciban el espectáculo de forma diversa, dotando al propio espectáculo de una riqueza expresiva mayor que la compuesta por la intención comunicativa.

Como hemos apuntado anteriormente, el director de actores no debe olvidar que ocupa la figura del primer espectador y desde esta posición controla la lectura y la posible recepción del espectáculo.

disponibilidades y límites, que el director de actores deberá definir y entrenar en ella a los actores para una propuesta que ha de replantearse constantemente mientras sucede.

3.3.1.1.a.6. Elección entre texto de repertorio, texto contemporáneo de un autor, escritura propia o teatro de creación

El director que va a trabajar con actores, así como todo director escénico en la concepción más amplia de su trabajo, ha de seleccionar al inicio de su plan puntos de partida que darán lugar a diferentes tipologías de construcción con los actores.

Si se selecciona un texto del repertorio dramático, el proceso suele comenzar bajo un paradigma aristotélico, donde los procesos para la construcción del personaje, afines al Sistema de Stanislavski o al distanciamiento de Brecht, podrían resultar los más convenientes. Algunos textos clásicos pueden proveer de la cumbre del pensamiento por lo que algunos directores se ven seducidos por la grandeza de los textos, tanto en su concepción de la humanidad como en la belleza definida para plasmarlo. Este amor a los textos suele ser un buen motor para algunos directores, ya que les inspira puestas en escena sublimes. Pueden crear obras totalmente artísticas y novedosas, pasando a través de una fábula repetida por los siglos a la historia de la representación escénica con enorme derecho.

Un caso muy similar se da cuando el texto dramático está escrito por un autor contemporáneo, puesto que dicha contemporaneidad no impediría que siguiéramos moviéndonos en el paradigma de teatro dramático, dirigiendo a un actor en la construcción de un personaje que recorrerá una trama. La diferencia principal puede radicar en el estudio del texto, porque la partitura textual no ha sido probada por numerosas escenificaciones y por su subsistencia en el tiempo. Si hay distancia temporal se requerirá de un estudio sincrónico, mientras que, si el texto está escrito para la ocasión, se requerirá un estudio de sus cualidades artísticas, de sus propias capacidades y de las posibilidades concretas de su recepción. Es decir, la diferencia temporal entre autor clásico y director contemporáneo hará que se requiera un estudio sincrónico del texto además de la lectura contemporánea, mientras que en los textos escritos en nuestro tiempo suelen tener una relación más fuerte con el presente; entendiendo este texto como un prototipo, es aconsejable calibrar sus posibilidades artísticas y los rangos previstos de su posible recepción.

En otras ocasiones, el director prefiere convertirse en autor de la obra, normalmente porque el tema que desea escenificar no ha sido escrito previamente o porque el enfoque tanto ético (tesis) como estético puede resultar obsoleto para su poética y para los espectadores para los que se desea trabajar. También podría considerar inadecuado acudir a un autor, si el director

posee técnica de escritura y necesita mantener un control total sobre la partitura textual. Es decir, el director puede necesitar de una concreción específica en todo cuanto quiere crear, y puede no sentirse acompañado por un texto cuya creación no le pertenece. En algunas ocasiones, los directores demiurgos con un mundo propio muy desarrollado, necesitarán crear los textos para ajustarlos a su mundo. Algunos ejemplos de directores cinematográficos y teatrales, pueden resultar profundamente aclaradores de esta perspectiva.

Si los actores van a usar una partitura textual creada por el director, el trabajo cambiará significativamente en comparación a si ha sido creada por un autor, sea este clásico o contemporáneo. El director que ha compuesto el texto, dramático o posdramático, habrá pasado por un proceso previo de condensación del pensamiento, de concreción de la abstracción, de creación de imágenes y situaciones y, seguramente, tendrá una mayor información de lo que la escenificación puede ser. Esto no impide que el director autor conciba su texto como una obra totalmente abierta que habrá de ser construida y redefinida por el equipo que aborda la puesta en escena. Su experiencia seguramente le aconseje dejar que los demás participen de su obra para poder enriquecerla.

Cuanto más ligado esté el texto al director, más férreos parecerán los ejes de la creación en los que tendrán que trabajar los actores. Por la contra, cuanto más ajeno sea el director al texto, cuanto más lejano en el tiempo o culturalmente, parece que será menor el celo con la que el director aborde su propuesta. Cabe destacar que estas consideraciones pueden resultar prejuiciosas, puesto que podemos encontrar a directores de actores totalmente férreos a sus ideas sobre textos clásicos y directores de actores que tratando un texto de su intimidad dejen influir a los actores en las líneas rectoras más importantes del espectáculo.

Los textos pueden estar escritos bajo el paradigma del teatro posdramático, *más allá del drama*. Pueden no seguir la preceptiva aristotélica, por lo que pueden ser multiformes partiendo de documentos, textos periodísticos, ensayísticos, diarios personales, reflexiones del autor, etc. Este tipo de textos también pueden ser clásicos, contemporáneos, escritos o seleccionados por el director.

Existe, además, la vía del teatro de creación con toda la amplitud que esta definición puede abarcar. Por teatro de creación entendemos aquél que se diseña para las fuerzas definidas por el propio grupo concreto que va a abordar la escenificación, sin una partitura previa, que será creada a la par del proceso de ensayos. Obviamente, en este tipo de escenificaciones existen la

intención previa de hacer teatro de esa colectividad, unos objetivos e, incluso, antes de comenzar puede hablarse de una metodología de trabajo propia del teatro de creación; lo que no existe es una partitura textual previa. El director puede crear una escaleta inicial, pero los actores se harán también cargo de la creación de la partitura a través de la invención de actuaciones y materiales de características diversas, que el director irá ordenando para la creación de la partitura. Este tipo de construcciones tratan de aprovechar la fuerza generada por lo que los grupos son, en lugar de cercenar su propia naturaleza con textos o con partituras rígidas que expliciten por adelantado lo que el trabajo del grupo debería ser.

Por último, el director de actores puede elegir una ausencia total de textos, sabiendo que este tipo de elección le llevará a la creación de partituras coreográficas, donde dispondrá los materiales y signos conforme al tiempo y al espacio, dando lugar a creaciones más estrechamente relacionados con lo escénico.

En cualquier caso, el director de actores debe tomar decisiones desde su planteamiento, para poder definir qué tipo de metodología de trabajo con los actores será la más adecuada para relacionar la actuación con los objetivos que se plantea. Esta elección entre una u otra vía o la definición de posibles mestizajes, como decimos, definirá la tipología del actor adecuado para cada proceso de trabajo, asegurando unas mayores eficacias con un tipo de actores u otros. Podremos encontrar ámbitos de actores profesionales o no profesionales, de actantes o participantes, en todos los estratos que la actuación pueda desarrollar¹¹⁷.

3.3.1.1.a.7. Elección entre suspensión de la incredulidad o cuestionamiento

Una cuestión clave sobre el trabajo que se va a ejercer con los actores es si la suspensión de la incredulidad por parte del espectador está entre los objetivos de la escenificación o se le va a mantener en una actitud de cuestionamiento sobre el tema planteado, y aún sobre la propia escenificación.

El trabajo de suspensión de la incredulidad conllevará la búsqueda de un teatro ilusionista, donde las marcas de la creación de la puesta en escena y del trabajo actoral han de ser borradas, de manera que todo parezca producido por sus propias reglas internas. La verosimilitud, entendida como coherencia interna, marcará no solo lo que no se puede hacer desde el

¹¹⁷ Véase clasificación de Michal Kirby pp. 96-97 de la presente tesis.

personaje, sino lo que se debe hacer, de manera que concurren lo posible y lo probable y desaparecen lo imposible y lo increíble. Todo lo que realice el actor debe estar influenciado por todas y cada una de las fuerzas dramáticas. Las creaciones de personajes en lugar de las de los trabajos de actor serán requeridas a los actores.

Los signos aparecidos en la escena diseñados por la dirección de actores han de estar dispuestos con economía compositiva, nada debe sobrar ni faltar. El actor debe desaparecer en todo momento a ojos del espectador detrás del personaje que es quien ejerce la presencia. Por este mismo motivo, nada de lo propuesto por el director de escena debe hacer que los mecanismos de la construcción del espectáculo queden visibles. Por poner un ejemplo, un actor poniéndose el vestuario a ojos del público, o mantener a los actores en la escena cuando no están actuando podrían resultar estrategias poco adecuadas para el teatro ilusionista.

Si, por el contrario, el director de actores desea una actitud de cuestionamiento por parte del espectador, debe hacer ver el mecanismo de la enunciación, por lo tanto, aparecerá el diseño y se podrá observar la presencia del director de actores. El público entenderá que alguien le está comunicando algo a través de una puesta en escena. Si se desea este tipo de proceso, el director de actores tendrá que establecer un proceso distinto de la construcción ilusionista, debiendo garantizar que el actor permanece a ojos del público además del personaje. El espectador siempre verá a un equipo haciendo una puesta en escena, y también observará al actor haciendo un personaje. Se podrá romper entonces el criterio de la mimesis para encontrar eficacias de mayor expresividad.

3.3.1.1.a.8. Elección entre identificación o distanciamiento

El director de actores debe tener el conocimiento de ambos sistemas, además de haberlos entrenado y tener destreza en su manejo. Siendo la representación de éstos una línea finita en cuyos márgenes se dibujan cada uno de ellos, el director de actores deberá elegir sobre el efecto emocional (identificación) o racional (distanciamiento), o el manejo de ambos a lo largo de un discurso de dirección en la que, en cada fragmento, uno de las dos opciones puede resultar más eficaz para la estrategia comunicativa.

Es decir, se puede optar entre ambos para establecer una tónica dominante, pero también pueden usarse ambos e ir alternándose para componer momentos de mayor emoción o de mayor racionalidad. En este caso, lo conveniente es moverse en una línea de terrenos

intermedios que puedan moverse hacia un lado u otro sin contradecirse estéticamente, ya que a identificación y distanciamiento le corresponden unos planteamientos estéticos que, si son muy puros, al yuxtaponerse podrían perder armonía.

La técnica de la identificación conllevará un trabajo interior, psicologista, que lleve al actor a vivir con verdad la situación establecida. Es apropiado que el director de actores tenga amplios conocimientos sobre esta técnica que es bastante común entre intérpretes, sabiendo que hay diferentes versiones que guardan una raíz común en Stanislavski. La técnica del distanciamiento posee una mayor diversidad de procedimientos y es más flexible a la inventiva que la identificación, que suele suponer una aplicación de la técnica en la que la destreza del actor en su uso será la que marque la diferencia.

En cualquier caso, el director de actores no debe confundir el conocimiento de dichas técnicas con su propia técnica de dirección de actores. La elección entre estos dos polos forma parte de su trabajo y dará cuenta de su poética, pero se requiere una técnica propia de la dirección para diseñar entre la identificación y el distanciamiento, que depende sobre todo del efecto que se desea crear en el espectador, así como de unos procedimientos estéticos de puesta en escena y una metodología concreta del trabajo con el actor.

3.3.1.1.a.9. Elección entre personaje, actante o persona real como signo escénico

Antes de comenzar el trabajo con los actores, el director tiene que hacer otra reflexión que requerirá de estudio y de proyección, para lo cuál habrá de esforzar su raciocinio y imaginación. Deberá elegir si el trabajo propuesto para el actor dará lugar a la composición de personaje o habrá de realizar un trabajo de actante.

El personaje posee características propias de la narratología, siempre establecido en el estatuto de la ficción, mientras que el actante posee características del estatuto de lo real, es decir, el actor no tendrá que interpretar en el sentido de ser médium entre el personaje literario y su materialización física, sino que tendrá que hacer, crear y ejecutar signos que darán lugar a una propuesta de significado y emoción en el espectador. El personaje habita la trama, mientras que el actante habita la semiología.

En ambos casos el director de actores deberá contar con un profesional de la actuación si pretende una concreción y una destreza en su creación y ejecución, dado que las extensísimas

cualidades físicas y vocales que requerirá una puesta en escena para ser vista y oída en un teatro, y de forma más importante, la creación de emociones en el escenario y en el espectador, no puede hacerlo cualquier persona sin una técnica específica.

En algunas ocasiones los directores de actores prefieren contar con personas sin experiencia ni formación en la actuación. Esta elección puede tener sentido si se entiende a la persona que ejercerá la actuación como signo y no como artista. Una persona concreta puede ser un signo real que un actor podría tener dificultades para crear. Por poner ejemplos básicos, las arrugas de un anciano de muy avanzada edad para desarrollar el signo de la vejez o de la soledad, un adolescente de un territorio en guerra o un prostituto que cuenta su propia historia en la escena pueden ser apropiados para la construcción de puestas en escena en la que la presencia de lo real determina la estrategia de la escenificación. El director de actores tendrá que trabajar entonces contando con que las personas sin técnica de actuación pueden tener problemas para comunicar a la amplitud de un teatro, tanto en la gestualidad como en la voz, en la precisión de los signos que emite, en mantener la coreografía o el diseño de las partituras, y contar con dificultades para sostener la duración de los espectáculos con su diseño emocional preciso. El director de actores tendrá que ofrecer explicación, paciencia y pedagogía, mientras que tendrá que seguir componiendo una escenificación sin la técnica creativa que los actores profesionales podrían ofrecerle. A cambio podrá contar con materiales hechos desde la frescura, la inocencia y la ingenuidad, y atender a que los signos poderosos que puede crear una persona real pueden agotarse, mientras que un actor con técnica puede resultar enormemente polivalente.

3.3.1.1.a.10. Elección entre lo cerrado y lo abierto

El director de actores debe tomar una elección en su plan inicial entre un grado de estructuración o de espontaneidad. Puede tener definido al detalle el movimiento escénico, las intenciones de las frases, las composiciones visuales y la interacción del sonido y la luz con el actor, incluso tener claro las sombras que el cuerpo de un actor proyectará sobre la escenografía. La estructura de la obra puede estar totalmente cerrada desde el plan, puede ser absolutamente férrea delante de los espectadores e, incluso delante de los espectadores, la experiencia de la obra puede ser cerrada y planificada. Esta forma de trabajar invariablemente estará en detrimento de la creatividad de los actores, que son personas creativas por naturaleza además de poseer un entrenamiento y una técnica que dispone y libera la creatividad hacia la teatralidad, lo que nos invita a pensar que un grado excesivo de estructuración no deja de ser

una estrategia que limita lo que el espectáculo podría ser y, por lo tanto, debe ser reflexionada con seriedad.

En el ámbito opuesto, el director puede tratar de apostar por lo abierto, por permitir que la espontaneidad esté presente en el proceso de ensayos, la suya propia y la de los actores hasta el punto de que todo aparezca por la improvisación y por la interacción del conjunto de fuerzas presentes, sin dirigir lo que ocurrirá ni plantear objetivos. Este tipo de perspectiva en la que lo abierto se radicaliza puede llegar a dejar todo el peso de la creación en el azar, pero se perderán las posibilidades que un plan puede aportar, dando forma a la creatividad propia y a la de todo el equipo. Lo abierto puede estar en el proceso de ensayos, en la representación y en la experiencia del público.

Obviamente, lo aconsejable parece ser una elección entre lo abierto y lo cerrado, entre la estructuración y la espontaneidad, y esta elección en el plan inicial del director de actores influirá notablemente en el diseño de la metodología experimental con la que se abordará la escenificación. La elección definida sobre esta línea entre lo abierto y lo cerrado funcionará como una tónica dominante para todo el espectáculo, pudiendo el director modificar su postura hacia lo abierto o lo cerrado en cualquier escena o momento de la obra e ir alternándolas, en cuestión a la eficacia que puedan aportar a una estrategia global.

Esta elección resultará ser una clave estética y no debe confundirse con un proceso de ensayos en los que al comienzo se da mayor cabida a la búsqueda, la improvisación, la casualidad y el azar, y a medida que van transcurriendo los ensayos la balanza se inclina hacia la estructura, la definición, el detalle y la ejecución. Cuando hablamos de elección entre lo abierto y lo cerrado, queremos dar a entender que el proceso de ensayos estará regido por metodologías de creación abierta y puestas en escena en la que la experiencia del espectador quedará abierta, o ensayos en los que todo está medido al detalle y que el actor habrá de ensayar para apropiarse de la propuesta y construir puestas en escena en las que la experiencia del espectador con la obra también estará cerrada.

De cualquier modo, el director de actores en su plan habrá de reflexionar y tomar una decisión entre lo abierto y lo cerrado como parte de su técnica previa, antes del comienzo de los ensayos y antes de diseñar la metodología experimental.

3.3.1.1.a.11. Elección entre la convención y la no convención

El director de actores habrá de hacer una elección entre la invención o la convención como tónica dominante para la construcción de la obra. Esta determinación tendrá una influencia notable en la creación de la metodología. La invención tiene relación con lo original, aunque cabría destacar que la originalidad no crea estilo, puesto que es creado por la repetición. La convención tiene que ver con los preceptos y con las poéticas, de manera que son pactos asumidos *a priori* entre todos los agentes que participan del teatro.

En una obra teatral puede haber mucho de invención: desde un texto o una situación, una temática no explorada, un teatro de urgencia, un mestizaje estético, una plasticidad novedosa para la plasmación de un tema, un trasvase de géneros, el *divided theatre* o teatro de creación, o la innovación puede aparecer en cualquiera de los elementos que participan en la técnica, sea esta de dirección, de actuación o en las técnicas escénicas.

También puede haber mucho de convención: textos clásicos, puestas en escena normativizadas, preceptiva de los géneros teatrales, demandas del público, puestas en escena asociadas a arquitecturas escénicas, festivales, corrientes, estilos, modas...

Nunca una obra es tan original ni tan normativizada para que se den la invención o la convención puramente, sino que, como en otras ocasiones, son extremos de una misma línea por la que el director decide moverse. Puede partir de inicio de una actitud totalmente experimental e investigadora, lo cual no quiere decir que no posea un plan razonado, estructurado y definido, pero sí que en este plan se ha tomado la elección de la invención, la búsqueda y la innovación. De la misma forma, podría partir del extremo opuesto. Estas elecciones tampoco prescinden de que, en ciertas escenas o momentos de la escenificación, no pueda moverse por la línea hacia la invención, pues en determinados momentos puede ser más eficaz tomar partido por una u otra alternativa.

En cualquier caso, la convención resulta ser un pacto con el público y con los agentes productivos del teatro, y tiene relación con una forma establecida de trabajar en teatros públicos y privados. Al ser un pacto, la convención facilita a los espectadores las claves de lectura y seguimiento del espectáculo, por lo que la comprensión del espectáculo resultará más fácil y nítida. La invención puede dejar al público sin experiencia previa, puede perderles en códigos novedosos, o puede crear sorpresa, estupor o rechazo. La innovación, no por serlo causa seguimiento y admiración,

aunque hay un tipo de innovación que, profundamente comprendida, tiene la capacidad de significar, de imantar, de ser valiosa y de influir en formas posteriores¹¹⁸.

El director de actores tendrá que reflexionar en su plan y elegir, o por lo menos haber mantenido una consideración sobre este aspecto, aunque no lo deje totalmente determinado. La obra podría convertirse en una revisión de convenciones y en una renovación de estereotipos y fórmulas. Pero, sin una elección, la obra podría convertirse en un vaivén caprichoso entre ocurrencias y clichés, que seguramente causara la insatisfacción que producen las obras sin profundidad ni forma definida¹¹⁹. Para evitar caer en este desorden, el director de actores debe explicitar sus apuestas entre la innovación o la convención, apuestas que tendrán que ver con su propia personalidad artística y su poética.

3.3.1.1.a.12. Diseño del uso de zonas del espacio escénico y sus relaciones entre los distintos fragmentos o escenas

Antes de comenzar su trabajo con los actores, el director ha de hacer un diseño del espacio escénico, así como un estudio de las posibilidades de la escenografía, y del espacio dramático, si se estuviera optando por teatro del drama. El director de actores requiere de este proceso de su técnica porque cuando tenga a los actores presentes durante el ensayo, éstos tendrán obligatoriamente que habitar un espacio. Este espacio puede ser solo el arquitectónico de la propia sala de ensayos, o puede empezar a crearse como un espacio escénico en el que el actor se incluye.

Nada más liberador para un actor que tener un espacio donde moverse, porque si su trabajo es a través de su fisicidad, su cuerpo tiene que estar en algún lugar. Sin este espacio se podría discutir sobre qué puede significar el personaje, para lo cual el trabajo de mesa puede resultar más efectivo. Pero una vez que el cuerpo empieza a trabajar, la idea pasa a materializarse físicamente por el trabajo de la actuación, y el actor debe tener un espacio donde desarrollarse. Suele ser más importante al comienzo de los ensayos poder habitar un espacio que un ritmo.

¹¹⁸ “La invención genera la sorpresa y renueva el interés, mientras que la convención facilita su percepción y su seguimiento”. “El conocimiento de la convención proporciona un mejor impulso de la inventiva; estos dos opuestos se condicionan, se obstaculizan y se estimulan mutuamente. (MARTÍNEZ PARAMIO, 2006: 18-19).

¹¹⁹ Por supuesto, consideramos que los espectáculos en los que la pretensión ha sido la construcción de un espectáculo sin forma, *aformales*, obras que mantienen la usencia de forma como categoría estética, es decir, consideramos la no forma como una forma más. No entendemos del mismo modo una obra que no ha llegado a ser forma alguna, produciendo resultados ineficaces.

El director de actores crea el espacio en donde el actor pone el cuerpo, le dota de unas reglas, de una forma de uso, de un significado. Y es a partir de este momento que el actor empieza a desarrollarse. Sin el espacio el actor puede tener un texto y, posiblemente, otro actor o varios, pero se verá cohibido en un *no espacio*. La consecuencia es que los actores se irán al centro del escenario o del espacio delimitado para el ensayo, se mirarán a los ojos, se engancharán a un excesivamente a la escucha y se dirán sus frases. En contadas ocasiones mirarán fuera de los ojos de sus compañeros puesto que el espacio no existe, y si se mueven o generan desplazamientos, siempre será en cuestión a lo que hace o no hace, dice o no dice, el otro actor.

Para evitar este desafortunado comienzo, el director de actores debe dar significados a cada zona del espacio y establecer concordancias entre sus apuestas dramáticas y el espacio, de manera que debe empezar a escribir su puesta en escena en el espacio no significado. Esto constituirá una parte esencial de su técnica. Izquierdas y derechas tendrán un sentido diferente entre ellas, al igual que el foro y el proscenio, además del centro. Cabe destacar que el escenario neutro no significado por la actuación, no es verdaderamente neutro. Desde la perspectiva de la comunicación, está sometido a las reglas de la percepción humana, a unos itinerarios de lectura, a una composición de pesos visuales, de estabilidad y de dinámica. Las entradas y salidas tendrán una especial importancia porque implicarán la desactivación del espacio significativo y, por consiguiente, del trabajo del actor, o provocarán una ilusión significativa haciendo pensar al espectador en espacios contiguos o trasladando la idea de que el espacio escénico extiende sus redes y se relaciona con la realidad.

Además, deberá atender con consideración al diseño de la escenografía, sobre todo a sus cualidades metonímicas o metafóricas, a sus aspectos de escenografía única o fragmentaria, polivalente o definida, sus posibilidades de transformación y sus usos, su frontalidad o ruptura de la frontalidad¹²⁰. Esta escenografía habrá tenido previamente su diseño a través de una construcción dialéctica entre las ideas de dirección que soportan el espectáculo y lo que la materialidad física y arquitectónica del espacio puede ofrecer explicitado por el escenógrafo, explorando eficacias y estéticas que den cuenta expresiva de las intenciones del director, que liberen usos del espacio que ofrezcan posibilidades al director y a los propios actores. Esta parte del trabajo pertenece más al director escénico en su generalidad que al director de actores en su especificidad, aunque en las reuniones previas entre director y escenógrafo, participará de

¹²⁰ MARTÍNEZ PARAMIO, 2006: 170-180.

modo significativo la voz del director de actores, proponiendo y preguntando al escenógrafo posibilidades para el trabajo de los intérpretes.

La situación que quiera crear el director de actores estará dotada de unas fuerzas participantes que deberán ser comprendidas para ser depositadas en el escenario. Con estas fuerzas, de forma mayor que con textos y palabras, se relacionarán los actores. A cada fuerza dramática se le asignará un lugar en el espacio de manera que los actores, habitarán dicha fuerza, se acercarán o se alejarán, otorgando a sus gestos y palabras una significación determinada a través de la proxémica, de los desplazamientos y de los escorzos. Sin estas significaciones las actuaciones de los actores podrían ser en exceso formalistas y carentes de significado.

Uno de los aspectos verdaderamente relevantes es que el actor empieza a sentir por dentro cuando ve por fuera y este mecanismo le resulta profundamente liberador. Esto sucede a través de la *incorporación*, es decir, el actor tiene que *incorporarse* a un espacio, ¿a dónde? ¿a cuál? Desde estas preguntas debe empezar a trabajar el director de actores. Para que el actor sepa cómo usar el espacio, el director de actores debe darle una forma de uso, por abstracta que sea. Hasta entonces el actor se sentirá perdido, de manera que a través de la definición del espacio se da libertad de creación al actor.

El estudio y diseño del espacio para el uso de los actores es una parte esencial de la técnica que ha de poseer el director de actores. En esta fase del proceso el director juega a proyectar diferentes usos del espacio, significando las zonas. Pero este diseño no se hará solo para cada escena de forma inconexa, sino que habrá de ponerse en relación unas escenas con otras, sobre todo con la anterior y con la posterior, de manera que, si la escenificación cuenta con varios espacios, será esencial ver qué zona tienen mayor uso y significación a fin de contribuir a una riqueza del uso del espacio total, evitando que zonas que aparecen en escenas demasiado seguidas sean usadas para significados diferentes. Cada zona quedará *imantada* de una determinada energía en la mente del espectador por lo que deberá renovarse esta zona dándole un nuevo significado asociándole unas nuevas formas de uso. Si tiene importancia la configuración de zonas en los espacios que se van alternando, mayor es aún en los espacios simultáneos donde varios espacios pueden estar significados en una misma escena.

Una vez establecidas estas reglas del espacio el director de actores podrá crear situaciones y comportamientos, podrá definir la coreografía y significar movimientos y acciones.

3.3.1.1.a.13. Diseño del uso del espacio por los personajes o actantes

Una vez realizado un diseño del espacio a través de las situaciones que se planean crear en la escenificación, atendiendo a los significados otorgados a las zonas (por escenas y coordinando el conjunto de éstas), el director de actores ha de estudiar los espacios y las zonas creadas en relación a los personajes o actantes.

Unas zonas pueden pertenecer a unos actores u otros por el nivel dramático (por ejemplo, un zapatero y su zapatería), pero también por los niveles de interior o exterior, en relación a quien está desde el inicio de la escena, quien entra y quien sale.

Cada zona del espacio se verá reforzada en la mente del espectador por la presencia de un personaje o un actante, de forma que el espectador recordará a un personaje asociado a una determinada zona. Cada vez que salga de esta zona, el espectador le otorgará unos significados asociados. Obviamente, un personaje o actante puede ser poseedor de todo el espacio y ocupar con su presencia, a través de sus desplazamientos, la totalidad del espacio. También podría ser estático en cuanto a desplazamientos durante toda la obra y aún así seguir siendo el dueño del espacio.

Además, cada personaje se diseña conforme a unas propuestas de uso del espacio: su libertad de movimientos y desplazamientos, su libertad para usar los espacios más íntimos, para coger y tocar objetos, para cambiar la disposición del espacio, para tener un comportamiento libre o cohibido, para que este espacio sea la expresión de su mundo interior o le oculte, y una infinidad de posibilidades estructuradas bajo la creación del director y de los actores.

Conviene que el director de actores diseñe estas apuestas antes de los ensayos a fin de que, durante éste, no haya lugar a creaciones amorfas, que lastrarían la claridad del proyecto, y darían lugar a escenificaciones sin nitidez. Obviamente, el plan ha de ser lo suficientemente preciso para ser revisable, y lo suficientemente abierto para ser modificable, para tener capacidad de crecimiento a través del ensayo y de la creatividad del actor, pero entendemos que el director de actores debe trabajar con una apuesta, y esta apuesta no puede menos que contener imaginación, inteligencia y reflexión.

3.3.1.1.a.14. Exploración y creación de imágenes

Cada temática provoca un universo posible de imágenes, metáforas visuales, iconografía, composición, forma y color. A estas imágenes les corresponden una sensorialidad, una categoría de belleza, un nivel de armonía y, en la mayor parte de las ocasiones, unos significados.

El director de actores al ponerse, previamente a los ensayos, en contacto con la temática de su escenificación, accede a determinadas imágenes de la vida real que tienen el poder de conmoverle. Otras serán elaboradas por su imaginación, proyectando en su mente imágenes que tengan la capacidad de sintetizar el significado. No solo entiende los conceptos, sino que ve las imágenes. Por ejemplo, la imagen de un ciego metiendo un dedo en el vaso para evitar que se derrame el agua al servirse, o un perro en su última respiración, deshincharse, o a una persona sin hogar, que entra por primera vez en su nueva casa, tocar la pared.

Su técnica no acaba en el lugar donde es capaz sintetizar el sentido en imágenes. Tiene que ser capaz de convertirlas en imágenes escénicas. Como “una imagen vale más que mil palabras”, el director debe ser consciente de la fuerza que pueden tener las imágenes escénicas. Sin embargo, las imágenes de la vida real captadas por la mirada del director de actores, así como las proyectadas en su imaginación, pueden no ser adecuadas para el escenario. De esta manera, el director de actores necesita de técnica teatral a fin de ser capaz de componer en los ensayos las imágenes que han de ser proyectadas al espectador.

En la fase previa a los ensayos, el director de actores debe explorar estas imágenes a fin de poder hacer corresponder los conceptos con algo que se puede ver y oír, ya que estos son normalmente los canales sensoriales del teatro. Lo verdaderamente interesante es que estas imágenes escénicas no solo son exploradas en la fase previa, sino que constituyen la búsqueda real de los ensayos. Buscar y concretar qué se hace, qué y cómo se ve, qué y cómo se oye el alma de los conceptos es la misión de los ensayos para el director, los actores y los diseñadores¹²¹. Por lo tanto, esta exploración de imágenes escénicas previa a los ensayos por parte del director de actores significa prepararse para el trabajo; prepararse para ser capaz de encontrar imágenes nuevas, para dejar nacer las ya previstas y hacerlas más poderosas, para ser modificadas, concretadas y encumbradas por todos y cada uno de los participantes de la puesta

¹²¹ El trabajo del director de actores es hacer lo invisible manifiesto en lo visible. Ser capaz de hacer que se pueda ver y oír lo invisible: la amistad o la pérdida al dejar ir, por ejemplo. Crearla y hacerla visible y audible, para que exista en el escenario y llegue a los espectadores.

en escena, cada uno desde su técnica concreta: actuación, iluminación, sonido, vestuario, espacio, movimiento, forma, color... etc. El ensayo muestra verdaderamente la eficacia que una imagen puede tener sobre el espectador. Se ensaya y se modifican estas imágenes en vivo hasta que son capaces de alcanzar la forma que concreta el significado y la belleza (en cualquier de sus categorías). Las imágenes tienen el poder de unir emocionalidad a los conceptos.

La captación de imágenes, la invención en la imaginación, y la proyección de éstas en el escenario, compuestas por actores y demás plasticidades escénicas es, como decimos, una parte fundamental de la técnica de la dirección de actores.

3.3.1.1.a.15. Estudio y bocetos del movimiento escénico

El director de actores puede plantearse, como parte de su plan, realizar bocetos de movimiento. Una vez definido el espacio escénico y sus posibilidades de uso, el director de actores puede solicitar un plano en planta de la escenografía sobre la que puede realizar dibujos de los personajes o actantes que expresen desplazamientos, trayectorias y ubicaciones. Este tipo de bocetos pueden resultar necesarios e incluso esenciales cuando el movimiento escénico pueda resultar complicado y cuando un número alto de intérpretes indique que habrá dificultad para moverlos a todos durante el ensayo, sin una estructura previa.

El director además puede proyectar ubicaciones de los actores de forma frontal siguiendo el procedimiento del *storyboard*. Para este tipo de trabajo frontal, el director de actores suele trabajar con una maqueta de la escenografía, moviendo figuras en el espacio para probar composiciones, imaginando trayectorias.

Algunos programas informáticos pueden, además, ser útiles en la tarea de hacer bocetos del movimiento, además de poder incluir en ellos, el diseño de la escenografía y su movimiento, el diseño de luces y el sonido.

El trabajo de bocetado puede tentar al director a hacer definiciones demasiado cerradas, por lo que es aconsejable que el director siempre tenga en cuenta, que a todos estos dibujos y gráficos les falta el impulso de lo vivo, que solo aparecerá en el fragor de los ensayos. Este trabajo suele resultar efectivo y útil si se le considera preparación y no una resolución que habrán de seguir los actores paso por paso.

3.3.1.1.a.16. Cohesión escénica

Todos los elementos que se dispondrán en la escena habrán de estar regidos por principios de cohesión. El arte del director escénico se define por articular materiales muy dispares para crear expresividades nuevas que den cuenta de una mayor eficacia y contundencia artística, en lugar de fórmulas gastadas que suelen denotar pobreza creativa. La unión de los materiales suele resultar más expresiva cuanto más alejados estén sus orígenes y sus naturalezas. Hay directores que recurren a sus múltiples viajes para mezclar diferentes culturas, objetos de una antropología concreta, con sonoridades de otro espacio y una mezcla de colores registrada en otro paisaje, por poner un ejemplo. Si bien todos estos elementos serán para el espectador signos escénicos, pueden resultar, sin orden ni relación entre ellos, una fuente de desinformación y ruido. Para poder ser nítido y contundente con la propuesta escénica el director debe articular una fuerte cohesión entre todos ellos.

El trabajo que el director de actores planea para el actor, sea este como personaje o actante, debe resultar también coherente dentro de la propuesta, de manera que participe de la cohesión de todo el conjunto y se relacione coherentemente con las creaciones de los otros actores. El director ofrecerá de inicio estos principios de cohesión a los actores y se mantendrá durante todo el proceso de ensayos tejiéndolos, siendo el garante de que esta cohesión permanece y se construye.

Por supuesto, estos principios de cohesión diseñados por el director de actores antes del trabajo con los intérpretes no significan un techo que el actor no debe sobrepasar a fin de mantener la cohesión y no caer en la incoherencia. La incoherencia puede resultar profundamente expresiva, por lo que podríamos considerar que ciertas acciones *above the line* pueden ser sumamente significativas para el espectador, a la vez que un espectáculo construido en su totalidad *below the line*, puede resultar mortecino y sin emoción. La homofonía puede resultar tediosa o puede ser una estrategia de calma antes de la llegada de una tormenta. Por este motivo, el director de actores debe establecer estas líneas de coherencia que darán lugar a la cohesión escénica, pero debe mantener en los actores la actitud salvaje de saltarlas, y estar preparado para crear situaciones por encima de las líneas de cohesión, y para permitir las, atendiendo a que la contradicción y la oposición son profundamente expresivas para el espectador.

La vinculación de los signos emitidos por el actor a otros sistemas, como el lumínico o el sonoro, puede reforzar de forma valiosa lo que el actor hace o expresa. Por este motivo, el director de

actores debe diseñar las relaciones entre el trabajo de los actores y los demás sistemas. El actor seguramente desconocerá la participación de otros elementos durante los primeros ensayos, por lo que, si no tienen información adecuada por parte del director de actores, puede causarles estupor e incluso rechazo cuando en el período medio de ensayos empiecen a integrarse elementos tales como el sonido, la música, la escenografía o el vestuario.

Si el actor desconoce el trabajo de cohesión que el director está haciendo entre la actuación y los demás sistemas puede sentir el mismo efecto de rechazo al encontrarse con estrategias polifónicas. Por polifonía queremos expresar el uso de sistemas de significación que ofrecen significados opuestos o complementarios a la creación ensayada con el actor. Por poner un ejemplo sencillo, una atmósfera grave y opresiva en sonido mientras que el actor posee una calma absoluta. Ante estos diseños, cabe recordar que la escenificación del director no está hecha para apoyar al actor en sentido estricto, sino para crear experiencia, significado y trascendencia en el espectador, por lo que una perspectiva de trabajo de dirección cercana a la del *coach* de actores, podría entorpecer esta riqueza expresiva. Aunque algunas estrategias de la polifonía aparecerán al calor de los ensayos, es conveniente, antes de comenzar a ensayar con los actores, que el director ya tenga previsto la mayor parte de estas estrategias e informar a los actores de aquellos elementos que van a configurar la escena, aunque todavía no estén materialmente ostensibles en el ensayo. De esta manera, el actor se libera como un elemento creativo, puede entender las reglas del juego creadas por el director y aportar su trabajo artístico, definiendo la concreción y la nitidez de su participación.

Algunos de los elementos de la polifonía podrán ser hallazgos de los ensayos, sobre todo durante la primera etapa, pero este hecho que genera tanta alegría en la creación porque supone la aparición de la inspiración a través de un trabajo previo bien hecho, debe significar una búsqueda y no la garantía de que un espectáculo funcionará; el peso sobre la búsqueda irá en detrimento de la liviandad, que hace que los hallazgos aparezcan en mayor número y con mayor profundidad. Deben ser fruto del estado de preparación, por lo que el plan de cohesión y polifonía debe resultar esencial para haber creado las condiciones en las que los hallazgos aparecen como verdaderas creaciones y no como ocurrencias, fruto de la interacción de una alta creatividad de todos los integrantes.

Dirigir a los actores es colocar las piezas creadas por ellos en un mosaico, solicitando y modificando la cantidad, la calidad y la forma que ha de tener cada pieza para ocupar un lugar preciso del conjunto. El director de actores ubica estas creaciones y les dota del significado

exacto necesario para la creación de la totalidad. La cohesión implica el ensamblaje de las partes, por lo que la más mínima elección sobre el trabajo del actor acercará o alejará al director sobre los objetivos planteados.

En el proceso de ensayos debe tener cabida el azar ya que puede ofrecer opciones nunca soñadas y su desaprovechamiento resultaría inadecuado; pero la casualidad no es todavía arte. El arte tiene que ver con el jardín y no con la selva, cada acción ofrecida por la naturaleza y el azar debe ser estudiada para ser organizada por el director de actores en el conjunto, de manera que todos los elementos deben cumplir su tarea dentro de una concepción unitaria.

Para evitar caer en una búsqueda amorfa de acciones y signos en los primeros días de ensayos, los directores de actores han de tener un plan, una estrategia inicial que habrá de ser construida y modificada por la realidad ofrecida por los ensayos, pero que guiará la búsqueda concreta, por más abstracta que la propuesta pueda parecer. En este sentido, tienen mucha importancia las decisiones de los primeros ensayos, pues a través de la selección de las acciones que desecha el director de actores y de las que guarda como materiales para la escenificación, estará guiando al actor en sus próximas propuestas creativas. Este nivel inicial de elección de los materiales corresponde a una parte de la técnica de la dirección de actores, que se relaciona con un plan previo a comenzar los ensayos, a fin de estar capacitado para recoger o desechar con criterio aquellas opciones creativas que ofrezcan los actores.

- Dosificación de materiales

El director de actores habrá de tener en cuenta que las acciones de los actores son signos para el espectador, y que además de las palabras y sonidos, gestos, posturas, escorzos y desplazamientos, los actores desarrollan niveles emocionales que hacen conectar el nivel sensitivo físico y vocal con un nivel intelectual, moral, espiritual, religioso, social y cultural, que promueven la emoción de los espectadores. Toda acción pues podría encuadrarse en el camino hasta los pensamientos y las emociones de los espectadores, siendo estos variados y contrastados, a fin de evitar una tediosa estabilidad en la audiencia. Por este motivo, el director de actores debe planificar unas determinadas construcciones relacionando cumbres y valles, movimientos ascendentes y descendentes, además de momentos de estabilidad.

Las acciones de los actores quedarán incluidas en estrategias del director por lo que este debe tener la sensibilidad de poder organizarlas en cuestión a la calidad, la intensidad, la periodicidad

y la densidad de signos que aparecen en la línea de tiempo, que crea el movimiento de la función desde el inicio hasta el fin, sea la obra dramática o posdramática.

Un elemento fundamental de la cohesión es la dosificación de materiales: por un lado, los ejercidos por los actores a fin de que estén contruidos y ordenados en una estrategia común, que les hace ser parte de un conjunto, y a la vez, el ensamblaje de éstos con todo el conjunto de signos que compondrá la obra una vez terminada. Los actores pueden ofrecer signos muy diferentes, tienen entrenamiento en poder ser expresivos en una gama de calidades cercana a lo infinito, además de tener control en cuanto a matices entre dos acciones muy parecidas. Pero no pueden a la vez que crean la acción controlar el ensamblaje en el conjunto por más que hayan sido capaces de hacerse una visión completa de lo que el espectáculo será. Emitir un signo y vivirlo, no es en nada parecido a recibirlo y leerlo. Por este motivo el director de actores tendrá que realizar el trabajo de dosificar cada signo hasta que sea la pieza exacta que necesita el conjunto.

- Integración de materiales

Las acciones de los actores han de ser integradas en un conjunto, a la par de que los demás signos emitidos por los sistemas de significación han de ser integradas en el trabajo actoral. No es frecuente que un iluminador trabaje con los actores sobre cómo se relaciona la luz con su trabajo actoral, a no ser que el director le pida concretamente que realice este trabajo. Tampoco el actor suele hablar con el sonidista para guiar su creación en el ensamblaje que habrá de tener con la interpretación. Es más habitual que los aspectos de vestuario, maquillaje, peluquería y posticería se trabajen con los actores, escuchando la voz de estos y haciendo ostensible en qué afecta el trabajo de uno sobre el del otro. La razón radica en que estos sistemas de significación recaen sobre el actor y no sobre el espacio.

Todos los integrantes de una escenificación trabajan por entenderse e integrarse porque saben que el éxito individual depende del conjunto, pero el trabajo real de integración ha de ser un trabajo del director de actores. Nadie trabajará más que él en este aspecto, creando las relaciones entre las acciones de los actores y los demás sistemas. Esta tarea un aspecto fundamental de la dirección y donde el director se muestra a sí mismo como creador. Todos los signos quedan atrapados en su red o son desechados, y esta red no es otra cosa que su trabajo. Cada director de actores tiene una impronta propia para crear ese pegamento que hace que todos los elementos acaben amalgamándose al finalizar el período medio de ensayos en una

obra común, y esta impronta depende íntimamente de la metodología de puesta en escena. Si antes de comenzar los ensayos finales, los elementos no engarzan siendo teselas de un conjunto, seguramente se desprendan algunas consideraciones: o la tesela no se ha creado con la precisión oportuna o el director no ha sido capaz de atraparla con su red dejándola fuera del conjunto, o ambas se han producido a la vez.

Para poder trabajar en un proceso de ensayos en el que las acciones de los actores empiezan a ser lúcidas, creativas, expresivas y contundentes, es necesario que el director acuda al ensayo de los primeros días con esa intención de cohesión, en el que cómo se integran los materiales es el eje vertebrador de los ensayos, de manera que las acciones o se incluyen o se modifican o se desechan. Como en los primeros días los materiales aún son inexistentes físicamente, tanto a nivel de actores como de diseñadores, solo queda el plan del director. No tener este plan haría que el director no tuviese criterio para conservar, modificar o eliminar acciones de los actores; tampoco los actores tendrían criterio para crear, y esto conllevaría, invariablemente, una pérdida de tiempo, de energía y un agotamiento de los recursos.

Este aspecto no debe confundirse con la búsqueda que todo director de intérpretes quiere realizar, puesto que no es deseable que los signos creados para una nueva obra sean fórmulas previsibles, sino creaciones con un origen verdadero en la propia escenificación. Para estas creaciones se necesita tiempo y prueba. Y para que se puedan probar diferentes acciones, la búsqueda debe concentrarse hacia un lugar concreto. De ahí nacerá la verdadera dificultad y de ahí el salto creativo. Una búsqueda con dirección inespecífica, demasiado abierta, laxa y difusa, da lugar al ensayo y error sin criterio, aunque a veces sea rico en consecuencias. Puede ser que incluso aparezcan acciones interesantes, que luego habrá que desecharlas porque no servirán para el conjunto. En el peor de los casos, el director querrá mantenerlas, aunque en nada sirvan a la obra global. Al fin y al cabo, restarán contundencia en la obra, puesto que, como en una catedral, todo debe haber sido creado para el conjunto.

- Desarrollo

La cohesión no se da solo por la dosificación y por la integración de los signos actorales y por los contruidos por los demás sistemas de significación; un elemento fundamental para la cohesión es el desarrollo interno de la obra.

Cada signo tiene una relación con la polifonía presente en la que se desarrolla, pero sobre todo tiene una relación, explícita o implícita, con el pasado y el futuro puesto que, para que el público asimile la obra como una unidad, ha de estar enmarcada en una línea de tiempo cerrada por un principio y por un fin. Todo sucede en un *tiempo de la representación*.

Teniendo en cuenta esta línea de tiempo, cada signo actoral estará relacionado con los signos anteriores y con los posteriores, sobre todo con los realizados por él mismo, pero también por la tónica dominante del movimiento de la función. Por este motivo, hay calidades de acción, intensidades, repeticiones y densidades que funcionan mejor cuánto más se acerca el final que al inicio, y otros que funcionan mejor cuando la estética está ya instalada en los espectadores que al comienzo la obra.

En el teatro dramático, la acción tiene un movimiento que está propuesto por el texto del drama; en el teatro posdramático, también existe un desarrollo en el sentido de que el tiempo de la escenificación transcurre y los elementos se ordenan en él, con mayor previsión o como el propio evento lo esté determinando.

Los actores y sus acciones se han de enmarcar en estrategias de desarrollo: pueden empezar perfectamente compuestos e ir destruyéndose, o pueden empezar siendo una pequeña entidad e ir haciéndose poderosos. Las estrategias de desarrollo son creaciones del director de actores, que imagina y constituye en su plan para poder abordar los ensayos. Como cada actor seguirá un desarrollo propio que no tiene por qué coincidir con el desarrollo general de la obra, el director ha de guiar hacia donde se dirige el desarrollo de cada actor. Cada intérprete no puede desarrollarse en la dirección que estime oportuno, por más visión, intuición y experiencia que tenga, porque carece de la información del conjunto. Es posible que, en los primeros ensayos, en obras en las que se carece de una partitura previa, los directores de actores necesiten tener primero diversos materiales a fin de poder organizarlos luego en una línea de desarrollo, pero es claro que, si las líneas para poder desarrollarse no están definidas, la mejor estrategia de desarrollo ofrecida por los ensayos de búsqueda, puede no ser la más oportuna para el conjunto. Sin embargo, cuando una línea de desarrollo para un actor está en el plan del director de actores, es posible que sufra modificaciones de mejora en cuestión al arte con el que se abordan los ensayos de búsqueda. Esta línea puede volverse nítida y extraordinaria, sobre todo si en el plan del director ya era interesante y contenía altura, riesgo y determinación.

Hay que hacer mención al teatro de creación con colectivos no profesionales, en la que no obviamos que las estructuras de dosificación, integración y desarrollo pueden tener una especial

relevancia a fin de poder conectar personas y recursos diversos, ya que las creaciones con participantes no profesionales en las que la experiencia y la técnica puede faltar, mejoran si son ayudadas por dichas estructuras. Desde esta perspectiva, la nitidez de la obra terminada, a nuestro juicio no debe ser el principal criterio que mida su eficacia, sino la potencia del proceso, en la que quedan engarzadas las personas que lo participan, sin que ello signifique renunciar a la expresividad de la obra finalizada, ni a su concreción, ni a su calidad artística.

- Correspondencias entre sistemas de significación

Los nueve sistemas de significación (actor, texto, escenografía, objeto, iluminación, sonido, movimiento escénico, vestuario y maquillaje) pueden crear una homofonía o una polifonía. Pueden construir los mismos significados en una escena o pueden aportar significados diferentes pero que sirvan para trabajar la misma idea, o pueden crear contradicciones y oposiciones. Todo este espectro posibilita al director escénico una gran riqueza expresiva, pudiendo decidir cuando los diferentes sistemas deben crear contraste o unificarse para dar contundencia a la expresividad de un momento.

Cada sistema puede construir la tesis del espectáculo aportando sus emociones y significados. Por ejemplo, la luz podrá contribuir desde una determinada perspectiva a la creación de la soledad de un personaje y el sonido lo hará de otra. Lo importante desde la perspectiva de la dirección actuarial es que el director deberá contar con que hay aspectos que puede crear desde otros sistemas y así liberar al actor de ciertas claves y tenerle más disponible para que realice otras. También sabe que podrá apoyar al actor potenciando su actuación desde otros sistemas y que podrá crear expresividades nuevas al crear contradicciones. Por poner un ejemplo sencillo, la falta de libertad se puede crear mejor con movimientos y desplazamientos grandes por parte del actor sumándole una escenografía angosta.

El director de actores al diseñar su plan inicial encuentra posibilidades en otros sistemas de significación que entregará al actor en los ensayos para que éste pueda jugar con ellos en su actuación. Suele constituir una falta de acierto ensayar la escena aislando al actor del conjunto de la obra, y luego ir poniendo capas de signos ofrecidos por otros sistemas: vestir al personaje, iluminarlo, crear su ambiente sonoro, etc. Aunque pueda parecer que de esta forma se le da una importancia mayor al intérprete, esta metodología de trabajo impide al actor crear con más elementos, le deja solo en el momento de la creación y puede ocurrir que cuando le lleguen los materiales de los demás sistemas, algunos le vengán bien y otros entorpezcan su trabajo, de

manera que se puede crear desacuerdo entre actores y diseñadores. Para que todos los elementos puedan potenciarse recíprocamente han de estar juntos desde el momento de la concepción y en el ensayo, más aún en el trabajo sobre el detalle, aunque también es cierto que hay que ordenar cómo los materiales van entrando a la sala de ensayos y puede no tener sentido tenerlos todos juntos al principio. Mientras que los materiales se están creando o modificando y están ausentes, será el plan del director el que garantizará una cierta presencia de otros sistemas, aunque estén presentes solamente como ideas. A veces los materiales serán necesarios para la creación de la escena, y el director y el ayudante lo solicitarán al diseñador con anterioridad. Por poner un ejemplo sencillo, la música debe estar como material, construida físicamente y no como idea para la creación de una escena de baile. O las armas deben tenerse de inicio para construir una escena con lucha de espadas. Los actores suelen saber cuanto ayuda tener varias piezas de su vestuario desde el comienzo, cuando están creando el personaje a fin de integrar el vestuario en su comportamiento e incluso para originarlo.

Por este motivo, el trabajo sobre otros sistemas de significación debe estar estudiado antes del comienzo de los ensayos y parte de la técnica del director de actores será definir la complejidad y la posibilidad de las correspondencias entre los diferentes sistemas de significación, ya que se mezclarán con la actuación.

- Contrates y unidad

La cohesión del espectáculo vendrá dada además de por su experiencia como unidad, por el uso de sus contrates. El director escénico será quien ejerza este trabajo totalizador, pero para crearlo no solo tendrá a su disposición los elementos que expresan ideas similares, sino que tendrá a mano los mecanismos del cuestionamiento, ejercidos por las contradicciones y las oposiciones. Esto creará fortaleza en el mensaje en lugar de provocar ruido o falta de nitidez, como pudiera parecer. Además, supondrá la creación de contrastes estéticos que harán que el espectáculo contenga una mayor expresividad y vivacidad. El uso de las contradicciones conscientes puede convenir al discurso del director, por lo que habrá de ser cuidadoso en dar pautas al actor sobre qué significan estas contradicciones. La mayor parte de las veces, en una escena que la clave dominante será la tensión, conviene empezar construyendo la calma, ya que así la tensión será leída con mayor nitidez por los espectadores, es decir, muchas veces conviene construir para destruir. Estos contrastes pueden confundir al actor en la construcción de la escena y en los objetivos que el director se plantea sobre su trabajo. Conviene que la

escenificación no sea totalmente lineal, por lo que el estímulo del actor para crear contrastes y contradicciones puede ser efectivo si se sabe utilizar en los momentos adecuados y con mesura.

El director de actores deberá hacer un estudio y diseño previo de los posibles contrastes y contradicciones conscientes que pueden dotar a su escenificación de mayor expresividad, sabiendo definir los márgenes antes de que estas estrategias creen indefinición, falta de comprensión del conjunto e incluso, en el peor de los casos, una obra sin forma y sin sentido.

- Sensibilidad a las redundancias

El director de actores ha de tener una sensibilidad especial a las redundancias principalmente en dos sentidos: tener en cuenta que un sistema de significación, o más de uno, puede duplicar información con los signos emitidos por el actor o que el actor pueda estar duplicando él mismo la información y resultar redundante. En ambos casos se está en contra del *principio de economía* compositiva.

El actor puede estar haciendo con el cuerpo lo mismo que está diciendo su texto, por ejemplo, “tengo dolor de cabeza” y tocarse la frente. Esta actuación que expresa lo mismo a través del cuerpo y de la voz, es lo que comúnmente definimos como *sobreactuación* y no es más que una redundancia expresiva. Aunque estos movimientos puedan ser orgánicos en la vida real implican una pobreza expresiva en la escena porque se podría estar usando las posibilidades comunicativas del cuerpo en profundizar o matizar el mensaje de la voz o viceversa.

El director de actores, en su plan, deberá considerar si los objetivos que se está marcando con los actores serán redundantes respecto a otros sistemas de significación, con respecto a otros actores o con respecto al actor mismo en otros momentos de la obra. De identificar estas redundancias puede replantear si el trabajo del actor podría aportar significados nuevos o si alguno de los signos aportados por otros sistemas puede redefinirse para encontrar oportunidades aun no exploradas.

3.3.1.1.a.17. Definición de una metodología experimental de la puesta en escena

Como hemos expresado anteriormente, toda obra de teatro será la construcción de un prototipo. Es un proceso productivo que tiene poco o nada que ver con otros procesos de producción en serie, pues, aunque esté enmarcada en las industrias culturales, el teatro es, por

encima de todo, una obra de arte. No entender este concepto puede hacer que el teatro tenga como objetivo el entretenimiento que debe considerarse como algo muy diferente de la propia *productividad* del arte, ligada a intereses culturales y sociales y no solo a los económicos. Por supuesto, con esta perspectiva no dejamos de lado las condiciones laborales de los artistas, que deben ser denunciadas cuando no cumplan sus derechos como trabajadores. El artista es un profesional cuyo medio de vida es el arte. Pero el arte no debe tener la misión principal de producir dinero, porque desvirtúa su propia naturaleza y la corrompe. Estas apreciaciones nos resultan fundamentales para aclarar que esta tesis, entiende el teatro como arte y no como industria del entretenimiento.

Como decimos, la producción de una obra teatral es la construcción de un prototipo y esto implica al principio de originalidad¹²². Ninguna obra artística aspira a ser otra, por más que esté participada por poéticas, referencias, influencias o deudas estilísticas.

Por este motivo, la temática de la obra y la tesis del director suelen reclamar materiales diferentes de otras producciones del mismo director, por más que éste tenga una estética definida, pueda trabajar prácticamente con el mismo equipo o compañía, o poseer una forma de trabajar estructurada en la que haya encontrado certezas. Lo cierto es que cada obra plantea unos objetivos y unos retos totalmente diferentes a los de otra obra. Derivado de ello, cada obra reclama una metodología de trabajo diferente para ser construida, por normativizada que se pretenda la puesta en escena. Y cada obra es el producto de las fuerzas creativas del equipo en unos determinados contextos de producción definidos por unos medios, contruidos bajo unos objetivos y una tesis del director. Es decir, cada obra es el producto de una metodología de trabajo. La obra es lo que es por cómo se ha construido, la relevancia que se ha dado a cada proceso, los objetivos definidos para cada parte, las elecciones tomadas para construir la pieza y lo que se ha rechazado o eliminado en los ensayos.

El director de actores inventa los procesos que se aplican en los ensayos, no solo monta las escenas, sino que las escenas son el resultado, además, de todos los procesos realizados en ellos. ¿Qué se hace durante un ensayo? ¿Con qué objetivos? ¿De qué forma? ¿Durante cuánto

¹²² Toda obra necesita una manera individualizada de aproximarse a ella, tanto en su plasmación escénica (interpretación) como en el camino escogido para extraer el material representable (dirección de actores). (SALGADO, 2007:263).

tiempo? Esta planificación de los ensayos plasma una metodología de trabajo definida en el plan inicial por el director de actores y es, como decimos, experimental, no es una fórmula repetida para toda obra teatral. La obra es el resultado de una metodología experimental.

El director de actores tiene que abordar como parte de su técnica, en su plan inicial, una definición de la metodología de trabajo que usará para escenificar, y esta metodología habrá de dar respuesta a todas las cuestiones éticas y estéticas planteadas para hacer una obra de teatro particular. La metodología amalgama todos los objetivos de diversa índole y debe hacerlos armónicos, no pudiendo ser la obra teatral otra cosa que un director moralmente de acuerdo con su obra.

3.3.1.1.b. Estudio de las posibilidades del texto

Para empezar, hay que advertir que el abordaje de este punto implica el despegue desde el teatro dramático, en la que los textos, sean estos clásicos, de repertorio, contemporáneos o escritos para la ocasión, siguen los preceptos de una construcción aristotélica. Es decir, el trabajo podría abordarse de esta forma porque partimos de un texto dramático. Para el teatro posdramático, sería conveniente partir del estudio de la situación, sea ésta creada a partir de una partitura escénica, organizada por la fisicidad del actor o por los textos que *sonarán* en la escena.

Preferimos titular este proceso como *Estudio de las posibilidades del texto*, en lugar de *Análisis del texto*, para que el léxico ayude a evitar una actitud en exceso textocentrista, que implicase que todas las consideraciones verdaderas para que una obra sea eficaz están ya contenidas en el texto. Entendemos los textos, sobre todo si son clásicos como pistas de despegue y no como pistas de aterrizaje. La perspectiva de textos abiertos para el teatro no debe ser contraria, sin embargo, a proteger y admirar los textos clásicos, ya que se protegen también a través del trabajo de directores escénicos que los iluminan con puestas en escena contemporáneas, que den cuenta de lo que los textos siguen siendo hoy en día para el teatro (no solo como volúmenes de una biblioteca o como piezas históricas).

3.3.1.1.b.1. Composición de la acción

Del mismo modo, hemos preferido *Composición de la acción* en lugar de *análisis de la acción* o *análisis activo*, aunque nos estemos refiriendo al mismo proceso. La palabra análisis conlleva

una actitud ante los textos para encontrar unas certezas o verdades que pueden ser objetivadas y que tienden a lastrar la creatividad del director cuya misión es crear un hecho artístico, lo contrario de ilustrar las certezas destiladas a través de un análisis. Por supuesto, que el proceso que el director de actores aborda con un texto, también incluye el análisis y no queremos invalidar a todos aquellos profesionales que durante años se han enfrentado a las puestas en escena partiendo de un análisis del texto. Sin embargo, nos vemos obligados a reclamar una nueva forma de nombrar a este proceso para evitar malos entendidos en cuanto a la relación del director con el texto, y que aporte actitudes más adecuadas para la dirección escénica.

El análisis activo como tal, parte de las aportaciones de Konstantin Stanislavski y es difundido, sobre todo, por su discípula María Osipovna Knébel en su libro *El último Stanislavski*. Aporta una comprensión del movimiento de la trama y de cómo ésta afecta a los personajes en sus acciones y tareas. Tiene una especial relevancia en el trabajo de la dirección de actores, pues este tipo de análisis aporta al director información sobre qué tipo de acciones deben crear los actores a fin de construir la trama y, por lo tanto, el movimiento de la obra. Hace que el director de actores pueda proyectar las acciones que hacen los personajes y evita que los actores tengan una única acción que es “decir un texto”. Estas acciones y tareas se crean a partir de las situaciones que están compuestas por las frases del texto. A saber, una frase puede contener diferentes opciones de subtexto e intención e incluso las frases muy denotativas siempre pueden estar concretadas por acciones casi sinónimas que aportan diferentes matices. Por estos motivos, no encontramos adecuada la palabra análisis sino composición, ya que nunca se podrá llegar a una certeza objetiva, sino a una elección sobre la acción que *podría* hacer el personaje.

Para empezar esta creación que supone componer un mapa de la acción, la primera tarea es buscar los sucesos implícitos en los textos. Los sucesos cumplen dos características: son inesperados para al menos uno de los personajes y cambian la acción o la tarea de al menos uno de los personajes. Estos sucesos son los puntos donde la trama cambia, de manera que de la aparición de sucesos la obra dramática obtiene su movimiento. Los sucesos duran un instante, han de estar expresados en presente y no expresan el punto de vista de ninguno de los personajes. Su aparición en los textos se da en un lugar muy concreto, a veces en un silencio de un personaje o en la sílaba de una palabra. Si el director de actores hiciese un listado de los sucesos obtendría algo muy parecido al argumento de una obra.

Lo característico de la composición de la acción es que diferentes directores pueden hacer composiciones diferentes y estar de acuerdo solo en los sucesos más evidentes. Y lo más

importante es que el director de actores puede escribir sucesos que no están propuestos ni contenidos en el texto, sino que nacen de su imaginación al soñar la situación que desea escenificar. De hecho, cuando no aparecen sucesos propuestos por el texto durante un tiempo excesivo, el director de actores se sentirá impelido a crearlos para sostener la acción, de manera que no pase mucho tiempo sin que algo ocurra en la escena. El director de actores puede coescribir sucesos con el autor a fin de aumentar el significado de algunas partes, aportar acciones, reclamar atención sobre algunas cuestiones o diseñar una rítmica y una densidad de la escena. Por poner un ejemplo básico, escribir sucesos bastante seguidos al final de una obra ayuda a precipitar el desenlace y a hacer un final más contundente.

Respecto a acciones y tareas, el director compone una partitura de qué es lo que hace cada personaje entre dos sucesos. La acción es un esfuerzo psicofísico tendente a alcanzar una tarea. Entre dos sucesos y, a partir de las frases propuestas por un autor, cabe un número indefinido de acciones posibles, puesto que hay muchas formas de actuar para conseguir un mismo objetivo. El director de actores entonces trata de definir en su imaginación aquellas acciones más armónicas al conjunto y a la psicología del personaje entre un conjunto de acciones posibles. De la misma forma establece las tareas que es lo que motivará al actor para ponerse a hacer. Acciones y tareas son inseparables porque sin esta relación el personaje haría acciones sin sentido, que no tendrían concordancia entre ellas, lo que limitaría gravemente la comprensión por parte del público.

Entre dos sucesos, los personajes están haciendo algo, a fin de que la escena no quede sin acción, pues de ésta se compone el teatro dramático aristotélico. El director puede imaginar en la intimidad de su estudio qué hacen estos personajes, sobre todo aquellos que no tienen texto pero que están presentes en la escena. Como esta experiencia de la imaginación puede ser abstracta pero el director de actores habrá de comunicarse con los intérpretes con palabras, su composición busca definir las acciones de los personajes con palabras que expresen lo que el personaje hace. A través de los *verbos de acción* el director de actores compone una partitura que luego irá proponiendo a los actores. Los verbos de acción tienen la virtud de ser visibles para los espectadores evitando acciones que suceden en el interior de los personajes (por ejemplo, *darse cuenta*) y que el público no podrá ver.

Al elegir los verbos de acción, el director de actores puede elegir entre verbos que expresan acciones más o menos abiertas o cerradas. La acción seducir, para conseguir la tarea de enamorar puede entonces desarrollarse de una multiplicidad de formas en las que el actor

puede desplegar su creatividad siguiendo las pautas del director. Esta forma de trabajar en los ensayos compatibilizará en buena medida dos creatividades, la del director y la del actor. Por este motivo, encontramos virtudes en este tipo de abordaje y creemos que pueden ser convenientes para ciertas escenificaciones. Los verbos de acción muy cerrados, (como *robar los documentos del escritorio*), si se utilizan con mucha asiduidad, pueden hacer sentir al actor como un títere, en detrimento de su creatividad y del carácter artístico de su trabajo.

Puesto en comparación con el trabajo sobre las apuestas de Declan Donnellan, este tipo de procedimiento puede llevar al actor a la consecución de unas tareas muy definidas, por lo que el camino para llegar a ellas puede ser excesivamente *predeterminado*. Sin embargo, si unimos verbos de acción abiertos a las *dianas* en lugar de a las *tareas*, podemos dirigir al actor aprovechando al máximo su creatividad y su organicidad. El trabajo del director de actores será, por lo tanto, encontrar esta forma de dirigir con *verbos abiertos* y *dianas concretas*, de manera que los signos partirán del actor y quedarán ligados a él de una forma viva y organizada. Si se trabaja de esta forma, la estética de las acciones dependerá de la estética que aporte el actor, y ésta tendrá que ver con su entrenamiento más que con la construcción de la acción. Si no se hace un trabajo de caracterización corporal y gestual, aparecerá la propia del actor, por lo que su armonía, coordinación, disociación, dinámica, fuerza, elasticidad, tonicidad muscular, respiración, uso del espacio y calidades de sus movimientos dependerán de la desarrollada por el actor propiamente en su formación y en su entrenamiento, es decir, por su propia forma de hacer.

Por último, desde nuestra investigación apostamos por considerar este tipo de composición como una parte de la técnica del director de actores y no de los actores. El motivo principal es que la composición de la acción (en Knébel, *análisis activo*) implica una creación de una partitura que genera una forma de contar y, por lo tanto, un discurso. No generar este discurso, no optar por el enfoque, por la selección y por la opinión, implicaría aceptar que la escenificación está prevista en el texto y que la puesta en escena es una ejecución de la partitura hecha por el autor. Desde este punto de vista, todas las escenificaciones de un mismo texto deberían ser iguales. Si se escribe una partitura, con un determinado enfoque que expresa una cosmovisión, con una composición de verbos y de dianas que se alejan de un análisis para proponer una eficacia escénica concreta y que es el verdadero sentido del estudio (no filológico, ni académico), no puede ser un procedimiento del actor (a no ser que sea el actor quien dirija la obra y opte por cumplir dos figuras en una misma persona). En primer lugar, porque usurparía las competencias

del director y, en segundo lugar y más evidente, porque sería imposible componer tantos análisis como personajes hay en una obra y ejecutar todas estas partituras a la vez.

En cualquier caso, encontramos evidente que el director de actores debe estudiar y componer la acción que pretende desarrollar antes de la llegada del actor y de empezar el proceso de ensayos. Esto no significa que esta composición sea un documento que tiranizará el ensayo y que ha cumplirse para encontrar la garantía del éxito, puesto que debe entenderse como una propuesta inicial, con una partitura que debe alterarse, actualizarse y matizarse a través de la realidad del ensayo, que muestra la eficacia o ineficacia de las ideas planificadas.

3.3.1.1.b.2. Composición de la organicidad

La organicidad suele ser un objetivo deseado en el teatro dramático, donde el actor se somete a unas circunstancias dadas y, a través de una composición artística de un personaje, siente, piensa, se mueve y se relaciona desde una forma diferente de la propia. También puede no ser el objetivo de otras teatralidades, como el teatro épico o algunas formas que requieren de mayor expresividad o mayor plasticidad que la ofrecida por la organicidad mimética (como el teatro danza, por poner un ejemplo). A esta apreciación cabe aportar que, si orgánico es sinónimo de vivo, también puede construir todas las teatralidades, pues el actor puede sentir de la misma forma el impulso vivo para un movimiento de teatro danza que para la emisión de un texto en verso. Para definir la organicidad debemos observar que lo vivo es lo nacido provocado por el exterior que causa el impulso de una acción coherente, posible y probable, que emana como reacción, como respuesta a la escucha del exterior desde unas circunstancias dadas.

El estudio de las circunstancias dadas lleva al actor a incorporarse a la situación, sea desde la perspectiva de Stanislavski o de alguna versión del Sistema, como la técnica de Layton, la de Meisner o las más *strasbergianas*. En las circunstancias dadas el personaje protagonista encuentra su necesidad de cambio y de ahí nace el deseo que será el motor de su actuación. También en las circunstancias dadas el antagonista encuentra su acuerdo con el *status quo* y de ahí la oposición al cambio que pretende el protagonista. De esta relación entre protagonista y antagonista se establece el conflicto que es el que sostiene la acción que provoca el movimiento de la obra.

El estudio de las razones de los personajes para pedir y para negar, la composición de las imágenes que estimulan lo que buscan los personajes y de las que tratan de huir, las estrategias para conseguirlo, así como las relaciones sociales y emocionales, las relaciones emocionales con los lugares en los que se desarrollan, la urgencia, los antagonismos activos, los conflictos en marcha, y demás elementos técnicos sirven al actor para que propulsarle hacia la organicidad.

El director puede hacer este estudio para tratar de activar a los actores a crear la organicidad de su interpretación, si este es uno de sus objetivos, pero entendemos que el estudio y la composición que posibilita la organicidad tiene su objetivo en el interior de los actores, por lo tanto, en un determinado modelo de interpretación (que puede ser deseado por el director como parte de su plan e incluso como fin último de su montaje). Esta técnica interpretativa no implica necesariamente un discurso, un enfoque ético, ni una plasmación estética más allá que la mimesis realista, en la que al menos en la parte de creación del personaje, el director desaparece debido a una creación ilusionista, pues todo parece creado por lo vivo sin la intervención del diseño y del arte.

Sin embargo, las estrategias de la organicidad no son ni deben ser una cualidad exclusiva del teatro realista, y los directores pueden combinarlas con estéticas escenográficas expresionistas, vestuarios góticos, sonidos interestelares e iluminación vanguardista, por poner algunos ejemplos. El cine ha conseguido sacar mejor partido a este tipo de construcciones, donde la interpretación realista ha sido promovida por la mimesis de la fotografía, aunque en ocasiones ha usado caracterizaciones extraordinarias y los efectos especiales han promovido escenografías totalmente antirrealistas (aunque verosímiles según la propia coherencia interna propuesta por el relato). En estos casos, actores y directores pueden componer interpretaciones orgánicas por extravagantes que puedan resultar el mundo exterior y las circunstancias dadas.

Organizar esta composición, escena por escena, permite al director de actores, sin embargo, hacer elecciones en los parámetros técnicos que participarán de la creación de la organicidad en el actor. Así, por poner un ejemplo, puede concretar el deseo del protagonista, redefinir una relación emocional, o inventar antecedentes que reorganicen el comportamiento que los actores van a crear. De esta manera, modificando aspectos técnicos, el director de actores suele participar dirigiendo la creación de la organicidad.

También preferimos optar por nombrar a este procedimiento como *Composición de la organicidad* en lugar *análisis orgánico*, ya que la voz análisis nos hace pensar que hay una verdad

inscrita en el texto que ha de ser investigada dentro de las palabras ofrecidas por el autor, mientras que el trabajo del director de actores ha de ser el paso del texto a la materialización viva por un proceso de escenificación y, en todo caso, provocar las eficacias de la organicidad. Como el director elige y diseña el encaje de la situación a través de la definición y concreción del conflicto, definiendo con el actor los conceptos que pueden convertirse en imágenes que impulsan el comportamiento de los personajes, las relaciones, la urgencia y demás parámetros técnicos, dicho encaje es una composición y no un análisis. Como queda demostrado, hay tantas composiciones brillantes de los mismos textos como extraordinarios directores y puestas en escena.

Puede entenderse el análisis como un paso previo para llegar al estado de preparación para la creación, aunque a nuestro juicio, la actitud de análisis se busca una coherencia intelectual razonable, pero se limita la capacidad de la imaginación y ensoñación, por lo tanto, la creación. Consideramos que, desde el primer contacto con un texto, la misión del director es soñar la puesta en escena inspirado por el texto, mientras que va conformando la coherencia dejando crecer partes de la imaginación y desechando otras. La capacidad para proyectar situaciones e imágenes escénicas propulsado por un texto debe ser parte de la técnica del director de actores, y cuando hablamos de imágenes, el motor debe ser la imaginación y no el análisis.

Por otro lado, comprendemos que la fase de análisis debe ser un entrenamiento durante la formación del director de actores, comprender los textos, sus subtextos, sus fuerzas dramáticas, sus estructuras externas e internas y la exploración de todas sus posibilidades y otorgará al director las destrezas de *saber ver* un texto, pero también debe explicitarse por pedagogos de la dirección escénica, que esta es una parte del entrenamiento que no debe confundirse con una actitud férrea de análisis durante el trabajo profesional. La intelectualidad debe estar bien compensada con la imaginación desde el inicio de un proceso de creación si no se quiere dar lugar a puestas en escena con pobreza creativa, fórmulas repetidas o en exceso normativizadas que provocan el aburrimiento y la muerte del teatro como arte viva. En una etapa avanzada de la técnica del director de actores, los análisis suceden solos mientras que el director se ocupa en proyectar e imaginar las posibilidades de su puesta en escena y la forma *arquitectónica* de su composición.

En la práctica del teatro aristotélico, la creación de la organicidad, del impulso vivo, suele ser la tarea del actor durante el proceso de ensayos: hacer vivos los textos que vienen desde las letras impresas y crear movimientos e intenciones que se desprendan a partir de éstas y de los que ha

de apropiarse. Sin embargo, parece evidente que el director de actores decide sobre la estrategia de la organicidad de los actores sobre todo a través de la metodología del proceso de ensayos que ha elegido. No en pocas ocasiones, la metodología de trabajo que no promueve la organicidad entrará en colisión con la técnica de los actores, y esta falta de ajuste entre técnica de dirección de actores y técnica de interpretación, suele bloquear a los actores, a veces porque no son informados de que no se tiene por objetivo la organicidad de un personaje, sino su concreción como signo escénico.

3.3.1.1.b.3. Acción principal y acción secundaria

Durante la fase previa a los ensayos de un texto dramático, el director de actores debe concretar la acción principal y las secundarias que generan el movimiento de la obra, a fin de poder diseñar una estrategia que organice las prioridades. De esta concreción previa, se servirá el director de actores durante los ensayos para regir los planos en los que deben aparecer los signos creados por el actor, en un orden que habrá de componer la riqueza de lo principal cuando se acompaña de lo secundario.

En el teatro dramático, así como en los guiones cinematográficos, suelen aparecer tramas principales y tramas secundarias a fin de dar riqueza a la comunicación. Si solo existiese la trama principal, ésta podría perder verosimilitud mimética y resultar demasiado construida. Por este motivo, trama principal y tramas secundarias se entrelazan y se mezclan según avanza la línea de tiempo del discurso.

Una parte de la técnica del director de actores es definir esta trama principal y las secundarias, atendiendo a cómo las secundarias también engrandecen el discurso y participan en el movimiento de la obra hacia el final. En ellas ha de inscribir las acciones de los personajes, aportando expresividad, haciendo que cada una exista en el rango de importancia que deben tener en el conjunto, y ofreciéndole a cada una de ellas su propia especificidad. Equilibrio y proporción serán dos características a atender por el director de actores y también formarán parte de su técnica.

3.3.1.1.b.4. Relaciones de los personajes con la tesis

Los personajes tienen relaciones con la tesis definida por el director; por lo general, representan el mundo cambiante (protagonista) o el mundo inmutable (antagonista). Toda obra dramática

supone ser un diálogo del principio con el final, de cómo estaban las cosas al principio y de si han cambiado o permanecerán iguales. Los personajes, entonces, tienen una relación con el movimiento de la obra y, por tanto, una relación con la tesis definida por el director. Podemos dividir dos grandes posiciones de los personajes: defienden la tesis, o se oponen y la cuestionan. Algunos personajes, sirven para construir la tesis del director, mientras que otros la profundizan al cuestionarla o servirle de oposición momentánea. Es decir, cuando un personaje cuestiona la tesis, la destruye o la consolida. Por este motivo, podemos considerar que todos los personajes construyen la tesis.

El modelo actancial de Greimas¹²³ puede ayudar a componer estas relaciones de los personajes con la tesis. Su modelo se basa en identificar personajes y fuerzas actanciales: sujeto, objeto, destinatario, destinador, ayudantes y oponentes. El esquema actancial sirve tanto para analizar escenas como para analizar la obra dramática completa.

En el teatro posdramático, los actantes también tienen relación con la tesis, la construyen, la desarrollan, la alteran, la cuestionan o la defienden. Sus acciones, sin estar ligadas a una trama, son signos que construyen la tesis de forma dialéctica, expresiva y emocional para el espectador. Podemos entender las acciones como la unidad mínima de la que se componen personajes y actantes, y las acciones son signos racionales, sensoriales y emotivos para el espectador. Por este motivo, podemos decir que los signos contruidos por los actantes son los que construyen la tesis. Esta perspectiva semiótica puede quedar clara en el teatro posdramático, pero funciona de igual forma en el teatro del drama.

Sea cual sea la forma en la que el director de actores define la relación de personajes y actantes con la tesis, la composición previa le dará una perspectiva precisa para las fuerzas que cada uno de los actores deberá componer en los ensayos para la construcción de la tesis.

¹²³ Algirdas Julien Greimas desarrolla una semiótica estructural en las que toma el concepto de actante de Vladimir Propp a través de Lucien Tesnière. Los principales actantes son: Sujeto, objeto, destinatario, destinador, ayudante y oponente. A este respecto deben consultarse sus obras *Semántica estructural. Investigación metodológica*. (Gredos, Madrid, 1973); *Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico*, en *Análisis estructural de relato* (Tiempo contemporáneo, Buenos Aires 1966); *Entorno al sentido. Ensayos semióticos*. (Fragua, Madrid, 1970) y *Ensayos de semiótica poética* (Planeta, Barcelona, 1972).

3.3.1.1.b.5. Definición del personaje o definición del actante

Los personajes y los actantes componen signos y significados para el público. Antes de buscar qué acciones pueden hacer los actores, para poder estar seguros de que tienen verdaderamente entidad, el director de actores debe definir su significado y su participación en el conjunto. Sin saber qué deben significar, cualquier acción realizada por el actor podría resultar más o menos apta para la escenificación. Lo más importante es que el director no podría saber cuál es más deseable, y carecería de criterio de avance.

Para evitar este caos, el director debe definir qué significa cada personaje uno por uno, y darle una misión en el conjunto. La tesis, obviamente, tendrá que estar presente como criterio al componer estas definiciones. En los textos dramáticos podemos encontrar una gran cantidad de información de la definición que un autor ha pretendido dar a los personajes. Esta definición puede quedar oculta en las frases con las que se comunica el personaje. Lo interesante es que estas frases componen acciones en el sentido de que modifican o alteran la situación operante y, tras estas acciones, se encuentra la definición del personaje, puesto que le caracterizan. El ejercicio del director de actores, es al comienzo, el de composición. No debe quedarse en una actitud analítica, como si la definición del personaje estuviera contenido en el texto y hubiera de ser descubierto. De los personajes solo conocemos sus palabras, de manera que en todo lo demás queda ausente. En esta ausencia el director puede desarrollar una definición concreta del personaje que subsuma y recoja en ella sus acciones y sus palabras. Por poner un ejemplo, Yago podría odiar a Otelo por tener el puesto que él desea, podría odiarle por ser extranjero, por tener otra religión, por ser negro, por tener relaciones con Desdémona, por contar con el favor del Dux, o por su capacidad para odiar a cualquiera que esté por encima de él. Todas estas definiciones de Yago, y otras, pueden resultar más o menos certeras, por la que el director habrá de decantarse y definir a Yago o por hacer una mezcla ordenada de todas ellas. En lo no dicho ni hecho, pero posible, el director de actores empieza a imaginar y a componer una determinada concreción del personaje, que habrá de poner en relación con otros y que le servirá para disparar la trama hacia la construcción de la tesis.

De un modo parecido realizará el trabajo con los actantes. Uno por uno deberán significarse a fin de poder ensayar con la búsqueda de aspecto concreto. Cabe destacar que, en algunas construcciones posdramáticas, el trabajo de los actantes es profundamente polivalente, puesto que componen diferentes *voces*. En este sentido, no se identifica a cada actor con un solo significado, ni con una sola idea. Sus acciones no estarán atravesadas por un significado

transversal, sino que se mantendrán relacionadas solo durante el tiempo que exista la misma voz. En este tipo de construcciones, los actantes suelen encarnar varias definiciones diferentes en una sola escenificación, por lo que convendría contar con actores y actrices ambivalentes. Si usa de este tipo de construcciones, el director de actores debe indicar a cada actor sus diferentes definiciones, y todas ellas habrán debido ser estudiadas previamente. Parece entonces, de mayor eficacia hacer un estudio de cada una de las situaciones que se pretenden escenificar, a fin de, una por una, identificar los significados que la participarán y que se distribuirán entre los actores.

De cualquier forma, el actor deberá desarrollar unas acciones que resulten identificables y si se desea, comprensibles, para optar por una comunicación más allá de la sensorial. La definición de estos personajes o actantes debe formar parte de la técnica del director de actores y estar prevista para empezar a trabajar y permitir que la obra se vaya definiendo por la realidad de los ensayos.

3.3.1.1.b.6. Estudio del movimiento a partir del texto

Los textos escritos para el teatro, sean dramáticos o no, pueden ofrecer de inicio algunos aspectos en relación al movimiento escénico, si bien la puesta en escena no está performada desde el texto. La definición concreta del movimiento escénico es competencia del director de actores y de los actores, atendiendo a criterios comunicativos, de composición, de eficacia, de estilo y estéticos. Sin embargo, algunos aspectos de los textos pueden resultar inspiradores para la creación del movimiento, que también puede empezar a generarse a partir de un plan coreográfico del director o desde el encuentro físico con los actores.

Los textos pueden tener en sus didascalias propuestas del autor sobre el movimiento escénico. Las didascalias escritas al inicio de las escenas pueden proveer de información de posiciones de arranque de los personajes o actantes y de información sobre el espacio, así como las acotaciones de movimiento suelen estar intercaladas entre los diálogos. Además, las acciones de los personajes pueden indicar movimiento o quietud, de forma que cada acción suele tener un esfuerzo físico asociado que puede definir trayectorias o ubicaciones en el espacio escénico. Los verbos, por lo tanto, suelen ser indicativos de movimiento, definiendo acciones físicas. Las acciones verbales también pueden invitar a realizarse acompañadas de un movimiento físico, como, por ejemplo, despedirse y alejarse. Por último, los adverbios de lugar y de modo principalmente, también pueden proveer de información sobre posibles movimientos.

El director de actores debe explorar los textos a fin de inspirarse para crear movimientos, siempre desde la perspectiva de que los movimientos no están escritos en el texto sino en el escenario, por lo que el estudio de un texto puede ser un rico instrumento para nutrirse y realizar los bocetos de movimiento escénico que preparen el ensayo.

3.3.1.1.c. Estudio de la situación

Tanto en el teatro dramático como en el posdramático los directores de actores componen con los actores una determinada situación. La diferencia fundamental es que la situación puede estar construida a través de un personaje en el estatuto de la ficción o puede estar compuesta por el director y los actores desde el estatuto de lo real. En cualquier caso, la situación esta definida por una amalgama de fuerzas y signos que las expresan y que recibe el espectador a través de la vista y el oído¹²⁴, leyéndolas y otorgándoles significados y emociones.

El trabajo del director de actores no es tanto el de construcción de personajes sino la composición de situaciones¹²⁵. Deben ser las situaciones las que resulten elocuentes al espectador, aportando significado, ética y emoción. Como decimos, tanto si el director parte de un texto dramático como de una idea, o cualquier material escenificable, su trabajo será la composición de situaciones realizables por actores en el espacio de la representación. Por este motivo, el director de actores debe realizar un estudio previo de las situaciones que quiere componer, de forma que le permita la búsqueda concreta que posibilite su construcción en los ensayos.

Su capacidad para establecer situaciones de forma orgánica y/o expresiva definirá su destreza para escenificar y, por lo tanto, su calidad como director. Las situaciones que monte el director deben resultar una configuración exacta de las fuerzas necesarias para componerlas. Además, debe ser capaz de plasmarlas a través de los actores y de los sistemas de significación, es decir, de especialistas en cada uno de los sistemas en los que la escenificación se configura.

¹²⁴ En algunas propuestas de teatro inmersivo, el espectador participa además de con estos dos sentidos, con sus acciones, su presencia, su pensamiento, sus palabras y sus movimientos, por lo tanto, suele usar su cuerpo, incorporando sobre todo el tacto, ya que el olfato y el gusto suelen ser más difíciles de incorporar a las situaciones escénicas, aunque por supuesto, es posible.

¹²⁵ Stanislavski señala que las indicaciones del director no han de marcar al actor “el contenido psicológico de un objetivo o una acción, sino se le deben proponer acciones físicas rodeadas de circunstancias interesantes. Así el actor no se preocupará por la psicología, la tragedia o el drama”. (STANISLAVSKI, 1994: 193).

Si, como decimos, este tipo de estudio es fundamental para el teatro dramático, lo es más aún para el teatro posdramático, pues la situación no está definida por un autor y deberá definirse desde el plan de dirección a fin de tener unos parámetros de búsqueda durante los ensayos. Por este motivo, encontramos fundamental que el director que va a abordar una escenificación posdramática realice un estudio completo de las situaciones que desea montar con los actores. Estas pueden contener más o menos significado, o pueden perderlo totalmente llegando a extremos únicamente sensoriales, disolviendo el carácter de situación por el concepto de composición. Del mismo modo, dentro de los sistemas no narrativos, en el teatro discursivo y en el teatro asociativo, el estudio de las situaciones resultará fundamental para poder abordar los ensayos con criterio y perspectiva.

3.3.1.1.c.1. Comprensión profunda de la situación

El director de actores debe comprender profundamente las situaciones que desea escenificar y debe acceder a ello a través de la reflexión, esforzando su entendimiento mientras que permite a su emocionalidad ser libre. Comprender una situación implica reconocer todas las fuerzas que lo participan. Esas fuerzas pueden estar correspondidas por agentes que las ejercen o que las padecen, y el director de actores debe identificar con qué medida, intensidad e importancia aparecen cada una de ellas. Podemos poner un ejemplo señalando la situación en el que una madre despide a un hijo que habrá de cruzar el mar en una pequeña embarcación en busca de una oportunidad para tener una vida digna. Comprender la situación antes de montarla implica esforzar la empatía y reconocer la complejidad de la situación: los deseos del hijo tomarán forma, así como las dificultades diarias que desea dejar atrás. Pero también sus pérdidas, todo lo que no volverá a vivir si consigue encontrar una vida en el país al que planea marchar. También sus dudas y miedos sobre el futuro. Decir que echará de menos a familiares, amigos y a la propia ciudad resultaría insuficiente. Como también resultaría insuficiente no darse cuenta de la compleja emocionalidad de una madre que desea la mejor vida para su hijo, pero que se enfrenta al miedo de un viaje muy poco seguro, y que, si en última instancia, todo sucede correctamente, no volverá a ver a su hijo. Para ser capaz de dirigir situaciones de este calibre, el director debe intentar prepararse para comprenderlas y no dejarlo únicamente al fragor del ensayo. Comprender implica empatía y ética, cuestiones fundamentales si se asume que el teatro es *portavoz* de personas que nunca tendrán la oportunidad de expresarse en público. Esta comprensión previa de la situación se corresponde a la materia prima con la que el director crea la vida de las situaciones que construye con los actores en los ensayos, y debe formar parte de su técnica de dirección.

Por supuesto, la verdadera naturaleza y alcance del significado y de la composición de estas situaciones será la creada por los ensayos, y seguramente contenga más potencia que lo visualizado por el director, al contar con la creatividad de los intérpretes. No queremos expresar que el director de actores debe construir en su mente la situación y que luego trate de ilustrarla durante los ensayos. Los ensayos contienen la espiritualidad de lo verdadero, mientras que la mente del director previa al ensayo estará compuesta de deseo de comunicar. Es este deseo el que le lleva a comprometerse con las situaciones que va a escenificar, y ese compromiso queda relacionado con las personas reales a las que (re)presenta su escenificación.

3.3.1.1.c.2. Relieves. Prioridad de las partes

Una vez explorados todos los agentes y fuerzas que participan en una determinada situación, el director de actores pasa a componer relieves entre ellos. Siempre, puede elegir entre un conjunto de posibilidades y de esta forma, puede hacer crecer alguna de estas fuerzas, potenciándolas, pasarlas a un segundo término o al fondo. Dirigir también significa priorizar, por lo tanto, se debe tomar partido entre las fuerzas que componen la dramaturgia, dando más importancia aquellas que más se desean que participen en la situación.

Después de esta puesta en relieve, el paisaje ha tomado diferentes modulaciones, ha dejado de ser amorfo y sin significado para pasar a tener forma y sentido. Es el director quien concreta la situación al componer las fuerzas que la constituyen. Por este motivo, ninguna escenificación de un mismo texto resulta igual. Cada director sueña la estética de la obra de una forma diferente, pero, sobre todo, da prioridad a algunas fuerzas respecto a otras, haciéndolas más dominantes y constitutivas de la situación.

3.3.1.1.c.3. Relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea

Las situaciones tienen una relación con la tesis formulada por el director. Son las que preparan la información, las que la construyen, las que la cuestionan o las que la explicitan. Todas ellas siguen un orden significativo, es decir, el orden persigue estrategias retóricas que, a su vez, conllevan el movimiento de la obra. Cada una de las situaciones que aparecen en la escenificación tiene una relación con la tesis que se persigue, por lo que esta relación constituye su definición y su significado durante la composición, pero también durante la recepción del espectáculo.

Cabe destacar que las lecturas de los espectadores tienen sobre los temas de la vida suelen estar más o menos definidas. El teatro tiene el poder y la misión de hacer volver a los espectadores sobre estas situaciones, vivirlas desde la apertura que le corresponde al participar como espectador en lugar de como sujeto de la realidad; reflexionarlas, dejarse emocionar y, sobre todo, encontrar significados nuevos, puntos de vista no previstos, acontecimientos en los márgenes, iluminando zonas oscuras o inexistentes.

Si se ha apostado por una lectura contemporánea concreta, las situaciones pueden relacionarse con dicha lectura, de manera que, de igual forma que con la tesis, la preparan, la construyen, la cuestionan o la explicitan, desarrollando una estrategia retórica común.

3.3.1.1.c.4. Relación de la situación con el conjunto. Progresión, ritmo y clímax

Cada una de las situaciones que aparecerán en la obra ocupa un lugar dentro de la línea de tiempo. Por lugar entendemos un orden dentro del conjunto; pueden aparecer al principio, durante el periodo medio o al final. El significado de una situación y el nivel de potencia que leerá el público cambia notablemente si se cambia el orden en el que parecen. En el teatro dramático, el autor suele proveer de este orden, pero también es cierto, que muchos directores escénicos han considerados entre sus estrategias cambiar el orden predefinido por el autor, a fin de encontrar nuevos significados y emociones. Las situaciones se relacionan entre ellas de forma sintáctica, por procesos de coordinación, subordinación y yuxtaposición, de forma que un cambio en el orden hace que cambie la lectura del espectador, puesto que éste posee una información previa y un horizonte de expectativas diferente.

Las situaciones contienen unos diseños de intensidad posibles. El director de actores podrá definir estas diferencias de intensidad al relacionarla con la tesis y con la posición en la que aparecen en la línea de tiempo, siguiendo principios de progresión hasta que alcanzan el clímax. Pero también siguen una pauta rítmica establecida por la estrategia del director, usando momentos de intensidad ascendente, descendente o estable, además de silencios, repeticiones, variaciones y novedades. Normalmente la tesis se explicita en su concreción, profundidad y complejidad en el momento del clímax, por lo que este diseño de orden y ritmo sobre la intensidad y la densidad de signos, establece una estrategia que lleva hacia el punto más álgido y con más significación.

Esta estrategia de orden y ritmo, progresión y clímax debe ser una parte de la técnica de dirección de actores que se verá creada, definida y potenciada durante los ensayos, pero que debe haber sido explorada por el director antes de comenzar a ensayar, a fin de tener una apuesta previa que empiece a marcar un posible camino para el trabajo.

3.3.1.1.c.5. Relación del personaje-actante con los diferentes sistemas de significación

Las situaciones no están compuestas solo por las acciones creadas por los actores, sino que los signos que componen están en relación a otros sistemas de significación, que definen su significado y su potencia. Por este motivo, el director de actores no debe considerarlos de forma aislada, sino que al estudiar la situación y proyectar imágenes escénicas, también explora las estrategias en las que los diferentes sistemas de significación pueden relacionarse con el actor. Este estudio previo puede ser significativo e incluso determinante a la hora de ensayar, porque puede proveer al actor de materiales a la hora de crear las situaciones escénicas. Por ejemplo, una escenografía, un objeto, un sonido, un vestuario o una determinada luz puede ayudar a componer la situación al actor y al director. Puede resultar profundamente inspirador para ambos contar con estos materiales justo al comenzar los primeros ensayos. Es obvio que esta estrategia dará una mayor cohesión a todos los agentes que componen la situación, que un trabajo por capas en las que el actor comienza primero, luego se le viste, más tarde se le integra en una escenografía... Los diseñadores y especialistas pueden ayudar mucho a la búsqueda y concreción de estos materiales que pueden participar en los ensayos, cada uno desde su especialidad, bajo esta metodología de creación definida por el director. De esta forma, todos los diseñadores pueden comenzar en el período de búsqueda y no entrar en el período medio de ensayos.

En cualquier caso, el director de actores debe ser consciente de que los personajes y los actantes se relacionarán con otros sistemas y que esta relación puede ser constitutiva de su metodología e influir en los resultados. Por poner un ejemplo básico, una escena que ha de hacerse en una densa penumbra requerirá que la iluminación participe en su creación. Una escena donde los actores bailan requerirá que la música participe desde el inicio. Y una escena donde se ha de bailar en penumbra requerirá del trabajo de los actores impulsados por los dos sistemas, por lo que las relaciones pueden hacerse complejas, pero profundamente inspiradoras.

3.3.1.1.d. Creación del reparto

3.3.1.1.d.1. Audiciones y pruebas. Comprobación de similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje. Comprobación de similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje o actante

Una parte fundamental de la técnica del director de actores es saber reunir el equipo con el que va a contar. Cualquier director experimentado puede expresar cuánta de la eficacia alcanzada con la obra final se determina en este momento de elección.

Los actores son una parte fundamental de lo que el espectáculo será. Su creatividad, su sensibilidad, su impronta, su armonía en el movimiento, su especificidad física y vocal, su técnica, su moral, su forma de entender el mundo y de relacionarse con él, su capacidad para expresarse, y de forma no menos importante, su capacidad de trabajo, su actitud con el equipo y su relación con el público, son materia de primer orden para la escenificación.

El director de actores debe haber podido formar en su plan un estudio y composición de una tesis, una lectura contemporánea, un estudio del texto (si lo hubiese), una composición de la acción y de la organicidad, y haber proyectado la situación y el personaje o trabajo de actante a fin de tener el criterio suficiente para la elección de los actores que conformarán el elenco. Sin este estudio previo una selección de reparto perdería el sentido, puesto que otros criterios estarán por encima de los adecuados: amistad con el actor, posibilidad de ser un reclamo para el público, imposiciones del productor o del empresario, etc., que pueden ser considerados solo en segundo término, puesto que los primeros criterios deben ser los que garantizan la eficacia del plan del director y de la obra artística.

La técnica para dirigir actores comienza, obviamente, antes de la llegada de estos, cuando el director forma su plan en soledad de su creación. Los pasos previos antes apuntados en esta tesis vienen a promover la creación de los criterios que permitirán que el director dote a cada personaje o actante de unos determinados objetivos. El director desea que estos objetivos sean cumplidos por los actores seleccionados que habrán de desarrollar estos trabajos siempre aportando todo cuanto le permita su creatividad, su técnica y su especificidad física y vocal. Por lo tanto, el trabajo sobre audiciones y pruebas no viene a ser otra cosa que el ejercicio de probar a un actor en las tareas específicas que un actor habrá que desarrollar durante los ensayos para desarrollar los objetivos que el director tiene con un determinado personaje o actante. Por poner un ejemplo, si se tiene el objetivo de que el actante patine con destreza y belleza, el

director de actores citará a los actores que en su curriculum cuentan con el patinaje y les hará una prueba para que patinen durante la audición. De esta manera, procederá con cuantas especificidades requiera del actor para el trabajo que le propone. Por supuesto, cabe mencionar que un director de actores puede seleccionar a un actor que no cumpla con una determinada destreza, para lo cual habrá que incluir en su plan, el aprendizaje de esta destreza por parte del actor, considerando recursos y tiempos, ya sea propiamente durante los ensayos, fuera de estos, o antes de comenzarlos.

De otro modo, el director de actores puede trabajar para una compañía establecida, sea propia o resulte invitado para dirigir, o para un grupo de actores ya seleccionado previamente por la producción. En este caso, no seguirá el procedimiento de la creación del reparto, pero tendrá que crear un plan y una escenificación que corresponda en términos de buenas posibilidades al equipo de trabajo ya formado. Podría partir de una estrategia de *devised theatre* o comenzar un plan desde el principio, considerando la escritura de un texto (si lo hubiese) que nazca desde la perspectiva del elenco que lo va a interpretar.

En un terreno intermedio, el director puede partir de una compañía ya creada y tener la intención de usar un texto del repertorio, por lo que verá que unos textos se adecuan mejor que otros, y que del resultado de estas adaptaciones pueden surgir propuestas interesantes y creativas. En este caso se requerirá la destreza del director de actores para encontrar ese termino exacto entre texto (plan) y elenco, que compongan una verdadera armonía.

De cualquier modo, una misión principal del director de actores es hacer coincidir el plan con el equipo de actores que lo va a desarrollar. Este proceso forma parte de su técnica. En el desarrollo de la experiencia, el director de actores encontrará una mayor destreza técnica en desarrollar este encuentro entre actores y plan, sean estos seleccionados o no para la ocasión. Cuando un director de actores dice que ve (o que no ve) un determinado reparto, quiere decir que encuentra armonía y posibilidades artísticas en este encuentro entre plan y actores, o que, por el contrario, las correspondencias le resultan incompatibles para encontrar un camino creativo que asegure la eficacia de la escenificación.

Si el director no cuenta a priori con el actor seleccionado para cada personaje o actante requerirá de un proceso de selección, que también constituirá una parte de su técnica de dirección actuarial.

El director explorará los actores que conoce buscando posibles relaciones entre el actor y el personaje u objetivos como actante, siempre buscando similitudes y diferencias entre ambos tanto a nivel físico como a nivel emocional, intelectual y moral. Cabe decir que cuando un director de actores decide que un actor determinado será quien realice ese papel, está otorgando al personaje o actante un color de ojos, una forma de moverse, una impronta, un biorritmo, una forma de escuchar y de reaccionar, es decir, está dotando al personaje de un conjunto de características no definidas en el texto dramático o en el plan del director, pero que formarán parte del conjunto inevitablemente. Estas características pueden sumar a los objetivos ético-estéticos de la escenificación o pueden resultar inconvenientes, por lo que el director de actores, durante las audiciones debe proyectar en su imaginación a ese actor en el conjunto de la escenificación.

Para las audiciones, se citará a los actores con una antelación adecuada para que puedan preparar con solvencia la prueba que se les solicita. Se le ofrecerán cuantas indicaciones y textos sean necesarios para que preparen la prueba, pues de estas también dependerá la solvencia con que la realicen. Una vez que el actor llega a la audición, la situación es sumamente compleja, y suele dejar al actor en un estado de vulnerabilidad, o en un estado en el que se defiende de esta, por lo que el director habrá de tratar de normalizarla al máximo, a fin de encontrar una atmósfera adecuada de trabajo y compromiso. El director de actores deberá, por lo tanto, evitar que la atmósfera de las audiciones sea de suplicio. La atmósfera será amable pero rigurosa y se tomará en serio la tarea que hay por delante.

Durante la prueba, el director de actores debe prestar máxima atención al actor que la realiza, puesto que puede encontrar información que podría ser significativa su elección. El director debe de ser útil en las pruebas, evitando quedarse en un estado de contemplación. En este sentido, el director puede solicitar cuantas modificaciones y tareas crea necesarias para hacerle una verdadera prueba al actor, siempre considerando que el actor podrá sostener la concentración durante un determinado tiempo, siempre menor que en el ensayo y que en la representación, puesto que en el momento de la prueba hay mucho en juego y la situación resulta delicada. Del mismo modo, tampoco es adecuado que un director de actores se quede con dudas, por lo que si las pruebas que necesita que realice el actor pudieran ser demasiadas para una sola sesión de trabajo, se debe considerar parar y seguir con las pruebas en una nueva sesión y con descanso renovado. Un director con experiencia sabe que no debe esperar demasiado de una primera prueba, sobre todo de los primeros minutos de esta, por lo que deberá crear esa atmósfera de trabajo que libere al actor para poder verle en toda su amplitud

y complejidad. Debe entender que el actor no conoce su plan, por lo que si el actor ha tomado una decisión que el director considera inadecuada, no deberá dejarle continuar gastando energía. Deberá acercarse a él y ofrecerle la información precisa para que pueda reconducir su trabajo y organizar un intento real. El director de actores deberá explicarse con tranquilidad, paciencia y con intimidad si hubiera más gente presente en la prueba. Si el actor ha elegido un camino no adecuado, puede deberse al motivo de que el director, al citarle, no le haya dado información suficiente sobre qué tipo de trabajo debe hacer y al comenzar la audición, tampoco le haya ofrecido las pautas para organizarse. Esta falta de información puede ser una estrategia del director de actores para comprobar el camino que toma un actor respecto a los materiales ofrecidos, pero el director debe considerar que, si el actor elige un camino considerado como equivocado, no se debe a otra cosa que a la ausencia del trabajo del director, es decir, a su propio trabajo, y que el mismo actor podría resultar sumamente solvente si tuviera una dirección sobre la que crear.

El director de actores puede empezar al principio por atender a su fisicidad, complexión, altura y color de ojos, sabiendo que debe hacerlo con liviandad y ligereza, atendiendo al timbre de su voz, su presencia y su ritmo, sin que apenas lo note el actor, ya que un exceso de atención a su cuerpo puede acabar por hacerles sentir inseguros e incluso bloquearles. A lo largo de la prueba, será necesario que el director atienda al temperamento del actor y pueda concretarlo. También será necesario que antes de que termine ésta, el director haya probado las cualidades específicas del personaje o actante con el actor. También será importante tener consideraciones en tanto a su capacidad para proponer y a su flexibilidad para hacer suyas las propuestas del director.

Si el director tuviese la certeza de que un actor no corresponde con sus deseos para el personaje, no deberá dejarle continuar más allá de lo adecuado para que el actor pueda haber mostrado su trabajo verdaderamente. Hacer perder el tiempo a los actores o jugar con sus expectativas puede resultar inadecuado y deshonesto. Es mejor en estas ocasiones, dar las gracias al actor explicando que, aunque su trabajo pueda resultar conveniente para otras propuestas, no lo será para esta, pero que agradece su implicación y que le haya dejado probarle.

Una vez que el director encuentra al actor adecuado para un trabajo, debe continuar proyectando a los actores seleccionados juntos en su imaginación y tratando de identificar las posibles energías conjuntas. Como hemos apuntado anteriormente, en la fuerza del equipo, en su forma de *cocrear* está gran parte de la eficacia de la obra, por lo que el director no habrá solo

de considerar a los actores individualmente, sino en conjunto. El director de actores especulará formando diferentes combinaciones, anotando diferencias, fortalezas y debilidades de cada uno de los elencos que pueda formar. Si tuviese dudas, es posible que sea conveniente hacer una segunda prueba a varios actores trabajando juntos. El director debe tener derecho a realizar cuantas pruebas sean necesarias para aclarar dudas porque la elección del elenco es un momento crucial para la escenificación, pero siempre debe considerar que citar a un actor nuevamente, debe ser para una prueba real y específica, y no caer en que dudas excesivas o su incapacidad para decantarse jueguen con el tiempo y con las expectativas de los actores.

La selección de los actores compone una parte delicada y fundamental de la técnica del director de actores, por lo que habrá de reconocer su importancia e influencia en la eficacia de la escenificación.

3.3.1.1.e. Plan de trabajo

Los objetivos del director se han ido definiendo en estas fases previas, aunque no será hasta el plan de trabajo que tomen la consideración de objetivos fundamentales de la escenificación, dicho de otra forma, el plan de trabajo hace corresponder objetivos con una asignación de recursos, humanos, temporales y productivos.

El director vuelca en el plan de trabajo sus pretensiones y su metodología para conseguirlas. Muchas pueden quedar fuera porque haciendo el plan se dé cuenta de que no cuenta con los recursos necesarios para abordarlas todas. Al componer el plan, el director puede darse cuenta de que hay objetivos incompatibles, o que son demasiado similares, o que no serán realmente necesarios para la puesta en escena. En esta fase del trabajo el director ha de contar claramente con los recursos, concretados en los recursos financieros con los que cuenta para hacer la obra, los recursos temporales y los humanos. Desde que comienza a pensar en la obra que va a escenificar es recomendable tener todos estos factores en cuenta, pero en esta etapa, como decimos, será absolutamente necesario que sean claros y objetivables. El director debe soñar en grande, pero es aconsejable que lo haga desde la perspectiva del tipo de producción que desea acometer. De no haber tenido en cuenta desde el inicio el formato productivo, ni el teatro en el que va a trabajar, con las consideraciones oportunas del teatro público y del privado, puede llegar el momento en el un proyecto que requiere de grandes recursos, empiece a recortarse en la etapa del plan de trabajo, resultando una versión pobre de lo que la obra podría ser. Esto siempre es frustrante y siempre resulta ser un mal procedimiento, tanto por parte del equipo

de producción, como por parte del director. Lo aconsejable es, como decimos, partir de unas consideraciones previas en cuanto a las líneas de producción en las que se va a mover la escenificación, lo que permitirá al director soñar en grande dentro del marco posible, evitando caer en aquellos objetivos que resultarán imposibles e irrealizables.

El plan puede demostrar deficiencias iniciales que deben solventarse o será tarde cuando empiecen a aparecer graves problemas durante los ensayos. Por este motivo, suele ser necesario dedicarle grandes dosis de reflexión. Ayudante de dirección y productores deben participar en su confección, de forma que puedan coordinar diferentes agentes que van a participar en el trabajo, sobre todo aquellos que serán externos a la compañía y a la productora, como talleres, empresas de alquiler y transporte, promoción, etc., además de todos los compromisos externos que pudieran tener los miembros del equipo. Toda esta información externa a los criterios artísticos debe llegar al director de la mano de producción y de su ayudante en su debido momento y siempre con suficiente antelación, ya que pueden alterar de forma radical el plan y los ensayos. Si una escenografía no pudiera estar en el tiempo previsto, debe ser dicho con honestidad y exactitud tan pronto como sea posible, para que el director pueda modificar su plan. Como decimos, el plan recoge la estrategia del director y en él se unen objetivos, metodología y recursos. Modificar los recursos pactados por parte de los productores, debe entenderse como una injerencia en el trabajo del director, ya que le puede impedir llevar a cabo su plan, lo que implicaría robar parte de su dirección. Mucho peor si esta modificación se realiza de forma imprevista, sin pacto, sin tiempo de rehacer el plan de trabajo.

El plan de trabajo tiene que tener las cualidades de ser sensato y ambicioso. Debe apuntar alto para conseguir grandes metas, pero también debe ser cauto, por lo que la consideración de imprevistos resultará fundamental. Si todo el plan explota sus recursos al máximo, cada vez que aparezca un imprevisto, el plan se volverá irrealizable y sobrevendrán el caos y el desorden, y se manifestará la incapacidad del director para hacerse con las riendas del montaje. Sin embargo, si el plan es ambicioso, pero contempla tiempos y recursos para imprevistos, al aparecer algo inesperado, el director sentirá la seguridad de tenerlo bajo control. Prever los imprevistos tanto en tiempo como en recursos financieros suele ser una buena forma de desactivar su potencial destructor.

3.3.1.1.e.1. Regulación de las cargas de trabajo

Un buen plan de trabajo tiene la virtud de regular las cargas previstas en dos direcciones. Por un lado, protege a los miembros del equipo de excesos que pueden crear condiciones de trabajo lamentables, desánimo e incluso síndromes asociados al *burn out* (síndrome del trabajador quemado). Se deben considerar si hay ambiciones excesivas sobre las personas y los equipos de trabajo al elaborar un plan. Es bastante fácil caer en ello cuando no se ha diseñado un plan de trabajo que permita reflexionar las cargas y los tiempos. El plan, además, permite ser consciente de incluir los descansos adecuados. Por otro lado, permite identificar equipos y personas parados y sin objetivos durante algunas etapas de trabajo, que podrían estar preparando tareas de una forma tranquila, para no tener que acelerarse y trabajar bajo presión cuando llegue su turno. Por ejemplo, el plan permite identificar actores que no trabajan y que pueden estar haciendo pruebas de peluquería y entrenando ciertas destrezas requeridas para los ensayos. Al regular las cargas, el plan optimiza los recursos con los que cuenta el director para llegar lo más lejos posible, atendiendo la necesidad de los cuidados.

Cabe recordar que los planes de trabajo han de adecuarse a los convenios vigentes firmados por los sindicatos y a cuantas leyes y derechos laborales operen sobre el equipo de trabajo. Es fundamental, además, observar que no todo está previsto en la ley, que puede ser obsoleta o insuficiente, y que la dignidad es un margen innegociable que el director siempre debe asegurar.

3.3.1.1.e.2. Adecuación de planes y metas

El plan genera unas metas u objetivos ligados a una línea temporal de producción. En cada fecha han de haberse cumplido unas tareas a fin de poder avanzar a la siguiente fase y llegar con buena disposición al final del proceso. El director es el principal responsable de activar una nueva fase y de inducir con su propio trabajo a la siguiente.

Los planes además deben ser adecuados y modificables. Un plan no puede resultar una cárcel sino un camino por el que moverse con libertad, por difícil que sea la apuesta de la escenificación. El plan no es el trabajo y esta consideración debe tenerse en cuenta en todo momento. El plan es una pretensión, una guía, un posible camino, pero nunca debe ser, en un trabajo artístico, un diario de trabajo escrito por adelantado. Dicho de otra forma, es principal que el director esté conectado al ensayo por encima de todo, mientras su plan le guía. En un ensayo podrían aparecer nuevos caminos, o reconocer que los previstos son inadecuados. El

plan se debe actualizar momento a momento con la realidad del proceso, siempre dejando obsoleto el plan de días anteriores si realmente se quiere tenerlo ajustado.

También podría aparecer la inspiración durante un ensayo que implique usar más tiempo del previsto para poder dejar nacer aquello que en otro momento no volverá a aparecer. El director estará preparado para seguir el momento y gracias a su plan y a su ayudante de dirección, podrá darse cuenta de que en otro momento deberá ganar el tiempo que haya usado de más para este proceso.

3.3.1.1.e.3. Adecuación de objetivos y tiempos en relación a la dificultad y capacidad personal de cada individuo

Siempre es importante darse cuenta del trinomio entre objetivos, tiempos y personas. Las personas deben estar en el centro de esta consideración de forma que los objetivos y los tiempos sean adecuados para mantener la alegría del trabajo, que es materia prima de la creatividad. Algunas tareas pueden resultar más sencillas para unas personas que para otras, como, por ejemplo, la memorización de un texto. Puede ser que un niño sin técnica o un anciano no requieran del mismo tiempo que un joven que acaba de salir de la escuela y tiene un entrenamiento diario. No se trata de que nadie es mejor ni más rápido, si no que cada persona es diferente y está en un momento distinto. Del mismo modo, no todas las tareas entrañan igual dificultad. Un personaje podría requerir de unas acrobacias peligrosas y el director debe de dar al actor el tiempo adecuado para conseguir ejecutarlas.

No entender que los objetivos y los tiempos que el equipo de dirección otorga a cada parte debe estar en relación a las personas que las van a realizar suele generar frustración y entornos de trabajo hostiles; pueden entorpecer gravemente el avance del proceso de ensayos, y lo más importante, pueden tener consecuencias nefastas para el ánimo y la salud de las personas.

3.3.1.1.e.4. El plan de ensayos

El plan de ensayos es el calendario que expresa en la línea de tiempo, las metas parciales y totales del proceso de escenificación. Es una parte del plan de trabajo. En él se abordan, día a día, las escenas o partes del trabajo que se desean trabajar. Este plan permite que todos los miembros del equipo, actores y diseñadores, puedan preparar el ensayo, aportando entrenamientos y materiales para que se pueda ensayar en condiciones óptimas. El plan de

ensayos permite además liberar a aquellos actores que no son necesarios porque no participan en las escenas planteadas, ya que el descanso es fundamental en los trabajos de alto rendimiento, de los que una obra ha de estar compuesta.

El plan de ensayos contempla las fases del proyecto: incluye un tiempo de búsqueda pasando a un tiempo de concreción, un tiempo para la fijación de la partitura y un tiempo para los detalles, además de considerar los pases completos, ensayos generales y ensayos con público si los hubiera, antes del estreno¹²⁶

¹²⁶ Anexo II: Plan de ensayos general para un proceso de ensayos de cuarenta y cinco días.

3.3.1.2. *Montaje y ensayos*

3.3.1.2.a. El equipo

3.3.1.2.a.1. Creación de equipo. Objetivos comunes

Cuando el director de escena, junto al equipo de producción, ha creado el equipo de trabajo que acometerá la escenificación ha de ser consciente de que este equipo aún está formado por individuos aislados, de forma que el equipo todavía no existe y habrá de crearse mientras que se sucede el proceso de escenificación. También puede ocurrir que el director esté integrado en una compañía o que la compañía exista previamente y él haya sido invitado para dirigirla. En cualquier caso, el trabajo de la creación de equipo debe resultar fundamental para poder acometer el proceso de ensayos, que contará con momentos de dificultad, tensión y duda.

Los equipos se crean, sobre todo, cuando les une un objetivo común. La definición de este objetivo es tarea del director, de manera que debe integrar a cada persona en una tarea determinada a fin de que todas las tareas necesarias estén cubiertas y el barco pueda navegar con una dinámica adecuada.

Además, el grupo de actores está formado por unos individuos que han de acometer una escenificación que, por lo general, llevará una buena dosis de invención y riesgo. El director de actores debe otorgar también a cada actor un papel en el conjunto, de manera que, sin palabrería ni falsa apariencia, de cuenta de cómo y cada uno de los actores son necesarios para crear la obra común. Cada actor debe sentirse necesario y debe necesitar a los otros en la búsqueda unos objetivos atractivos, difíciles y posibles. Cuando el director de actores explicita a la colectividad de los actores estos objetivos cada uno de ellos se visualiza realizando su parte en el conjunto y puede proyectar las tareas que los demás van a acometer (será por cuenta del actor no ser pretencioso en cuanto al trabajo de los compañeros ni crear expectativas excesivas e infundadas). Son los objetivos de la escenificación los que deben servir de pegamento a los individuos y convertirlos en un equipo que trabaja junto para alcanzarlos. Para que este pegamento resulte lo suficientemente poderoso, los objetivos tienen que ser lo suficientemente interesantes y atractivos, deben estar compuestos por una buena dosis de dificultad y riesgo, de tener el carácter de aventura, de meta alta; al fin y al cabo, existen pocas cosas más hermosas que una proeza colectiva.

El director suele reunir el primer día de ensayos a todo el equipo. Suele ser un momento especial donde suele haber nervios y excitación. Si no se cuenta con una compañía creada previamente, cada una de los actores suelen sentirse aislados y con conciencia de su soledad, mientras tratan de encontrar la forma de integrarse en el grupo.

El director suele empezar por un *speech* lo suficientemente largo en el que explicita los objetivos comunes, sus apuestas sobre la obra, define las dificultades y sus estrategias para superarlas, ilumina sus puntos fuertes y relaciona las debilidades con fortalezas. Este *speech* no debe parar hasta que haya conseguido encender la misión de todos y cada uno de los integrantes, pero no debe excederse en el tiempo a fin de resultar agotador, por lo que será importante que esté concentrado y compuesto por el entusiasmo. Antes de este *speech*, el director había recibido a individuos, después de él, el director debe empezar a tener un equipo. Aquí radica la importancia de este momento y la destreza con la que el director debe acometerlo.

3.3.1.2.a.2. Conexiones de los actores al director. Conexión de los actores a la estrategia del director y a la tesis del espectáculo

El director debe tejer unas conexiones individuales con cada actor que participe en la escenificación. Será importante que los dos compartan que el director espera una determinada capacidad de trabajo y un determinado *acabado* en la actuación, y que le acompañará con compromiso durante todo este proceso, de manera que, aunque el actor esté solo en determinados momentos, el director le acompaña con compañerismo, apoyo y energía. El director debe ejercer durante los ensayos un liderazgo sano, que en nada tiene que ver con estar por encima de los actores, sino a la misma altura.

La estrategia del director debe resultar atractiva e interesante para los actores. Los actores estarán íntimamente relacionados con la metodología experimental de trabajo, puesto que tendrán que desenvolverse en ella, así que el director debe tener algunas conversaciones previas con los actores sobre qué tipo de ensayos desea establecer.

Por último, es realmente importante que el actor se pueda adherir a la tesis del director, que esté de acuerdo con el punto de vista definido para abordar el tema, que pueda tener concordancias a nivel ideológico y ético, y que esté de acuerdo con lo que el espectáculo va a significar en los espectadores, con el mensaje que va a transmitir. Algunos actores suelen decir que su trabajo es adaptarse a lo que el director quiera contar. En cierto sentido, se puede

entender así, pero es probable que un actor que esté en desacuerdo con la tesis del director, así como con la metodología experimental con la que se aborda el proceso, dificulte, consciente o inconscientemente, el avance de los ensayos, y tendrá difícil sentirse autor de su trabajo, durante las funciones. Por este motivo, es importante que el director de actores tome en consideración un diálogo con cada actor sobre la tesis y la metodología experimental de ensayos antes de firmar el contrato, para que el actor se sienta con la información adecuada y libre de elegir si quiere y puede abordar ese trabajo. Cualquier director experimentado sabe cuánto suma la coincidencia ideológica de los miembros del equipo a la definición y contundencia de la tesis de la obra teatral.

3.3.1.2.a.3. Conexiones entre actores

El director de actores puede crear, además, situaciones que posibiliten la relación entre los actores, a fin de que éstos se sientan atraídos por fuerzas recíprocas, creando una unión estrecha que suceda entre ellos durante el trabajo. El director de actores durante los ensayos evita que los actores trabajen solos, media para sostener una creatividad conjunta, libera la escucha de los actores aportando pautas de trabajo que unan a los actores en una misma misión, y respeta la individualidad para que cada uno se pueda sumar con libertad, aportando lo mejor de sí mismo. Cuando los actores no tienen una pauta común de trabajo, puede ocurrir que cada uno de ellos se haga una idea de la que considera más adecuada, pudiendo resultar incompatible con la que se esté formando otro actor. Por este motivo, es imprescindible que el director de actores defina misiones comunes entre cuantos actores participen de una misma escena, aunque cada uno la construya desde su parte individual y diferente, que aportará al conjunto.

Durante los ensayos, el director debe ser muy consciente de qué notas tiene que dar en público y cuáles deben ser estrictamente privadas, para lo cual buscará el momento adecuado de comunicarse con el actor. Sin embargo, las notas comunes sobre el significado, potencia, ritmo o enfoque que el director de actores suele dar al principio o al final del ensayo, en público, hace que los actores sigan sintiendo las misiones del equipo. Por la contra, si solo da notas individuales es muy posible que pierda la fuerza que generan los objetivos comunes. El director de actores debe tener especial cuidado en dar notas individuales cuando un actor está trabajando solo porque podría ahondar más en este problema. Conectarle significa darles tareas comunes, como crear la tensión de una escena o la liviandad, mientras que les invita a que cada uno las aborde desde su perspectiva e individualidad.

En cualquier caso, el director de actores debe ser consciente de que las relaciones entre actores son sensibles a la influencia que ejerce desde su rol y que puede crear la conexión y la armonía en la que los actores se unen y trabajan en equipo o, por el contrario, puede crear desacuerdo, distorsión, celos y disonancias que entorpecerán gravemente el trabajo.

3.3.1.2.b. El trabajo de mesa

El trabajo de mesa suele constituir uno de los primeros procesos de los ensayos, justo antes del comienzo de la puesta en pie del espectáculo. El trabajo de mesa no significa otra cosa que el proceso por el cual el director explicita su plan y analiza, con todo el equipo reunido, las posibilidades del texto, si lo hubiese, o del proyecto, así como las dificultades y fortalezas con las que habrá que trabajar en la escenificación.

El primer día de ensayos, con todos los integrantes de la compañía reunidos en torno a una mesa, suele comenzar con un *speech* del director, en el que pone de manifiesto cuáles han sido los motivos para realizar el espectáculo, cuáles son los objetivos que persigue con la escenificación y cuales serán las estrategias y la metodología para conseguirlos. Será necesario que el director explicita su tesis a fin de que todos puedan entender el norte al que se va a dirigir la creación. El director además suele poner en contacto esta obra con la realidad, explicitando así relaciones con la lectura contemporánea.

Acto seguido, el autor, si lo hubiese, suele dar cuenta también de los significados que ha pretendido plasmar en el texto, y de los materiales previos que llevaron a la escritura de la obra, aclarando algunos pasajes oscuros, apuntando alguna de las tareas que opina que tendrán que construir los actores para definir los personajes y las situaciones.

El escenógrafo, entonces, podrá mostrar maquetas o diseños gráficos, figurines en el caso de los vestuaristas, y texturas sonoras y musicales en el caso de los diseñadores de sonido, etc.¹²⁷ Es muy importante que todos los diseñadores tengan su tiempo para hablar dando cuenta de sus propuestas, y será el equipo de dirección quienes les invite a ello con tiempo suficiente para preparar esta sesión. De esta manera, los diseñadores y sus diseños empiezan a formar parte del trabajo desde el inicio, evitando la estrategia de poner capas a una puesta en escena hecha

¹²⁷ Se suele dar cuenta de los diseños a los actores porque, por lo general, el equipo de diseñadores con el director, ayudante de dirección y productor han tenido reuniones previas sobre la puesta en escena y ya conocen el camino que van a seguir los demás.

solo con actores, que suele lastrar la creatividad del conjunto. Cuando los intérpretes tienen en sus manos toda esta información, sobre todo a través de materiales ostensibles, su mundo creativo comienza a trabajar en una tonalidad concreta¹²⁸, inspirados por el trabajo previo del director y de los diseñadores. Este tipo de procedimiento resulta muy efectivo para empezar desde un trabajo unificado, para el cual directores, actores y diseñadores habrán de llegar el primer día con el trabajo previo hecho, preparados para comenzar la puesta en escena.

El director y el ayudante, acto seguido, darán cuenta de un calendario general del trabajo donde debe comunicar un plan posible, y además explicitar las tareas más difíciles de cumplir para contar con un esfuerzo extra del equipo en alcanzar dichas metas.

Por lo general, después de estos trabajos suele ser el turno de los actores, que suelen aclarar dudas o aportar las mejores propuestas que han destilado en su estudio previo y que concuerdan con lo que le está planteando el equipo de dirección, el autor y los diseñadores.

En este primer día de charla, informal pero rigurosa, el director consigue que los actores se hacen una idea de lo que el trabajo será, así sobre cómo será su participación en el proceso colectivo. El primer día de ensayos suelen ser días muy especiales, donde los nervios y el entusiasmo suelen dominar el ambiente. Esta presentación del trabajo suele durar media sesión, a la que es debido que le siga un pequeño descanso. Después, será momento de empezar la lectura conjunta del texto, si la hubiese.

3.3.1.2.b.1. Lectura del texto

En la lectura del texto, cada actor asume por primera vez una individualidad en el trabajo conjunto. Suelen ser momentos de mucha autoexigencia para el actor, por lo que el director se esforzará en hacer cálida la atmósfera de este momento y de ofrecer paz sobre los errores y equivocaciones que los actores pudieran tener. Es muy importante que desde el primer momento se ofrezca a los actores la posibilidad de fallar sin miedo, pues de esta manera se abre el camino a la libertad creativa, tan necesaria para los ensayos. Esta afirmación para nada quiere

¹²⁸ Para Stanislavski la finalidad del trabajo de mesa es la de “encontrar los impulsos del entusiasmo del artista” (1998: 2018). “Se puede recurrir al método consistente en relatar el contenido de la obra, y hacer una síntesis de los hechos y de los acontecimientos de las circunstancias dadas por el autor. Fraccionar la obra, seccionarla, dividirla en planos, formulando preguntas y contestándolas, leyendo el texto acentuando debidamente las palabras y las pausas, indagando en el pasado y en el futuro de la obra, organizando charlas y debates concernientes a ellas, juzgando y apreciando los hechos, buscando denominaciones para los fragmentos para los objetivos, etc. (1998:221).

decir que se pueda ser poco riguroso, desatento o que todo trabajo valga para la puesta en escena. El director de actores desde este primer momento sostiene la claridad, el ambiente creativo, la libertad y un perfeccionismo flexible que le permite ser riguroso y exigente.

La primera lectura del texto será momento muy especial de la escenificación. Hasta este momento la obra no había sido escuchada, sino leída. El director, entonces, puede hacerse una pequeña idea de la materialización de la obra. Las voces crearán sentidos, emociones, ritmos, avances, paralizaciones, oscuridades y tropiezos. Los actores pueden aportar intenciones, sentidos y subtextos que el director de actores podría no haber captado nunca hasta este momento; puede ocurrir que haya pasajes que se hacen demasiado lentos por lo que hubiera que cortar o reescribir, o escenas que, en boca de los actores, cobran una mayor dinámica y vitalidad. El director de actores permanecer atento para recoger todo aquello que se puede observar del primer contacto con el texto.

El director debe comprobar en esta primera lectura la idea que los actores se han hecho de su personaje y si concuerda con su función dentro el plan. Si hubiera alguna disonancia deberá dirigirlo desde el primer momento para que el actor cuente con la información suficiente desde el principio y pueda reorganizarse y comenzar un camino más adecuado.

El director debe tratar de evitar dar muchas notas a un mismo actor el primer día de trabajo, sobre todo si es en público, porque puede socavar en mucho su autoestima y llevarle al bloqueo, dado que el primer día de trabajo ante los demás, es un momento de máxima fragilidad.

Hay que tener en cuenta que muchos de los actores y los demás miembros del equipo no se conocen el primer día, por lo que el modo más razonable de iniciar el trabajo no sería invitarles a hacer largas discusiones, sino invitar a los actores a que lean su personaje en voz alta. Las discusiones prolongadas no suelen servir de mucho, ni tampoco es aconsejable hacer un estudio detallado de las caracterizaciones de los personajes el primer día, sino establecer las claves y las líneas maestras, sobre los que los demás podrán aplicar su libertad y su creatividad.

No es conveniente que el director lea toda la obra, aunque tenga técnica de interpretación, puesto que una persona sola no podría darle la expresividad adecuada y la obra podría resultar monótona y aburrida. Si con su propia lectura de la obra el director pretende dar a los actores algo que imitar para activar el comienzo, puede que todos los personajes resulten iguales. Si intentase hacer las voces de todos los personajes puede que dé a todos ellos un carácter falso y

frío, que suele ser un malísimo punto de partida. Del mismo modo, sería poco acertado que el propio autor leyese la obra. No suele tener la misma técnica para que decir palabras que para escribirlas y la obra podría carecer de expresividad.

El director de actores debe entender la primera lectura como el comienzo del trabajo y no como un primer resultado, es decir, si las primeras lecturas son malas, no deben desalentar a nadie, sino entender que el proceso de construcción acaba de comenzar y todavía hay poco que ver y mucho que hacer, por lo que el director de actores que ha trabajado largo en su plan no debe dejarse llevar por la ansiedad y las ganas de ver concreciones, sino que debe entender que, aunque los actores hayan trabajado mucho previamente para preparar los ensayos, es el primer día en el que todos están juntos y los desajustes suelen ser normales.

3.3.1.2.b.2. Objetivos del trabajo de mesa

Entre los objetivos principales del trabajo de mesa, por lo general, se encuentra el de un ejercicio de concreción por parte del director. Es decir, el director habrá de terminar el trabajo de mesa habiendo conseguido concretar una propuesta; cuanto más haya conseguido concretarla, mejor habrá sido la efectividad de este trabajo. Por concretar no entendemos poner límites y techos a la creación, sino establecer unos objetivos muy definidos, pero abiertos y estimulantes a la búsqueda de la escenificación totalmente creativa que le corresponda. Es necesario recordar, que la obra no es el plan, que los actores no son ejecutantes de un plan, sino artistas y creadores, y que solo bajo directrices concretas de búsqueda pueden aflorar la libertad y la creación. En el caso contrario, con directrices imprecisas, la oscuridad, la duda y la desorientación llevarán a la paralización desde el inicio e impedirán el avance a través de un comienzo fuerte y luminoso.

Además de concretar una propuesta, el director de actores tendrá que definir para cada actor una función en el conjunto, explicitando las tareas específicas que cada actor deberá realizar, por ejemplo, si tuviera que cantar una canción o hacer una escena sobre patines. Es necesario, que todas las peculiaridades se definan porque, de esta manera, el actor se hará un mapa mental de las tareas que va a abordar durante el trabajo.

En el trabajo de mesa, se leen las escenas pormenorizadamente, con interrupciones constantes del director. En estas interrupciones se discuten y aclaran situaciones, la participación de las circunstancias dadas, los motivos y las intenciones de los personajes.

También se tendrá que tener una atención en definir el estilo del montaje, dando cuenta de los planes para su plasticidad. Todo el contenido del montaje debe ir relacionándose desde el principio con una forma que lo materialice. El primer día de los ensayos constituirá solo un punto de partida, pues la forma del montaje será la que se defina por el trabajo de todos y estará constituida el día antes del estreno. Sin embargo, la forma no debe ser algo que se deje como subproducto de un contenido, como su apariencia externa, si no queremos que la escenificación resulte ilegible y sin estética. Por este motivo, definir los planes estéticos debe ser un objetivo del trabajo de mesa, cuando se está empezando a abordar la propuesta que se va a realizar.

El tiempo que hay que pasar haciendo el trabajo de mesa ha de ser el mínimo necesario, pero el adecuado. Parece lógico que las obras complicadas, simbólicas, con un lenguaje arcaico o con gran distancia cultural o temporal pueden requerir un trabajo de mesa mayor que obras más diáfanas o con las que se comparte códigos por su contemporaneidad. Algunos directores de actores quieren escuchar la emoción en los diálogos de los intérpretes mientras permanecen en el trabajo de mesa, pero la emoción suele aparecer como resultado de un movimiento, una tensión muscular, una reacción o una actitud física, por lo que poca emoción verdadera podrá haber mientras que el cuerpo no se ponga a vivir. Si el trabajo de mesa se prolonga, los directores y actores con talento para encontrar los resquicios psicológicos de los personajes suelen disfrutar de este momento, mientras que los que no sienten pasión por esta tarea suelen aburrirse enormemente, sobre todo si el personaje a discutir no es el suyo. Algunos actores, además, tienen más técnica para analizar personajes y encontrar su mundo interior que para plasmarlo en un escenario, de manera que el brillo en los debates y la excelencia en la actuación pueden no coincidir en la misma persona. En cualquier caso, el tiempo de más que el director permanezca en el trabajo de mesa, discutiendo, analizando y proyectando, permanece a ciegas sobre lo que la actuación será; dicho de otro modo, mientras que el actor esté hablando y discutiendo, no le veremos actuar, por lo que no sabremos nada acerca de las cualidades de su actuación. Tampoco servirá de nada que el director de actores haga del trabajo de mesa extensas conferencias donde pueda expresar todo el estudio que ha hecho y todas las inquietudes que el trabajo le ha generado.

Un buen trabajo de mesa ahorra una gran cantidad de tiempo y esfuerzos en los ensayos. Una vez comiencen, los actores estarán nutridos de cuantas informaciones les sean competentes para iniciar el trabajo creativo y podrá afrontar las diferentes fases del proceso con solvencia y con soltura. Hacer unas sesiones de trabajo de mesa suele ser equivalente a ganar unas semanas de trabajo en la puesta en escena.

El director de actores guiará este trabajo de mesa, induciéndolo siempre al comienzo de la puesta en pie, usando el tiempo necesario para activar el análisis y la proyección conjunta de la escena o de la situación en todos los actores que la participen, habiendo construido junto a él, un equipo que aborde la escenificación.

Este proceso de trabajo de mesa debe formar parte de la técnica del director de actores. En él, el director proyecta y discute con el equipo las líneas maestras, significados profundos, posibilidades de la plástica y el estilo, aspectos que, juntos, deben servir para activar la inspiración y creatividad de los actores.

3.3.1.2.c. La percepción. Atención a la escena

En el trabajo del director la percepción es una de las actividades más significativas, pues a través de la percepción establece y diseña el dispositivo escénico mientras que relaciona lo que le ofrecen sus sentidos con sus propios objetivos para la escenificación. A través de un extraordinario ejercicio de percepción, el director capta todo aquello que la escena significa tanto a nivel formal, como a nivel estético, intelectual, moral y, sobre todo, emocional. La entrega al mundo de la escena a través de la escucha es de tanta importancia como la escucha que se solicita al actor. Las dos tienen que ver con la capacidad de estar en presente y mantener una atención plena, pero funcionan de forma muy diferente por lo que la técnica de dirección de actores y la técnica de actuación, de nuevo, vuelven a ser distintas, aunque sean interdependientes.

El actor libera la percepción -llamada escucha por la técnica de la actuación- no para controlar lo que significa su interpretación (entendido semiológicamente como signos emitidos), sino para conectarse con el aquí y ahora y poder estar relacionarse con cada mínimo cambio a fin de que su actuación tenga la ilusión de orgánica, dependiente del exterior, como si no hubiera diseño y ensayo, como si sucediera por primera vez¹²⁹.

¹²⁹ Para Grotowski, la interpretación del actor debe quedar definida porque el estímulo es a la vez impulso, sin que haya intermediación de la psique del actor. Por este motivo, la *escucha* es un elemento primordial de su propuesta.

La escucha en el director de actores es la capacidad para dejarse influir por lo ocurrido en el ensayo por medio una predisposición de su sensibilidad. El director entonces, durante el ensayo, abre puertas a lo que la escena podría ser, tratando de averiguar los puntos donde puede encontrar energía y significado, a la vez que sostiene el nivel de composición y de comunicación con los futuros espectadores.

Los directores de actores a través de la percepción de la escena van recogiendo notas, algunas para reconducir caminos elegidos por el actor o para terminarlos, otras con las opciones que se le van ocurriendo y desea probar. Para este proceso, el director de actores suele acompañarse de un cuaderno par escribir, ya que es muy complicado que pueda mantener en la memoria todas las notas que desea dar, por ejemplo, de un pase completo de la obra. Es importante que se dé cuenta que mientras que escribe puede cortar el hilo de atención con la escena, por lo que muchos directores prefieren escribir mientras siguen mirando al escenario o ir haciendo comentarios al ayudante de dirección que es quien transcribe las notas.

En cualquier caso, el director de actores debe asistir al ensayo descansado, pues la percepción es absolutamente sensible al cansancio y al agotamiento. Debe entender que una gran parte de su esfuerzo durante los ensayos, es de atención (que es lo que le permite saber, como un agente pasivo) y que la otra gran parte es de creatividad (que es lo que le permite participar y crear, como un agente activo). Ambas se necesitan en grandes dosis para poder hacer un buen trabajo de dirección.

3.3.1.2.d. La emoción de la escena

Como hemos apuntado anteriormente, durante la fase del plan de trabajo, el director se empieza a formar emociones relacionadas con la temática y con su tesis. Antes de comenzar en ensayo, el director pasa el tiempo adecuado apropiándose de nuevo de la emoción que quiere irradiar al ensayo a fin de que sea un elemento constitutivo de la puesta en escena. Este proceso puede tener bastante de ritual, según el caso. Para realizar esta tarea, lo primero es darse cuenta de cómo se encuentra él mismo e identificar si hay alguna emoción dominante lo suficientemente poderosa como para atenderla antes de comenzar a conectar con la emoción pretendida. Las emociones personales no ligadas a la obra pueden interferir poderosamente en ella, por lo que resulta adecuado tener atención sobre estas emociones si las hubiese. Por poner un ejemplo, estar irritable por un tema personal puede llevarse al ensayo y suele denotar una actitud poco profesional.

La emoción no aparece por medio de la voluntad y debemos aceptar este punto de partida. Aparece acompañada por la acción del cuerpo físico (movimiento) y por la visualización de imágenes mentales (visualización e imaginación), así como por todo el contacto sensorial con materias de diversa índole (leer, ver una imagen, escuchar música, por ejemplo). Al inicio de su trayectoria el director puede encontrar en los materiales relacionados con la puesta en escena un puente que le ayude a la aparición de una emoción concreta. Más adelante, la emoción la encontrará, normalmente, al ponerse a trabajar con compromiso.

Una vez comiencen los ensayos, las emociones extrínsecas a la propuesta derivadas del propio proceso de escenificación pueden interferir en la emoción creada por la escena; el director puede sentir nerviosismo sobre todo en los primeros ensayos y ansiedad en los últimos, sobre todo cuando no puede tener bajo control la relación entre procesos y tiempos; o puede sentirse libre, creando, inspirado y entusiasta cuando todos los actores y todos los equipos se coordinan artísticamente. Entre todas, las emociones ligadas al tiempo suelen acompañar al director durante todo el proceso, dado que, normalmente, le gustaría tener más tiempo para buscar, para probar, para montar y para detallar que el que suelen permitir los sistemas de producción teatral.

Comprendidas las emociones periféricas (las personales, las preparatorias y las ligadas al proceso de ensayos), las emociones que provienen de la escena son las que deben guiar y constituir el ensayo. Lo primero en un ensayo es crear una atmósfera de trabajo informal pero rigurosa donde se activen el compromiso y el trabajo en equipo. Crear un estado de apertura y conexión tal que se active el mundo interior de la escena impregnando al equipo. Los actores habitarán la situación, la crearán, probarán diferentes propuestas y el director irá guiando el proceso hasta que encuentre la verdadera alma emocional de la escena. Anne Bogart explica con una metáfora sumamente aclaratoria, que un buen ensayo se parece a un equipo poniendo las manos sobre el vaso de la ouija¹³⁰, de manera que las fuerzas individuales del equipo trabajando juntas, y las alteraciones que producen, hacen que se rebele la verdad de la situación que se escenifica. El ensayo será la búsqueda de esta *transiluminación*, donde lo humano y lo verdadero aparecerán acompañados de la emoción. Esta emoción *transiluminada* es la que constituye la búsqueda del director y la que motiva su guía, tratando de conjugar armonía compositiva y expresión para el espectador.

¹³⁰ “Creo que un buen ensayo debería ser algo parecido a la experiencia de jugar a la tabla de la ouija. Colocas las manos sobre el vaso y escuchas. Vas tras algo. Actúas en el momento antes de analizar, no después. Esta es la única forma”. (BOGART, 2008: 64).

Durante el ensayo es posible que en la escena aparezcan uno o varios *gatillos*, que disparan la emoción uniendo a quienes la hacen desde la escena (actor) y a quienes la construyen desde el patio de butacas (director y diseñadores). Estos gatillos suelen estar concretados en imágenes escénicas, en *momentos*, que el director suele fijar para la escenificación. Es fácil reconocerlos porque, si las emociones están libres, suelen venir ligados al entusiasmo y a la satisfacción del trabajo bien hecho.

En estos momentos, embargados por la emoción, el director debe darse cuenta que no se puede fijar un resultado sin el camino que lo ha creado. De no ser así, corre el riesgo de que, en ensayos posteriores, se busque solo llegar al resultado, de manera que como el proceso ha sido diferente, el resultado también lo será. Normalmente dará lugar a emociones sin vida, sin organicidad, formas vacías que suelen venir acompañadas por la frustración y el desánimo. Para evitarlo, director y actores deben *(re)hacer* el proceso que los ha llevado a ese momento; muchos de los procesos serán posibles volver a hacerlos o conectarlos con pequeñas ejecuciones; la memoria emocional y corporal harán el resto, y las emociones estarán disponibles para volver a aparecer siempre vivas y siempre diferentes, por un proceso de ritualización¹³¹.

El director guía las fuerzas del equipo hacia esa emoción, inventa caminos al modificar las acciones de los actores, ejerciendo cambios en las intenciones, alterando los motores de los personajes y de las acciones, proponiendo cambios en los ritmos, en la velocidad y en las pausas, diseñando diferentes movimientos, alterando sus calidades, alterando las atmósferas, creando diferentes composiciones visuales, probando diferentes imágenes escénicas, etc., siempre en la búsqueda que le permita escalar a la emoción hasta que ésta aparezca, nítida ante sus ojos.

¹³¹ Para un cirujano, cada operación será diferente porque siempre está ante una operación concreta. Por mucho que aplique protocolos iguales, la experiencia presente se impone porque cada operación es única. Esta conexión con el presente le lleva a la escucha y la organicidad, a una atención y consciencia plena del presente. Del mismo modo, el jugador de baloncesto es consciente de que cada partido es único, por mucho que haya concretado y ensayado estrategias durante los entrenamientos hasta integrarlas en una asombrosa facilidad de ejecución. De la misma forma el actor ha ensayado una estructura previa que le dota de una partitura que ejecutará, pero la función siempre será única, siempre estará sólo ante el momento presente. En cada acción que haga, llegado el momento, solo tendrá la fe en lo que hace, por lo que es conveniente que el director de escena haya creado partituras que permiten escalar al actor hasta ese momento, caminos que le hayan dotado de una confianza extraordinaria, para que, en el momento de ejecutar la acción ante el público, lo haga por un acto de fe impulsado por el arrojo que exige estar verdaderamente en el presente. En esta entrega *transiluminada* del actor, la emoción de la situación aparece con toda su pureza y es capaz de iluminar a los espectadores.

3.3.1.2.e. Montaje de la situación

3.3.1.2.e.1. El presente y la continuidad

El director trabaja en el presente para formar una continuidad (o discontinuidad). Consciente de que las escenas y las situaciones quedarán organizadas en un orden sobre la línea del tiempo de la representación, el director crea una escena, una situación, una acción o un giro de la trama pensando en la estrategia que sigue en un conjunto, sobre todo, considerando las escenas previas y las posteriores.

En el teatro dramático estructurado en la trama, los personajes aparecen constituidos por su pasado, y con el presente, el director prepara el futuro que va a ocurrir. La técnica de dirección de actores es totalmente diferente de la que aplica el actor: Para el actor, todo sucede en presente porque habita el tiempo. El futuro le llega como una sucesión de momentos presentes. Su trabajo se basa en mantenerse *hic et nunc* (aquí y ahora). El director, sin embargo, construye el presente teniendo muy en cuenta donde coge a los personajes (definido por las circunstancias dadas previas y por el recorrido del personaje) y donde les deja al final de cada escena, (puntos a los que el personaje ha de llegar para que la trama pueda seguir su movimiento). En este sentido, a veces es muy importante que el personaje alcance una emoción intensa al final de una escena para que sus acciones puedan tener sentido la siguiente vez que el personaje aparezca. El director de actores, por lo tanto, no trabaja tanto en el presente como en la *continuidad*, pues en esta continuidad define sus estrategias de comunicación.

El director podría montar un determinado movimiento pensando en dejar libre una zona para la entrada de un nuevo personaje o para limpiar la zona del escenario donde empezará la siguiente escena. Estas composiciones nunca constituyen la técnica de la actuación, por lo que, de nuevo, podemos objetivar que técnica de dirección y técnica de actuación son dos técnicas diferentes que se retroalimentan. El director de actores, además, podría tomar la consideración de no llevar un personaje hasta su límite emocional porque pretende dispararlo al máximo en un momento posterior, haciendo coincidir clímax de personaje con clímax de la acción y tesis de la obra. El director también controla la coherencia de sentido conforme a las acciones previas y las posteriores del personaje, y suele controlar también la economía con la que aparecen, ajustando la intensidad. Para poder hacer esta tarea tiene que prestar atención sobre el pasado, el presente y el futuro de cada momento, es decir, prestar atención a la continuidad.

También en el trabajo de continuidad, el director hace consideraciones sobre el ritmo, aportando cambios de velocidad que hacen avanzar la trama y luchan contra una tediosa estabilidad. Si la velocidad se mantiene constante, sea cual fuere dicha velocidad, el espectador acabará *soltándose* del espectáculo por lo que será muy importante que el director establezca *movimientos en el ritmo*, siempre ligados a los contenidos de la escena, pero desarrollando estrategias comunicativas globales. Trabajar la continuidad en este sentido implica que el director podría hacer más lenta una escena o menos intensa, después de una escena de gran velocidad e intensidad o viceversa. También podría querer precipitar el final, ganando velocidad e intensidad en las últimas escenas. El actor, sin embargo, se mantiene en la escena *habitando* el ritmo en presente, sintiéndolo a la vez que lo construye, es decir, el trabajo de escucha en el aquí y ahora debiera impedirle tener demasiada conciencia de que la siguiente escena tiene que ser más veloz que la que está haciendo.

En el teatro posdramático, atender a la continuidad (o discontinuidad) puede tener todavía más sentido. Cuando el movimiento de la obra no está diseñado por el autor dramático, la aparición de hechos y sucesos deben de ser ordenados por el director, de forma que pueda crear una estrategia sobre la continuidad que supone la línea del tiempo de la representación. La creación de esta estrategia no puede ser diseñada por los actores mientras que viven acciones para ser recibidas por los espectadores. Por este motivo, el actor no crea la partitura de la disposición de hechos y sucesos en una experiencia de teatro posdramático, crea signos, los busca y los propone, pero es el director quien los organiza y los ordena, solicitando cuantas creaciones y modificaciones hagan falta para que la obra sea completa (o incompleta, si es su estrategia). Cabe destacar que, porque el teatro posdramático carezca de la continuidad que ofrece el autor a través del texto en una detallada dosificación de acción y movimiento de la trama, las obras posdramáticas no carecen de un diseño de continuidad y movimiento, sino que muchas veces tienen un gran desarrollo de estos aspectos. Al no contar con la partitura previa del autor, el director de escena se hace más consciente del ritmo y de la continuidad, creando un diseño específico para la escenificación y no usando una estrategia que ya proviene de un texto.

En cualquier caso, el trabajo sobre la continuidad, el orden y la frecuencia debe ser parte de la técnica de dirección de actores, a fin de asegurar estrategias comunicativas, avances, pausas y repeticiones sobre la línea del tiempo de la representación, que den un carácter artístico a la comunicación a la vez que mantiene activa la atención del espectador.

3.3.1.2.e.2. Acción principal y acción secundaria

Durante los ensayos de teatro dramático, el director de actores tiene que tener muy clara la acción principal que construye, así como tantas acciones secundarias existan. Un texto puede haberlas distribuido convenientemente, alternando escenas donde la acción secundaria puede aparecer con más importancia, o haciendo coincidir acción principal y secundaria en una misma escena. La mayor parte de las veces, el autor ha escrito personajes secundarios a los que les corresponde la acción secundaria. El teatro barroco español del Siglo de oro puede dar buena cuenta de esta estructura. El director de actores debe ser consciente, por tanto, de dirigir ambas acciones, entrelazando las relaciones, los diferentes ritmos que ofrecen, las diferentes intensidades, creando una estructura sobre la línea de tiempo, donde todos los elementos resulten artísticamente relacionados. A una escena muy intensa de la trama principal, podría seguirle una escena más liviana de una trama secundaria y así dejar descansar al público mientras le prepara para una nueva aparición de la intensidad. A veces las tramas secundarias sirven para ralentizar la aparición de sucesos demasiado seguidos de la trama principal, que provocaría la pérdida de verosimilitud y armonía compositiva. El director que ha definido en su plan las diferentes acciones que pueden aparecer en una escenificación es consciente de que cada una posee un determinado comportamiento de continuidad y que todas se combinan y entrelazan en una estrategia global. Por lo tanto, cada una tiene características individuales, pero se integran en una polifonía donde las acciones conviven aportando una riqueza artística y expresiva.

El director de actores debe comprender la diferencia existente entre un personaje secundario y uno principal, atendiendo a que las personas no son principales ni secundarias. Todos los actores son importantes para el montaje, desempeñen el rol que desempeñen. En este sentido, el director de actores podría dedicar más tiempo a actores que realizan personajes principales que a los secundarios por el motivo de que tienen más cantidad de trabajo, pero de ninguna manera hay que dejar de prestar apenas atención a los actores que realizan personajes secundarios o de reparto. En una buena planificación debe haber tiempo para todo lo importante, y los personajes secundarios son piezas exactas que se necesitan para que el barco navegue, por pequeña que pueda parecer dicha pieza. El director de actores experimentado sabe que importancia y tamaño son dos cuestiones diferentes.

En el trabajo de ensayos, el director creará acciones con los actores o estudiará las que le proponen los actores. Estas acciones deben ser consideradas teselas de un mosaico conjunto,

por lo que el director debe ir engarzando cada acción de los actores en las diferentes tramas, construyendo todas ellas y dotándolas de definición e intensidad justa y precisa. Los actores, normalmente, estarán pendientes de la creación de sus acciones y de mantener una buena escucha, por lo que, si se desea que sean libres durante los ensayos, sobre todo emocionalmente y creativamente, es bueno que sea el director quien esté atento a los recorridos de cada trama y su combinación, evitando que el actor tenga que estar midiendo cerebralmente y de forma constante si sus acciones son válidas, teniendo demasiado presentes otras escenas y tramas en las que no aparece. Con esta forma de trabajar, el actor pone por encima la construcción de la trama de la construcción de su personaje. El diseño de estas relaciones y combinaciones entre acciones principales y secundarias es mejor que quede en manos del director de actores y que forme parte de su técnica de dirección.

En el teatro posdramático, los actantes no suelen hacer un recorrido por la trama, precisamente porque no están constituidos por la acción, sino por el signo, la experiencia y el concepto, en la mayor parte de las ocasiones. El personaje, si lo hubiera, suele tener la misión de construir un concepto, un discurso o una asociación, no una trama. Esto no significa que al actor no haga acciones y que no puedan distribuirse, por parte del director de actores, según su importancia e intensidad en principales y secundarias. Sobre todo, su carácter de principal o secundario vendrá determinado por su relación, más cercana o lejana, con la tesis. En el teatro posdramático, los actantes no suelen distribuirse entre principales y secundarios, ni establecerse entre protagonista, secundarios y repartos. Los actores suelen alternarse en momentos de intensidad e importancia de manera que cada actor suele tener unas destrezas más convenientes para un determinado momento de la escenificación, ocupando posiciones principales y secundarias alternativamente, según su aportación puede construir la escena con mayor eficacia.

3.3.1.2.e.3. Fuerza protagonista

El director debe ser consciente de construir la fuerza protagónica de una escena, sobre todo si trabaja en el ámbito del teatro dramático. El protagonismo se caracteriza por ser la fuerza del cambio, constituida en lucha contra una situación establecida o *status quo*, definida por unas circunstancias dadas.

Esta fuerza protagónica ha sido definida por el director de actores en su plan, pero es durante los ensayos que debe materializarla a través de la presencia física de los actores que la

representan. Para concretar una poderosa fuerza protagónica el director de actores debe encender los motores que activan al rol protagonista. Encender los motores quiere decir encontrar los motivos, identificarlos, crearlos y ajustarlos, a la vez que los relaciona con los objetivos y tareas del personaje, que son más activos que los motivos, y ponen al actor en marcha, activando su creatividad. La concreción de estos motores, de poder ser, deben materializarse sobre la escena, solo activándolos a través de la palabra cuando pertenecen al mundo interior del personaje o cuando pertenecen al mundo externo de la escena, como antecedentes, antecedentes inmediatos o deseos futuros. Solo si el actor no ha activado los motores por sí mismo, el director de actores tomará la palabra durante el ensayo para activarlos, apuntando a los motivos (que proveen de energía al actor para la creación de la acción) y definiendo dianas que activen las tareas del personaje o actante.

Si necesita más fuerza en el protagonista, el director de actores puede tener algunas opciones, entre las cuales se encuentran incrementar los motivos o incrementar las dificultades con las que se encuentra el protagonista. Estos dos parámetros técnicos harán que el protagonista construya una apuesta mayor. Pero, sobre todo, se aumentará el protagonismo al subir el antagonismo en los actores que representen esta fuerza. Subiendo el antagonismo se aumenta la dificultad para el protagonista, y el protagonismo se incrementa de manera orgánica y económica, solicitado por lo que ocurre fuera. Dicho de otra forma, una estrategia que mantiene la organicidad, pero aumenta las apuestas, es dirigir en el antagonista cambios para que se modifique el protagonista, y viceversa. Por lo general, esta forma de dirigir, haciendo cambios en los personajes contrarios o en el mundo exterior de las circunstancias dadas suele dar mejores resultados en la organicidad de los personajes o actantes. Dar notas para modificar directamente al actor, suele provocar que el actor realice estos cambios porque el director se lo ha indicado, en lugar de como consecuencia de vivir conectado e influenciado por el mundo exterior.

3.3.1.2.e.4. Fuerza antagónica

La fuerza antagónica es la que trata de mantener la situación establecida, evitando que sucedan los cambios que propone el protagonista. Representa el orden aceptado y el mundo inmutable. Del choque entre protagonista y antagonista surge el conflicto, que es el origen y el motor de la acción y si al hubiera, del movimiento de la trama. Si las circunstancias dadas generan el protagonismo, el antagonismo activa su fuerza, por lo que será necesario crear un buen antagonismo para que se proyecte el protagonismo. Del mismo modo, el director de actores

tendrá que definir la amenaza que supone el protagonista para el antagonista, y tendrá que crear cuantas acciones protagónicas activen la fuerza del antagonismo. El antagonismo puede componerse desde una fuerza actancial, por lo que un protagonista podría luchar contra la naturaleza, contra el destino o contra la ley, sin tener que luchar expresamente contra un personaje.

El director de actores tendrá que materializar las fuerzas antagónicas en la puesta en escena, para lo cual se servirá de creación de motores opuestos en los personajes antagonistas, de la creación de acciones que luchen contra la fuerza protagónica y de la creación o incremento de las circunstancias dadas que dificulten al protagonismo. Como los personajes y los actantes se definen por lo que hacen, el director puede modificar la fuerza antagónica creando acciones más o menos poderosas en el antagonista.

Al definir al personaje antagonista, el director de actores define al protagonista, pero, aunque cada actor tenga que tener muy en cuenta su rol a la hora de construir el personaje, el director de actores debe considerarlos en conjunto, de forma que su colisión sea la que active el interés del público. Asegurarse de cuándo el antagonismo es más poderoso que el protagonismo y viceversa, y de forma más importante, definir cuando se sucede el cambio, será una tarea fundamental el director de actores.

Si nos encontrásemos ante una construcción de teatro posdramático, también podríamos considerar fuerza antagónica a toda aquella que defiende el mundo inmutable, que permanece fiel a la costumbre e intransigente al cambio. Cada esfuerzo que hacemos los seres humanos, por pequeños que sean, están destinados a generar un cambio, de forma más o menos consciente. Los esfuerzos que hacen los actantes para conseguir cambios compondrán una forma de fuerza protagónica (o de *impulso de eros*). Cuando la puesta en escena se comporta cercana a una conferencia crítica, generando un discurso, o sencillamente documental y denotativa, apuntan a una parte del mundo que debe de ser atendida y modificada. ¿Cuál es la fuerza antagónica en este tipo de construcción? La realidad y los espectadores que no eran conscientes de lo que deben cambiar sostienen con su falta de conocimiento la fuerza antagónica. En algunas propuestas de teatro discursivo, político o documental estas denuncias efectuadas por los actantes constituirán la fuerza protagónica, mientras que la ley injusta o el sector social que está de acuerdo con la existencia de esa realidad, o que no hacen nada por evitarlo, serán los antagonistas de una estrategia en el estatuto de lo real. En cualquier caso,

definir el antagonismo dentro de un mundo diegético o extradiegético será tarea fundamental del director de actores.

Por último, cabe destacar que el director tendrá que dibujar en los ensayos equilibrios y desequilibrios entre protagonismo y antagonismo, y que esta tarea será una parte fundamental de su técnica. Al espectador le resulta más interesante una escena cuanto más fuerte sea el antagonismo, es decir, cuanto mayor sea la dificultad a la que se enfrenta el protagonista, siempre y cuándo el poder del antagonismo no defina el objetivo del protagonista como imposible de ante mano. Dicho de otro modo, los objetivos del protagonista deben mantenerse realizables, aunque sea un porcentaje muy bajo de posibilidades y nunca resultar imposibles, por lo menos hasta el desenlace. Acercar al protagonista al equilibrio, incluso muy cerca de vencer al antagonista, antes de volver al poder de éste, entre otras peripecias, pueden constituir estrategias que el director puede diseñar a fin de mantener el interés de los espectadores.

Por supuesto, el teatro dramático, puesto que se basa en el conflicto, provee de una partitura de fuerzas entre protagonismo y antagonismo que el director puede interpretar, definir y distribuir en la puesta en escena. En el teatro posdramático estas fuerzas concretadas en el plan son más configurables durante la puesta en escena, pero siempre se debe tener una atención sobre el conflicto de fuerzas o la construcción deliberada de su ausencia.

Si estas fuerzas protagónicas y antagónicas pueden parecer abstractas e intangibles, conviene recordar que el trabajo del director de actores es hacer que lo invisible se manifieste en lo visible.

3.3.1.2.e.5. Fuerza antagónica activa

En algunas ocasiones las fuerzas antagónicas pasan a la acción no solo intentando asegurar el *status quo* inicial sino luchando contra el protagonista para conseguir algún objetivo contrario al de éste. Para que el antagonismo sea activo debe estar relacionado con el mismo deseo del protagonista; sin esta relación directa, técnicamente no sería un antagonismo activo, sino dos protagonistas, cada uno con un deseo. El director de actores debe crear el antagonismo activo con acciones de los actores. Estas acciones deben tener la cualidad de tomar la iniciativa y no ser reacciones ante el protagonista para defender la situación establecida.

3.3.1.2.e.6. Acciones. Objetivos y tareas

Mucho más ostensible es el trabajo sobre objetivos y tareas que realiza un director de actores. Paradójicamente, los actores son los que *hacen* las acciones físicas y verbales.

Se puede decir que las acciones no siempre se hacen para alcanzar algún objetivo previsto, sino que a veces se realizan inconscientemente, como una forma de expresarse, o de vaciarse del mundo interior, sin querer que el exterior se modifique. Pero las acciones producen un cambio, por pequeño que sea, tenga previamente un objetivo o no, y estas acciones relacionadas con los cambios que producen se convierten en signos, muy particularmente en el caso de las acciones escénicas. Ese *para qué*, como decimos, puede no tener como misión modificar el afuera, porque puede tener la misión de que el personaje o actante se exprese o se autorregule emocionalmente.

Como decimos, es el actor quien *hace* las acciones, engarzadas o no en tareas, pero siempre signos para el espectador, a lo largo de sus estudios y ensayos. La vivencia, ejecución y expresión de acciones y tareas constituye su trabajo y debe ser respetado creativamente por el director de actores, pero las acciones de los actores deben ser capaces de constituir líneas de experiencia, significado y estilo para el espectador, definidas por el director, por lo que el director se sirve de los procesos de *inclusión*, *modificación* y *eliminación* de las acciones de los actores para construir estas líneas.

El director de actores no puede encargarse de diseñar las acciones y las tareas de todos los personajes durante toda la obra; sería una ingente cantidad de trabajo para él, pero sobre todo coartaría la creatividad del verdadero creador de acciones, que es el actor. Una vez que se le solicita al actor, al inicio de los ensayos, durante el trabajo de mesa, una determinada definición de su personaje o trabajo como actante, el actor debe hacerse responsable de crear acciones que lleven a tal definición. Pero el actor no puede coordinar las acciones con el conjunto mientras que las crea y las ejecuta, por este motivo, el director observa dichas acciones y valora su inclusión, modificación o eliminación en la obra final. Durante los ensayos, el director de actores trabaja sobre las acciones propuestas por los intérpretes, moldeándolas, integrándolas en el conjunto, cambiando su tamaño, su intensidad, su duración o su significado o solicitando la creación de acciones que den cuenta de la continuidad, de la nitidez, de la contundencia o de una definición concreta del personaje o actante.

Los procesos que el director hace sobre las acciones y tareas son múltiples y muy diversos. Uno de los más habituales es el uso de la concreción de los verbos, pues estos ayudan a crear matices de definición en los actores. El director puede proponer diferentes *verbos* hasta que compruebe su eficacia y una vez definidos, volver a realizar ajustes sobre la acción, para que se modifiquen los detalles tanto del cuerpo como de la voz y la palabra, a fin de ir encontrando la nitidez, la concreción, la profundidad y la expresividad que dicha acción requiere para ser recibida de forma concreta (o abstracta si es la elección) por los espectadores.

Estas acciones y tareas definen a los personajes por lo que hacen, por lo tanto, le dan un significado. El director de actores puede enfocar, ajustar, alterar, crear contradicciones, etc. para dar una definición más ajustada a lo que el actor propone. Las acciones, además, construyen la trama o la experiencia del espectador, así que el director de actores se sirve de éstas para crear el movimiento del montaje, dando relieve entre las diferentes partes, diseñando cambios de intensidad y de ritmo, construyendo la tesis. La acción, por lo tanto, podría definirse como la unidad mínima de significado y experiencia, y tanto su definición como su creación y su acabado constituyen un trabajo esencial del director de actores, que debe servirse de ella para poder construir líneas que dibujen el conjunto.

3.3.1.2.e.7. Marcaje

El director de actores durante los ensayos tiene la difícil tarea de seleccionar aquello que se quedará como parte del montaje final. Este proceso puede significar violencia creativa, en el sentido de que cuando el director dice “*lo fijamos*” se anulan el resto de posibilidades, al menos hasta la creación de una nueva marca que modifique la anterior. La dificultad radica en atrapar esos momentos vivos, sometiéndolos al proceso de marcaje. El director de actores normalmente quiere que lo que ha nacido como un resultado se constituya en una marca, en algo que debe aparecer de la misma forma ante los espectadores. Lo que ocurre es que, normalmente, los actores no tuvieron la misión de cumplir una marca cuando compusieron aquel momento tan vivo. Por este motivo, lo conveniente es que el director fije el camino que llevó a ese momento y no el resultado, dejando que la parte orgánica aparezca libre al recorrer el camino fijado. Para poder hacer este tipo de marcaje, el director de actores debe ser capaz de sentir de qué se han constituido los caminos que han llevado hasta dicho resultado y fijar unas marcas que aseguren un recorrido similar durante los siguientes ensayos y representaciones. A veces estas marcas no son las adecuadas, por lo que el director de actores tendrá el deber y el derecho de ensayarlas hasta que puedan llevar al efecto esperado. En cualquier caso, el director debe tratar de evitar

fijar resultados, sobre todo si estos son emociones, ya que no son reproducibles por medio de la voluntad, sino que acompañan al actor al accionar con su cuerpo en una determinada situación.

El marcaje de los actores puede ser de diversa índole: sobre la acción física o verbal, así como sobre la intención, el movimiento, la trayectoria, la cadencia, la velocidad, el ritmo, el escorzo, el gesto, la proxémica entre personajes, entre objetos y escenografías, podrá estructurar el trabajo del actor sobre marcas lumínicas, sonoras, espaciales, o de forma más habitual e importante, marcando acciones de unos actores sobre las acciones de los otros.

El director puede poner marcas que unifiquen el trabajo del actor con los diferentes sistemas, como podría ser el caso de una entrada en un momento musical, o una frase sobre un cambio lumínico o un cambio de vestuario durante una acción. Muchos de los pies sobre los que los técnicos ejecutarán sus efectos en las representaciones estarán sobre los textos y palabras de los actores, por lo que el director de actores debe ser consciente de que, con el trabajo de marcas y pies, durante los ensayos, escribe la polifonía que la obra será ante los espectadores.

El trabajo del marcaje es esencial en la técnica del director de actores, cuya misión, en la mayor parte de los casos, es conseguir que la espontaneidad de mantenga en lo estructurado¹³².

- Marcaje de acciones

Una situación escénica, dramática o posdramática, está compuesta por acciones principalmente, así como por los agentes que la participan, las relaciones definidas entre ellos, un tiempo y un espacio. La situación escénica, además, está sometida a procesos que la convierten en comunicación (mensaje) y en estética (belleza). Al montar una situación, normalmente, el espacio escénico ya ha sido trabajado en el plan de dirección y en el trabajo con el escenógrafo, por lo que, el director tiene al menos una idea de dónde sucede la situación. Su trabajo será escribir el qué (y cuánto) y el cuándo construyen esa situación. Para escribir qué ocurre el director de actores tiene en su haber las acciones, que se dividen en físicas y verbales. Las acciones pueden venir escritas en una partitura textual, dramática

¹³² “El director como el de una orquesta debe controlar, planificar y dosificar la ejecución de una composición de manera que se mantenga dentro de los límites que ha fijado su percepción”. [...] “El marcaje debe conseguir mantener el raudal de vida propio de los ensayos más acertados”. (MARTÍNEZ PARAMIO, 2006:18).

o no, o que el director y los actores las escriban directamente en el ensayo sobre el espacio-tiempo. Si se parte de un texto, resulta interesante el estudio de la composición de la acción como paso intermedio, previo a la escritura de acciones durante el ensayo. Lo interesante es que el director de actores no tiene por qué crear acciones que ilustren las que propone el texto, a fin de no contentarse con una desafortunada pobreza expresiva y caer en la sobreactuación. El director puede construir con los actores acciones que expresen lo mismo que el texto (un actor dice te quiero mientras abraza a otro), que lo contradigan (un actor dice te quiero mientras se quita el anillo que le habían regalado) o que creen acciones paralelas que den cuenta de otras expresividades (un actor dice a otro te quiero mientras boxean). De las tres opciones, la última estrategia provee al director de actores de un infinito número de posibilidades que promueven la expresividad y la creatividad.

En cualquier caso, la acción, como decimos, es la unidad mínima y más relevante que compone una situación. Las acciones pueden diferenciarse por su calidad, por su interés, por su intensidad, por su cantidad, por su densidad, por su simultaneidad, por su velocidad y por su orden en el eje de tiempo (ritmo). El director de actores debe determinar las acciones en cuestión a unas estrategias propias. Es por este proceso que el director, al definir las acciones y marcarlas para la obra final, somete el trabajo del actor a procesos de creación del mensaje y a procesos estéticos. El trabajo del actor es *hacer* las acciones y vivirlas, habitarlas, mientras que el del director de actores es convertirlas en mensaje bajo alguna estrategia: conmover, impactar, dar cuenta, aclarar, cuestionar... etc., a la vez que las convierte en belleza, siguiendo estrategias de su propia poética, estilo, movimiento, época o cuantas categorías estéticas desee ejercer.

Las acciones tanto físicas o verbales suelen estar representadas por un verbo, por lo que el director de actores, al trabajar con la palabra, solicita la creación de acciones a los actores, o definir las y matizarlas para ajustarlas, y posteriormente marcarlas para el plan conjunto.

Las acciones se marcan a través de la palabra comunicándose con el actor, pero también se *montan* y se *marcan* sobre un espacio y en un tiempo, de manera que el director de actores puede cambiar el lugar y el tiempo donde aparecen las acciones a fin de encontrar una eficacia mayor, trayendo la acción a proscenio, llevándola a foro, colocándola delante de la escenografía, creando pausas, aceleraciones, deceleraciones o cambiando el orden donde aparece la acción antes o después de los desplazamientos, para crear significados y ritmos.

Por último, las acciones pueden ser simultáneas o consecutivas por lo que pueden marcarse de forma conjunta en los actores o de forma sucesiva. Por poner un ejemplo básico, se puede marcar: “Cuando A cierre la puerta, B se toma el vaso de vino” de manera que la unión de acciones, por procesos de coordinación, subordinación y yuxtaposición generan, en la relación que las une, el verdadero significado.

Cabe poner de relieve que la acción es el verdadero terreno conjunto en el que trabajan actor y director y donde el trabajo de ambos intersecciona. A esta tarea dedicarán la mayor parte del tiempo de ensayos. Crear acciones para dar cuenta de las líneas que pretende crear el director es el trabajo de los actores, y la del director participar en la creación de acciones y modificarlas para integrarlas en el conjunto. El trabajo ha de ser sumamente respetuoso y, cada uno desde su trabajo, mantenerse unidos en la búsqueda de la opción más artística, potenciándose mutuamente.

- Marcaje de acciones verbales (intenciones)

Entre los marcajes que el director de actores hace para montar una situación se encuentran las acciones verbales, que dan cuenta de para qué se dice una frase. Técnicamente denominamos intención al objetivo que tiene una frase del texto. Esta intención, como en el caso de las acciones físicas, puede estar conectada con una diana, con una necesidad de modificar el exterior, o puede servir para expresarse, de manera que una personaje o actante, podría querer sencillamente expresar su mundo interior o su opinión sin que ésta altere el exterior.

La intención queda grabada técnicamente en la entonación, y no tanto en el significado denotativo de las palabras. La entonación conlleva una apreciación sobre el sonido, sobre la música de la frase que puede llevar a los actores a copiar sonidos en lugar de hacer acciones verbales. Por este motivo, el concepto de acción verbal puede ser más efectivo para el trabajo que el de intención.

Cada frase posee un significado más o menos denotativo, pero tiene un área de posibles intenciones. Resulta fácil dotar de una intención contraria al significado denotativo de una frase a través de mecanismos como la ironía. El actor crea, decide y ejecuta las acciones verbales de su texto. La definición de la acción verbal suele formar parte de su trabajo al estudiar y memorizar el texto. El actor, además, suele hacer corresponder este trabajo con

las líneas maestras que le ha expresado el director sobre su personaje y sobre la situación, así como sobre la tesis y la lectura contemporánea. Por este motivo, el trabajo del director suele ser el de supervisar las intenciones, modificarlas y ajustarlas a la partitura global.

El director, por medio de la escucha, registra la entonación que tiene la frase y cuantas modulaciones el actor es capaz de imprimir al sonido. Los cambios melódicos (entonación) y tonales (graves y agudos), de intensidad, la definición de las consonantes, el alcance de las vocales, y la velocidad de emisión expresan el mundo interior y el carácter psicológico de la frase, pues la voz es el alma haciéndose física. A través de su oído¹³³ y de su sensibilidad, el director de actores lee y entiende no solo lo que el actor está diciendo, sino lo que está haciendo (acción verbal) y puede entrar a su modificación dando notas al actor para que organice su próximo intento.

Si se pretende que la palabra esté construida desde la organicidad es aconsejable que el director de actores evite hablar de tonos y, sobre todo, que diga él la frase con la entonación que considera adecuada pidiendo al actor que le imite. Si se desea una interpretación orgánica, la entonación debe de ser el resultado libre de la ejecución de una acción verbal, por lo que si el director quiere cambiarla será más adecuado pedir al actor que cambie de acción en lugar de que cambie la entonación, dirigiendo el contenido y no la forma. Esto tiene especial relevancia teniendo en cuenta que el director de actores solo sabe lo que está haciendo el actor con sus frases a través del oído, y nunca puede conocer el interior del actor, más que por lo que ve en el exterior (el sonido, la entonación). En el otro extremo, el director que no quiera usar la voz de un modo orgánico, sino plástico en el sentido de la materia que produce, podrá dirigirse al actor hablando del sonido y de sus cualidades, de la melodía de la frase, aunque para encontrar cambios sonoros también pueda recurrir a producir cambios en la acción verbal.

Cuando el director de actores fija las acciones verbales necesarias da a los actores una partitura para ejecutar sus frases. Si son acciones y no emociones expresadas en entonaciones, esta partitura podrá realizarse por medio de la voluntad, por lo que todavía no debe confundirse con la emoción, que aparecerá acompañando a las acciones verbales si la situación es emocionante y el actor es sensible.

¹³³ “El oído del director debe ser sensible a todas las modulaciones de la voz y a las relaciones sutiles que existen entre esas modulaciones y el significado que han de expresar” (CANFIELD, 2011:38).

- Marcaje de movimiento escénico

Junto con el marcaje de las acciones y de las intenciones, el movimiento escénico es la partitura más elocuente que el director de actores realizará en los ensayos. Dada la infinidad de signos que un cuerpo humano puede producir y gracias a que el actor tiene entrenamiento técnico para esta tarea, el director de actores dispondrá de una paleta de colores enormes posibilidades para poder escribir todo tipo de situaciones en el espacio escénico. El diseño del movimiento es de importancia radical para el trabajo del director de actores, precisamente porque expresa la nitidez de su propuesta. El movimiento escénico requiere de un estudio concreto al que le dedicaremos un capítulo específico, por lo que, de momento, nos centraremos en el proceso de marcaje del movimiento.

De todas las acciones físicas que los actores probarán en los ensayos, algunas serán especialmente elocuentes y eficaces. Estas acciones podrían ser fijadas para la obra final por parte del director de actores, en cuyo caso será necesario otorgarles un lugar en el espacio y el tiempo. Las relaciones de proxémica, la trayectoria, el escorzo, el plano de altura, la calidad de movimiento, la velocidad, la dinámica y la cadencia forman parte de los parámetros que el director puede fijar o modificar antes de marcar.

Suele ser conveniente dividir el espacio, si es de tamaño habitual, en tres partes de izquierda a derecha y en otras tres de proscenio a foro. Esta división dará lugar a una cuadrícula de nueve rectángulos. El director podrá marcar el movimiento teniendo en cuenta la facilidad que le puede ofrecer esta cuadrícula o marcar el movimiento en el espacio respecto a la escenografía, attrezzo y los otros personajes o actantes.

En escenas donde el número de actores es superior a ocho, el director de actores tendrá problemas para trabajar con todos a la vez y observar el conjunto, por lo que los directores suelen marcar agrupaciones y más tarde individualizar dentro de cada grupo. Por supuesto, en estos casos en los que el movimiento escénico es más complicado definirlo durante los ensayos, los bocetos de movimiento previos serán reclamados para poder abordar un trabajo solvente.

El movimiento responde a una acción o a una expresión física¹³⁴. El director de actores puede marcarlas a través de su palabra. Pero tanto acciones como expresiones tienen una resolución física por parte del actor. De igual forma que con la entonación, el movimiento es su apariencia física, su capa externa. A través de su capacidad para leer el cuerpo en movimiento de los actores, el director podrá saber cuáles son sus acciones y relacionarlas con el mundo interior, es decir, con los motivos y con las tareas. Tras mucho entrenamiento, algunos directores de actores gozan de una capacidad portentosa para leer el cuerpo de las personas.

Del mismo modo que con la voz, el director de actores puede dirigir desde el interior del personaje o actante, cambiando o matizando la acción, o puede cambiar solo la forma, tomando el cuerpo del actor como un elemento plástico capaz de producir signos y experiencias. El director podría trabajar el cuerpo del intérprete como una escultura con movimiento.

La partitura del movimiento, una vez marcada y fijada por el director de actores articulará una determinada dimensión de la acción y configurará una determinada definición del personaje o actante. Marcar en el movimiento la tonicidad muscular, la dinámica y el ritmo, así como las ubicaciones en el espacio y las distancias entre los actores y los elementos de la escenografía se traducirá en una relación específica con la situación y con el discurso verbal, a los que dotará de sentidos concretos.

El marcaje del movimiento implicará un diseño sobre el que los actores tendrán que trabajar. Y el movimiento de los actores volverá a ser una partitura sobre el cuál se harán marcas y pies para los efectos de la técnica, así como para las acciones y la entrada y la salida de otros personajes. El texto y el movimiento son partituras esenciales que han de respetarse durante las funciones porque los efectos de iluminación, sonido, cambios de escenografía y de vestuario, entrada y salida de attrezzo suelen estar coordinados sobre ellas. Por poner un ejemplo, los regidores pueden ordenar un cambio de iluminación cuando el actor llegue a proscenio o cuando salga de escena. También puede ser en relación con el attrezzo como, por ejemplo, bajar la intensidad del sonido cuando un actor recoja una carta, etc. No respetar las partituras de texto y movimiento puede llevar a una falta de sincronía y

¹³⁴ Consideramos que no todos los movimientos humanos son acciones, por lo que incluimos el concepto *expresiones*. La danza puede servir de ejemplo, donde los movimientos no tienen por qué construir una acción, sino una expresión.

organización en la ejecución del espectáculo: los actores podrían desplazarse cuando no toca hacia zonas oscuras, la escenografía podría aparecer en momentos que no son los previstos y el sonido podría hacer inaudibles las frases, entre otros muchos fallos. Por este motivo, el director debe de ser consciente de que debe marcar durante los ensayos, a fin de poder construir una partitura precisa que habrá de ejecutarse sin cambios ante los espectadores. Cabe decir que la improvisación puede formar parte de la partitura, por lo que esta improvisación pasará a formar parte de la estrategia. Los diseños se relacionarán con la improvisación, por ejemplo, todo el escenario estará iluminado para cubrir el movimiento de los actores y los técnicos estarán durante la función componiendo la intensidad del sonido en relación a la intensidad de las voces y a la duración de los silencios.

- Marcaje de actividades

Las actividades tienen las características de constituir una tarea con una urgencia asociada, a la vez que un grado de dificultad para realizarse; urgencia y dificultad determinan el nivel de interés que el espectador ha de tener sobre ella, definido por el director de actores. Para poder mantener la escucha del actor en el conflicto se deben poder realizar de forma mecánica, es decir, a través de una fisicidad sin aplicación de la consciencia y deben mantenerse exentas de relación con el conflicto¹³⁵.

La actividad es el esfuerzo físico que realiza un personaje o actante tendente a alcanzar una tarea que no está relacionada con el conflicto, aunque pueda tener relación con la tesis. El director de actores y los intérpretes suelen incluir actividades por diferentes razones: mantener a un personaje o actante activo cuando no está realizando acciones, vehiculizar emociones y hacerlas ostensibles para el público, y crear elementos de movimiento o quietud en la composición plástica de la escena. El director se sirve de la actividad para alternar el *foco* haciendo que la actividad sea fondo, mientras que la acción es figura o viceversa.

Muchos de los actores pueden sentirse demasiado inactivos en el escenario cuando no tienen una acción que realizar; dicho de otro modo, el actor suele sentirse liberado cuando tiene algo que hacer y demasiado consciente de sí mismo cuando no tiene una tarea que

¹³⁵ En el teatro dramático, si la actividad tiene relación con el conflicto, pasaría a ser acción dramática, puesto que haría avanzar la trama.

realizar en el escenario. Tener que hacer una tarea o una actividad justifica su presencia ante el público. Tareas poco activas pueden ser lo suficientemente específicas como para ser constituidas en signo para los espectadores, así como escuchar a otro actor, esperar o negarse a moverse y hablar. Pero a menos que la quietud resulte elocuente y significativa para el espectador puede resultar vacía, lo que suele hacer sentir al actor que sobra dentro del conjunto.

La creación de actividades puede ser tarea del actor a fin de componer su personaje, pero también del director de actores a fin de componer la situación. Ambos trabajan en el mismo aspecto técnico, pero con objetivos diferentes. Una vez que aparece una actividad que demuestra su eficacia escénica el director la marcará para que pase a formar parte del conjunto. Puede marcarla a través del verbo que expresa, a través de la tarea que constituye o definiendo los objetivos que la componen, así como dándole un foco, determinado por la importancia, la calidad del movimiento, la intensidad y la velocidad de su ejecución. Cabe destacar que para marcar la importancia de una actividad no solo existe el mecanismo de aumentar la tonicidad muscular con la que se realiza, o aumentar su velocidad, sino relacionarla en un contexto. A este respecto, en una escena muy intensa con muchos actores moviéndose a gran velocidad, un actividad lenta y liviana podría resultar muy importante para el espectador y, aunque no tenga relación con el conflicto, el público pasaría a leerla como importante debido a su actividad plástica, que reclama atención sobre ella, y de este modo también es posible ponerla en relación con la tesis del espectáculo que está construyendo.

Las actividades también provocan emociones en actores y en espectadores, pero el director de actores debe de ser consciente de no marcar las emociones sino, de la misma forma que con la acción, el camino que ha llevado a ella, para que esta aparezca libre y orgánica ante los espectadores.

3.3.1.2.e.8. Focos de atención

El director de actores, al trabajar sobre el montaje de la situación, crea focos de atención a donde la mirada de los espectadores debe dirigirse. El cambio de estos focos de atención, provoca un itinerario de lectura dinámico dentro del espacio de la representación. Cabe destacar que este itinerario sólo es una invitación para el espectador, puesto que este puede elegir siempre donde mirar conforme a su interés. Sin embargo, si el espectáculo fluye y el espectador

permanece interesado en él, es más fácil que se entregue al itinerario de lectura propuesto por el director.

Los focos se crean a través de diferentes procedimientos y construyen la situación escénica ejerciendo puntos de mayor interés comunicativo, desde el que se organizará la lectura. Entre los procedimientos más habituales se encuentra el diferenciar a un actor del resto, por ejemplo, un actor de espaldas tendrá más foco y si todos los demás están frontales al espectador o un actor en movimiento tendrá más foco si los demás permanecen quietos. Pero también existen muchos aspectos que pueden influir y que dependen del funcionamiento de la percepción humana, los personajes que aparecen por primera vez suelen tener más foco hasta que el espectador es capaz de incluirlo en la red de significados y expectativas, los colores y las formas de los vestuarios, las posiciones y ubicaciones dentro del espacio, la calidad de sus movimientos, la complexión física, la presencia escénica de los actores y su energía, su atractivo físico, su relación con la trama si la hubiese, lo inesperado de sus acciones, etc.

Como todos estos elementos pueden crear un desorden compositivo comunicando una construcción de elementos amontonados y generar una lectura confusa en el espectador, durante los ensayos, el director crea focos de atención para construir la situación de forma nítida, de manera que los focos también participan en la configuración de las situaciones.

Como decimos, aunque la composición de focos se realiza sobre el espacio de la representación, define su eficacia en la mente del espectador. Dos elementos participan, por tanto, en la construcción de focos: la composición de la imagen en movimiento y el proceso de percepción del espectador.

En este proceso de percepción podemos encontrar principios rectores de la percepción, como son los de proximidad, semejanza, continuidad, simetría, cierre y figura-fondo. Los espectadores suelen construir la percepción figura-fondo según unos principios de percepción: suele considerarse figura al objeto que más se acerca en su articulación a los ejes vertical y horizontal, al área estimular más pequeña, a las áreas envueltas diferenciándolas de las envolventes, a las figuras más simples y a aquellas que tienen una mayor densidad de energía psíquica.

Al considerar composición escénica y percepción de forma conjunta, el director puede crear focos de atención que sirvan para aumentar la eficacia comunicativa de la situación escénica.

3.3.1.2.f. El actor, el personaje y el actante

3.3.1.2.f.1. Expectativas del director y capacidades del actor

El director construye unos objetivos del trabajo de cada actor o actante durante la etapa de construcción del plan. El trabajo en los ensayos se basará en la construcción del avance hacia esas metas. El actor, por su parte, tiene unas capacidades humanas, laborales y artísticas, que están en relación a su personalidad, a su técnica y al momento vital que atraviese. Las expectativas del director pueden estar relacionadas con las capacidades del actor, pero deben mantenerse en una sana relación para ambos, que no genere frustración en directores ni en actores. En este sentido, la primera tarea que tiene el director de actores es actualizar sus expectativas constantemente por la realidad de los ensayos. Unas expectativas demasiado fijas desde el plan resultarían totalmente inservibles, porque podrían someter al director de actores y al intérprete a un estrés intolerable o podrían desaprovechar las capacidades del actor.

Por lo general, siempre conviene que el director de actores sepa discernir las metas posibles, aunque difíciles, de las imposibles. Cuando una meta definida por el director se ha convertido en imposible durante los ensayos, es trabajo del director de actores hacerlo consciente y diseñar una nueva estrategia, que asegure llegar con solvencia artística al día del estreno. El director deberá tener claro, durante los ensayos, qué trabajos del actor podrán ser conseguidos con el tiempo con el que se cuenta antes del estreno y cuáles han de ser entendidos como imposibles. A este respecto, una línea que no se debe traspasar, es poner objetivos por encima de la salud y de la integridad física y moral del actor, que debe respetarse por encima de todo. También debe ser capaz de darse cuenta de que lo difícil está en relación con lo artístico, como en el caso del circo, por lo que debe alentar a los actores hacia el trabajo extraordinario pero viable, definiendo metas altas que estimulen sin tiranizar.

Por la contra, es habitual que ocurra que los directores de actores no han previsto las capacidades excepcionales que pueden tener un actor y que solo se rebelan en el fragor de los ensayos. Algunos de los trabajos de los actores empiezan a destacar sobre el conjunto y el director puede sentirse tentado de seguir esta excepcionalidad sin ponerla en relación con la tesis y con la globalidad. Si no quiere perder la nitidez de la escenificación, será necesario que explore las características que este trabajo aporta al conjunto y que defina hasta donde es conveniente usarlo para la obra global.

Todo este trabajo de expectativas, definición de metas, estímulos y protección de la integridad del actor es tarea del director de actores durante los ensayos y forma parte de su técnica, por lo que tendrá que tener la atención suficiente para mantenerlo sin despistarse durante todo el tiempo que se permanezca ensayando. Definir el trabajo en la capa alta de las capacidades de los actores, explorando lo extraordinario sin ponerles en riesgo, constituye una misión fundamental del trabajo del director de actores.

3.3.1.2.f.2. Comprobación de las similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje o actante

Los personajes y los actantes están configurados por un conjunto de características que les confieren una determinada posición ética y política. En muchos de los casos, son agentes que se constituyen como metáforas del mundo real, es decir, están compuestos por algunas características concretas que representan colectividades. Los personajes o actantes, por lo tanto, guardan una relación con la realidad en tanto que la representan. Pueden estar a favor o en contra de realidades personales, familiares, morales, religiosas, políticas, o en su relación con la naturaleza y lo sobrenatural. Los actores, obviamente, también poseen una personalidad que afirma, niega o es indiferente ante estos aspectos. Y este universo moral y de posición ante el mundo puede ser o no coincidente con el personaje o no. Por supuesto, no queremos dar a entender que la correspondencia moral entre actor y personaje o actante sea una condición para poder interpretarlo, ya que la cuestión básica para poder interpretar un personaje suele ser la capacidad comprensiva y la empatía del actor.

Es muy importante destacar que los actores no tienen que estar de acuerdo con su personaje, sino con el mensaje de la obra, articulado en una tesis. A este respecto puede ser que el actor tenga que construir un personaje del que está moralmente en contra, pero que será el que se muestre condenado por su comportamiento en el recorrido de la obra teatral.

Por último, podría darse el caso de que el actor no está de acuerdo con la tesis de la obra, por lo que más conscientemente o menos luchará contra el enfoque que del director. Esta disociación suele ser un error de elección de reparto o una falta de información por parte del director al actor antes de la firma del contrato, para que éste haya podido elegir si sumarse a la producción libremente. Otras cuestiones como la falta de trabajo a la que se puede ver sometido un actor, pueden hacer que se sume a proyectos en los que no estará de acuerdo con moralmente, y el director debe tener en cuenta esta posibilidad. En cualquier caso, siempre es

más fácil llegar lejos con una obra en la que los distintos artistas tienen afinidad política, ética y estética común.

Si es existiesen diferencias éticas entre actor y personaje o las acciones que debe realizar como actante, el director deberá prestar atención a este respecto puesto que la construcción puede resultar más dificultosa o menos impulsada por el mundo interior del actor. Es posible que la interpretación sea más mental, menos orgánica e impulsiva. Por lo general, siempre que no haya construcción por parte del actor hacia el universo del personaje, aparecerá el universo moral propio, por lo que el director deberá estar atento en el trabajo de acabado, viendo que todo el personaje o actante fluye constantemente por la definición deseada. En cualquier caso, aunque para el actor el proceso de construcción de un personaje muy diferente a él mismo pueda ser apasionante, y puede dar lugar a obras artísticas impresionantes, el director debe saber que, por lo general, este tipo de construcciones requieren de más tiempo y esfuerzo, pero sobre todo de un control mayor por parte del director. El director de actores notará en los ensayos como estas cuestiones reclaman su atención en el trabajo diario.

No será nunca misión del director de actores tratar de convencer de que su moralidad es más acertada que la de los intérpretes, puesto que es una cuestión extra artística. Este tipo de discusiones pueden aparecer en los ensayos debido a que la parte moral del espectáculo es muy importante para todos los artistas que lo construyen. El director debe entonces saber discernir qué cuestiones conciernen al espectáculo y a los artistas que lo integran y atenderlos con la proporción adecuada. Como realmente no se trata de convencer a nadie, es mejor que el director de actores explicita cómo la cuestión moral de un personaje tiene relación con la tesis y sirve para construirla, dejando que los actores sean libres a la hora de adherirse a la estrategia expuesta.

Del mismo modo sucede con aspectos de la intimidad del actor, puesto que él no solo porta el mundo interior del personaje ligado a la moralidad, sino también su cuerpo físico. El actor podría negarse a hacer ciertas acciones que sobrepasen su universo moral, tales como violencia desnudos, actividades sexuales o acciones físicas extremas, que se puedan poner en relación con tabúes o complejos propios. El director debe siempre pararse ante estos límites de los actores y no dejarse llevar por el interés que una acción podría tener para la escena, y tratar de explorar nuevas estrategias. Si el director no contaba con estos límites del actor, seguramente es una cuestión que se podría haber evitado con conversaciones previas a la firma del contrario en la que el director expusiera con honestidad su plan y el actor explicitara sus límites. En la

práctica, muchas veces el director no ha concretado lo suficiente su plan y/o las opciones han aparecido durante los ensayos. En este caso se puede negociar con el actor, pero lo adecuado es no presionar dada la condición de inferioridad en la que se puede sentir el actor.

Si el director constata que la acción que desea hacer es imprescindible y constituye un impedimento físico o moral para el actor, quizá el director pueda necesitar sustituirle, siempre atendiendo a que una sustitución es siempre una decisión dolorosa para todas las partes, que la incorporación de alguien nuevo modificará el conjunto y que puede incurrirse en un problema para el calendario de trabajo, entre otras consecuencias, por lo que habrá de ser reflexionado ampliamente antes de tomar ninguna decisión. A este respecto, suele resultar conveniente escuchar al ayudante de dirección por si tiene alguna propuesta que pueda solucionar y evite los problemas de una sustitución.

Construir el universo moral de la obra, y no el de los miembros del equipo, guiando los trabajos de los actores y de los diseñadores mientras se mantiene el cuidado y la integridad física y moral de todos los participantes, será un trabajo que el director deberá mantener durante todo el proceso de ensayos.

3.3.1.2.f.3. Comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje

Los autores suelen dotar a sus personajes de unas características que definen su ámbito físico, además del psicológico. Otras, las determinará el director en su plan de escenificación. La edad, si es hombre o mujer o cualquier identidad no binaria, el color de su piel, su altura o su complexión, así como cualquier cualidad física pueden ser constitutivas de la creación de un personaje. Estas cualidades pueden corresponder o no con las cualidades del actor que las interpreta, por lo que, si el actor no posee las mismas cualidades y éstas son necesarias, se tendrá que recurrir a un trabajo de caracterización.

El trabajo de caracterización tiene dos vías principalmente: el trabajo físico del actor y el diseño de personaje hecho por el vestuario, el maquillaje, la peluquería y la posticería. Para que estos trabajos compongan una plástica adecuada al plan, el director explicitará las líneas necesarias y los objetivos que pretende alcanzar con ellos.

La caracterización del cuerpo del actor suele ser un trabajo que el actor siempre hace en mayor o menor medida, porque su cuerpo no suele expresarse de la misma forma que la de su personaje o trabajo de actante. Además, el trabajo teatral a diferencia del cinematográfico, tiene que tener la característica de la amplitud, puesto que va a ser comunicado a un número de personas y a una distancia, que poco tienen que ver con la comunicación de la vida real.

El proceso de caracterización tiene especial relevancia si los personajes que interpreta el actor no son humanos, sino otro tipo de seres vivos, alegorías, o como suele ser habitual en el teatro posdramático, voces, ideogramas, conceptos, metáforas o símbolos. Si el personaje no tiene un cuerpo de humano, el trabajo de caracterización requerirá de tiempo en los ensayos porque lo que habrá de ser planificado por el director de actores, que participará en su definición. Los trabajos fantásticos y surrealistas requieren de un proceso específico de caracterización que suele ocupar una parte importante de los ensayos y una gran coordinación con los técnicos que preparan este trabajo con el actor a diario, para que una vez caracterizado, el actor siga teniendo un tiempo adecuado para ensayar. En los ensayos el director comprueba si la fisicidad del actor va componiendo la del personaje a través del trabajo físico y de caracterización.

Algunos directores de actores son expertos en el trabajo físico y son capaces de ser de gran ayuda a los actores para la composición de personajes, diseñando ejercicios cuya misión es la construcción del cuerpo del personaje durante el proceso de ensayos. También pueden poseer cualidades extraordinarias para la plasticidad, por lo que pueden participar de forma solvente en el trabajo de caracterización. A nuestro juicio, conviene apuntar que el trabajo físico de la construcción de un personaje es una tarea del actor, al igual que la caracterización es competencia de los diseñadores de vestuario, maquillaje y peluquería. El nivel de participación del director en estas caracterizaciones estará determinado por la plasticidad de su teatro y por su particularidad, lo que puede suponer que él mismo tenga que diseñar la caracterización, pues puede que su trabajo sea insustituible para plasmar su visión.

El director de actores debe tener en cuenta la magnitud del trabajo de caracterización, tanto físico-gestual como plástico, y organizarlo en el plan de trabajo y en el calendario de ensayos, y hacerlo parte de la metodología, además de relacionar su necesidad con el conjunto.

3.3.1.2.f.4. Control de las intenciones

El personaje quedará definido sobre todo por lo que hace física y verbalmente, aunque también por lo que no hace, por cómo se expresa, por lo que dice de sí mismo y por lo que otros personajes dicen de él. Las intenciones de sus frases y de sus actos forman una parte muy importante de su psicología, pues definen su forma de relacionarse con el mundo y expresan cómo su universo interior le propulsa a modificar el exterior y a sí mismo.

El director de actores no puede crear todas las intenciones de cada personaje, pero sí debe ocuparse de la coherencia de todas ellas, pues como hemos apuntado anteriormente, su trabajo está en la continuidad y en la definición del sentido que se crea al relacionar diferentes unidades. Por este motivo, el director controla las intenciones durante los ensayos, modificando, o eliminando aquellas que no aportan a la estrategia perseguida, siempre considerando que las contradicciones pueden resultar más expresivas que un diseño de intenciones en exceso coherente.

El director, a través de la modificación de las intenciones en los ensayos, termina de definir al personaje, le da la nitidez adecuada, construye la profundidad y la identidad, siempre en relación a lo que el personaje debe significar para la situación y para el conjunto.

3.3.1.2.f.5. Definir las dificultades

El director de actores define las dificultades a las que se enfrenta el personaje para concretar su importancia. Para definir las dificultades puede trabajar en la densidad del conflicto protagonista – antagonista o crearle dificultades internas o externas. Las internas supondrán un conflicto de intereses, que denominamos técnicamente conflicto interno, donde el mismo personaje es protagonista y antagonista al mismo tiempo de un solo deseo. Las externas a su vez pueden estar en relación al tiempo, que se construirán sobre el parámetro técnico de la urgencia, y al espacio, que implicarán el cuerpo físico del actor. Por poner un ejemplo conocido, Shakespeare construye la dificultad con el balcón en la famosa escena de Romeo y Julieta. El balcón funciona como el obstáculo que separa la atracción física que sienten los amantes, siendo un umbral peligroso para ambos, cada uno desde su perspectiva. El balcón significa, además de un elemento nexo entre el interior y el exterior, el peligro, la dificultad. El peligro se define porque el balcón está a una altura, es un espacio que pertenece a la familia de Julieta, que se suma al peligro del interior donde está la nodriza, lo que añade una urgencia, pues Julieta debe entrar al interior de su habitación. Sería tan peligroso para Julieta que la nodriza saliera al balcón y viera a Romeo, como para Romeo que Julieta se metiese en el interior, abandonando el balcón.

Esta construcción implica serias dificultades a los amantes y, debido a estas dificultades, la situación y los personajes son interesantes para el espectador¹³⁶.

Al igual que Shakespeare ofrece desde la escritura una situación llena de dificultades a través del espacio, el director de actores podría crear tanta dificultad necesitase a fin de crear interés y atención sobre un determinado personaje o sobre una determinada situación.

En el teatro no dramático, el director de actores también puede servirse de la dificultad de la acción o de las tareas de los personajes para construir atención e interés. Si las acciones suceden en el ámbito de lo real, el director de actores puede construirlas desde la dificultad física y vocal para realizarlas explicitando los límites del cuerpo humano.

En todos los casos, la dificultad funciona de la misma forma: crea mayor atención en el espectador. Como el interés no puede ser estático durante mucho tiempo, el director de actores debe construir en los ensayos diferentes niveles de dificultad y con sus diferentes calidades, a fin de poder crear relieves y fondos, y que este nivel de composición participe de la construcción de su discurso y su tesis.

3.3.1.2.f.6. Definir la urgencia

En el teatro dramático, las acciones más importantes de los personajes tienen un tiempo concreto para ser cumplidas, lo que define el carácter urgente de la acción. Esta urgencia se desplaza al personaje, que se siente impelido a terminar una tarea, a alcanzar un objetivo en un tiempo determinado que se agota. Los actores técnicamente suelen definir la urgencia como *tarde por dos minutos* de manera que, si hacen bien la acción, llegarían justo a tiempo. En el teatro dramático, el tiempo no puede sobrar. La urgencia es el motor para hacer las tareas aquí y ahora, de manera que si pudiera esperar siempre tendrían opciones de realizarse en otro momento, lo que conllevaría la pérdida de interés. El actor en el teatro dramático no hace las acciones porque quiere, sino porque la urgencia le activa al movimiento, y le somete, aquí y ahora, a las circunstancias dadas. La urgencia no se consigue por aumentar la velocidad, sino por conseguir llegar al objetivo en el menor tiempo posible de la mejor manera posible. Esto puede llevar a que una tarea se realice con lentitud y poniendo todo el esfuerzo y atención,

¹³⁶ Hay que recordar que Shakespeare no solo fue autor dramático, sino además actor y director. Su experiencia como director de teatro fue la que, seguramente, le llevo a escribir situaciones dramáticas que definen un gran potencial del espacio en la construcción dramática.

como, por ejemplo, al desactivar una bomba. Al agotarse el tiempo de cada acción, de cada tarea, se activa el paso a la siguiente, de forma que la urgencia ayuda a construir el avance de la acción, la trama. El cine de acción puede dar buena cuenta de esta estrategia.

Los autores dramáticos pueden escribir la urgencia en sus textos, de manera que la urgencia viene determinada por las circunstancias dadas en las que el personaje se encuentra inmerso; los actores pueden definirla, tarea a tarea. Además de venir escrita en el texto, la urgencia puede ser compuesta por el director de actores, definiéndola en las acciones y en las actividades, afectando a unos personajes u otros o a la totalidad. Para el director, la urgencia es un elemento clave para subir la intensidad de una escena, comprimiendo el tiempo se destila lo esencial de lo superfluo. La urgencia tiene la capacidad de atrapar la concentración de los personajes y, por lo tanto, la de los espectadores. Durante los ensayos, el director busca como encontrar, modificar, ajustar, activar o desactivar la urgencia. Con sus notas a los actores al respecto de la urgencia el director de actores modifica la energía con la que el actor aborda su trabajo.

En el teatro posdramático, la urgencia no viene ligada a una dramaturgia previa. Libre de atarse al relato y a la fábula, se constituye en una estrategia del discurso que activa la conexión entre espectadores y actores. La urgencia puede sucederse dentro de la escena o en los espectadores, según sea el diseño del director. Cuando Marina Abramovic se tumbó sobre el bloque de hielo, la urgencia se puso en marcha en una experiencia de lo real. Marina no realizó ninguna acción con urgencia, de hecho, se quedó quieta, sin realizar ningún movimiento. Su trabajo consistió en activar la urgencia, que quedó plasmada en el contacto real de su piel con el hielo, activando una peligrosa cuenta atrás. La urgencia se desplazó de la escena, donde estaba sucediendo algo urgente, hasta los espectadores que, impelidos a parar aquel monstruoso examen de su propia inacción, seducidos por la belleza del dolor y la atracción de ver morir, tuvieron que soportar en sí mismos una activación brutal de la urgencia real. El teatro posdramático, juega libremente con la urgencia, sin ser sometido a las leyes de la trama, por lo que el director de actores puede componerla en acciones que poseen un carácter urgente, o activarla en acciones que no contienen una cuenta atrás en su naturaleza. Los actores habrán de hacer suyas las cuestiones relativas a la urgencia, pues son ellos quienes habrán de activarlas y soportarlas. Del mismo modo que en el teatro dramático, la urgencia formará parte de la ejecución y del sentimiento de su trabajo, activando su energía y liberando emociones.

El director diseñará la urgencia, durante los ensayos dará indicaciones a los actores de su definición, y junto a estos, la modificará, ajustará, activará o eliminará para crear la eficacia de

la escena. En este juego de activación y desactivación de urgencias, el director imprime relieves y valles, selecciona la importancia de cada parte y dibuja una estrategia formal en cuanto a la intensidad de la comunicación con el espectador y en cuanto al ritmo interno de la obra.

3.3.1.2.f.7. Definición del ritmo

Los personajes están compuestos por un biorritmo, un temperamento que les otorga unos tiempos determinados de reacción y una calidad de movimientos dominante. Con los ritmos que cada actor diseña para su personaje el director de actores construye un ritmo de la escena, haciendo con ellas variaciones rítmicas a lo largo de todo el discurso. A la contra, también el ritmo de la globalidad influirá en el personaje o actante.

En los ensayos el director ha de buscar la confluencia entre el ritmo ejercido por cada actor y el ritmo que conjuga con la aparición de sucesos y la densidad de signos. Cada sistema de significación lleva su propio diseño rítmico, de manera que, en el período medio de ensayos, el director estará trabajando en la confluencia de esta polifonía de sentido, plástica y rítmica.

Lo interesante para la construcción del personaje es que el director de actores puede tener algunas apuestas sobre el ritmo de determinados personajes y escenas, tras componer toda la estrategia comunicativa en el plan de dirección, sea ésta, narrativa, discursiva o asociativa. Algunos de los personajes podrían estar compuestos por su dinámica: lentitud o velocidad, o por su gran capacidad para el cambio de tempo, generando ritmos, con ascensos y descensos precisos. Algunos podrían componerse de una gran estabilidad. De esta manera, en su plan, el director podría haber diferenciado a los personajes entre sí, dando claves a los actores durante los ensayos para la construcción de su personaje. El director de actores estará en disposición para distribuir biorritmos diferentes entre todos los personajes, disposición que un actor no podría controlar.

Cuando el director de actores trabaja con el actor, le ofrece pautas sobre el tempo de su personaje y sobre el tempo de la escena. Estos tempos funcionan como una clave que el actor ha de conjugar en su trabajo, modificando las acciones. El director con sus notas, irá modificando a su vez la clave del tempo para crear el ritmo, con *crescendos*, *decrecendos*, estabilidad y silencios. Para trabajar estas pautas alrededor de la duración, el tempo y el ritmo, el director de actores dará notas continuamente a los actores, durante todo el proceso de ensayos, según en la parte de ensayos en la que se encuentre, con diferentes objetivos respecto a la creación y

modulación del tiempo, como venimos apuntado. El director que trabaja en estos ritmos del espectáculo, tendrá que tener siempre en cuenta el ritmo de cada personaje o actante al desarrollar acciones. Las directrices que dé a los actores deben tratar de potenciar su mundo interior y su expresividad, en lugar de obligarles a una velocidad que entorpezca su expresividad o a una lentitud que desactive su impulso.

En el trabajo de organicidad el ritmo tiene un papel fundamental. Cuando el actor está realizando un trabajo orgánico, el tiempo para cada fragmento mínimo del comportamiento es estrictamente el que debería ser, bajo un criterio de economía de energía. Nada dura más ni menos de lo que debe durar para existir conforme a la energía que demandan las circunstancias dadas. Cuando sucede esto, el actor está *en* ritmo, en lugar de *tener* ritmo. El ritmo puede ser también una pauta de dirección; si es demasiado externa el actor puede tener dificultades para incorporar esta nota en un trabajo orgánico, por lo que es fundamental que el director aprenda a sensibilizarse de cuando una escena está en ritmo y de cuando tiene ritmo. Ambas opciones le proporcionarán estrategias para conformar la eficacia de la escena, así como su estilo, ya que el ritmo puede someterse a determinados procesos para ser orgánico o formal.

El ritmo suele trabajarse durante la etapa final de ensayos. Al contrario que el espacio que pedía formar parte del trabajo desde las primeras sesiones, las cuestiones relativas al tiempo, suelen trabajarse al final. La razón es obvia: es muy complicado trabajar el ritmo *a priori*, sin las acciones de los actores constituidas y sin los materiales de puesta en escena ofrecidos por cada sistema de significación. Una vez que todos han entrado a formar parte, estos dibujan una pauta rítmica del espectáculo, en la que el director, viendo toda la obra ya montada, empieza a trabajar sobre las duraciones de cada parte, haciendo que el actor avance más lento, que las luces aparezcan con mayor velocidad, que el sonido permanezca más tiempo, o que la escenografía cambie con más rapidez. Lo interesante verdaderamente es que el director sentirá todos estos ritmos de forma aislada, ya que, al principio, los ritmos suelen funcionar solos, pero en la etapa final de los ensayos, el director modifica los tiempos de todos estos elementos para crear una polifonía común, relacionando unas escenas con otras y creando el diseño rítmico del espectáculo totalizado.

El trabajo final sobre el ritmo constituirá de forma importantísima la definición de lo que el personaje o el trabajo como actante será finalmente. No será un detalle externo del personaje si no que definirá su mundo interior, su importancia, su densidad, su profundidad, su expresividad y su capacidad para desarrollarse. El director de actores habrá de tener durante

todo el proceso de ensayos la noción de que el ritmo es uno de los parámetros más importantes y sensibles que constituyen al personaje, a fin de poder realizar un trabajo eficaz en estos términos.

En algunas ocasiones, el director diseña en su plan un espectáculo en el que el ritmo es la piedra angular del trabajo. En este sentido todas las acciones de los actores y los signos de los diferentes sistemas de significación deberán someterse, desde la creación, en cuanto a duración, intensidad y orden, para construir el diseño rítmico al que se supeditan. Seguramente, esta estrategia puede dar lugar a una construcción formal extraordinaria, aunque puede limitar la organicidad, alterando la naturaleza de acciones y signos.

3.3.1.2.f.8. Trabajo sobre las imágenes

Los actores usan de su imaginación para la creación de imágenes que den cuenta del pasado del personaje, así como de sus proyecciones de futuro. El pasado constituye al personaje, pero el actor no ha vivido su pasado, y para que este pasado le afecte, ha de crearlo en su imaginación y verlo. La creación del pasado en palabras no conmovería al actor, ni le acercaría a él. Solo a través de su traducción en imágenes el actor puede ver el pasado de su personaje e integrarlo como propio en la situación establecida. De la misma forma, ocurre en con el futuro.

Para que las imágenes sean significativas para el actor y tengan la capacidad de mover su impulso y su emoción, es necesario que sea el actor quién las cree, por lo que es conveniente que el director no trate de crearlas en el actor, ni siquiera de construirlas de manera conjunta. Aunque el director pueda ayudar dando pautas, las imágenes se crearán en el actor, en un proceso que es interior y, por lo tanto, íntimo por naturaleza. El director de actores, en los ensayos, puede buscar en las imágenes las razones de un determinado desajuste en el comportamiento del personaje, preguntando al actor por la definición de la imagen creada, ya que solo el actor puede verla y el director solo puede observarla manifestada en el universo visible. El director entonces podría darse cuenta de los ingredientes desajustados en esa imagen y e invitar al actor a reformularla¹³⁷.

¹³⁷ “Los actores no proyectan sus propias imágenes, independientemente concebidas de los personajes, sino las que han sido formadas y modificadas para ajustarse a las ideas del director respecto a lo que deben ser” (CANFIELD, 2011:23).

Los actantes, trabajando en un universo en el que no media el personaje, también crean imágenes de aquello que no está en el escenario pero que ven, sobre pasajes históricos, sociales o periodísticos, sobre la selección de una determinada realidad y sobre el futuro posible de una situación concreta. La imaginación no está al servicio de la construcción del personaje, sino de la construcción del signo necesario para la escenificación. Aunque en muchas ocasiones en el teatro posdramático no exista el estatuto de la ficción, no quiere decir por ello que el actor no cree imágenes por medio de su imaginación. De alguna manera, decir es hacer ver y escuchar es ver lo que se nos dice.

El director de actores debe saber que el trabajo de imágenes es de una intimidad radical y que el intento de su participación puede resultar la mayor parte de las veces una intromisión, a parte de romper la esfera íntima que une al actor con su imagen y que le propulsa a la emoción. Lo más conveniente suele ser que, en interpretaciones demasiado frías y carentes de emoción, el director haga preguntas a los actores a fin de que su imaginación se ponga en marcha y cree las imágenes que construyan definiciones significativas para el propio actor. En este sentido, cabe recordar que la pregunta es más estimulante para la imaginación que las afirmaciones, y que siempre se cohibe ante las órdenes.

En cualquier caso, las imágenes participan en la construcción del personaje o crean la visualización de los actantes y forman parte de la construcción de la escenificación.

3.3.1.2.f.9. La emoción

El trabajo de la emoción en el personaje o el actante es uno de los más frágiles de todos los procesos creativos, precisamente porque no se somete a la voluntad. La emoción, aunque es un parámetro de la escenificación muy deseado por directores y actores, huye si se habla de ella directamente. Aparece cuando de forma natural acompaña a una acción, que se desarrolla en una determinada situación, en un contexto concreto. También puede aparecer a través de la visualización de imágenes del recuerdo o creadas por la imaginación.

En nuestro estudio, apostamos por pensar que el actor no debe ser emocionante, sino que debe serlo la situación, de forma que el actor debe ser sensible a ésta. Este es el camino técnico más efectivo para que el director consiga la emoción orgánica en los actores durante los ensayos: crear situaciones emocionantes. Si sumamos a la situación emocionante creada por el director de actores, la sensibilidad del actor, la emoción tendrá el camino fácil para aparecer.

Dirigir la emoción es la mejor forma de que no aparezca, por la que el director debe ser consciente de que la forma de hablar a los actores de la emoción debe ser siempre indirecta, dejando a la emoción nacer.

Esto no implica que el director no deba tener clara la emoción que pretende crear en el actor o en los espectadores a través de la escena, puesto que las emociones son elementos poderosos para hacer eficaces sus estrategias. De hecho, el director tiene que tener claro qué emoción es la más adecuada. Por explicarlo con una metáfora, un director podría definir que necesita una emoción “púrpura” para la escena, por lo que el trabajo del director será encontrar el púrpura que hay en cada actor, que siempre será diferente en cada uno de ellos. La emoción verdadera pertenece al actor en su esfera más íntima e identitaria, por lo que, si el director quiere poner “púrpura” en la escena, tendrá que pintar con el “púrpura” del actor. Para llegar a esa determinada tonalidad de la emoción, el director prueba durante los ensayos diferentes caminos. La manera más efectiva para encontrar cambios en la emoción es modificar la situación y con ella, la reacción y la acción del actor. Parece razonable que cuanto más grande se desee el cambio en la emoción, más grande tenga que ser la modificación que se introduce en la escena.

Uno de los trabajos más esforzados del director de actores durante los ensayos es construir las situaciones que más atrapen a los actores en su calidad de personajes o actantes, modificándolas de múltiples formas para poder escalar a la emoción verdadera deseada en tonalidad e intensidad. Cuando la emoción del actor aparece en la escena puede activarse el mecanismo de la empatía de los espectadores y que la emoción se irradie desde el escenario atrapando a su vez al patio de butacas. Un actor emocionado sin situación podría resultar poco convincente, su emoción siempre se produciría de la nada, como un esfuerzo sónico vacío de contenido, que puede leerse e identificarse por parte del espectador, pero que pierde su potencial para emocionar y conmover.

3.3.1.2.f.10. Verosimilitud y coherencia

En este estudio entendemos la verosimilitud como coherencia interna y no como apariencia de verdadero. Partimos de que el actor no finge lo que le pasa, sino que habita la situación, de forma que ésta se convierte en verdadera, aunque no sea real. En algunas experiencias de lo real del teatro performativo, en las que en el trabajo del actor el personaje no media entre realidad y ficción, aún es más clara esta apreciación; precisamente porque son acciones reales no pueden tener apariencia de verdadero. Por este motivo, preferimos definir verosimilitud

como coherencia interna, es decir, una acción es verosímil si guarda coherencia interna con el conjunto de su dramaturgia.

El control de esta coherencia es una tarea fundamental del director de actores durante los ensayos. Los actores al habitar las situaciones, no pueden estar pendientes a la vez de controlar cómo estas acciones son leídas desde fuera, y por este motivo, pueden caer en contradicciones que pongan en peligro la coherencia. A este respecto, cabe destacar que las contradicciones forman parte de lo humano y que pueden ser profundamente coherentes, tanto como los errores y las equivocaciones. Las contradicciones son más verosímiles que aquellos signos que en nada se pueden relacionar con el conjunto, y que suelen resultar profundamente inverosímiles al romper la coherencia interna. El director de actores durante los ensayos, al controlar las lecturas de los signos emitidos por los actores, pueden descubrir acciones que vayan en contra de la coherencia en tres niveles: a nivel de composición de personaje, a nivel de composición de escena y a nivel de la composición del discurso que explicita la tesis. Puede entonces hacer pruebas para modificar las incoherencias y volver a dirigir las acciones de los actores hacia lo posible y lo probable.

Como modificar no es corregir, el director de actores debe tratar de no dirigirse a los actores con actitud correctiva. Corregir suele coartar la libertad creativa del actor, sobre todo si se le ha corregido varias veces en poco tiempo. El director de actores debe ser capaz de proponer cambios para trabajar la coherencia en lugar de corregir la inverosimilitud. Con la corrección, desanima a la creatividad: el director crea escenas ordenadas, pero también previsibles y anodinas, pues coarta la aparición de lo *extra* ordinario y de la expresividad *above the line*¹³⁸.

Por otro lado, cuanto más pueda el director componer la coherencia a través de sus notas a los actores, mayor será la nitidez y la contundencia de su propuesta ante los espectadores, por lo que la mejor estrategia parecer ser mantener una actitud de férrea coherencia que permita lo *extra* ordinario, a fin de garantizarse contundencia y riqueza expresiva.

¹³⁸ “En la lucha que sostiene las tensiones y los clichés, no se debe olvidar que nada se consigue con vetos ni prohibiciones. Es necesario reemplazar lo malo con lo bueno, es decir, no inhibir, sino atraer al cuerpo con el afán de preparar una bella forma para manifestar la emoción. Si nos limitamos a las prohibiciones, en lugar de un cliché o contracción aparecerán diez. De esto surge una ley: donde queda un vacío surge el cliché como la mala hierba”. (STANISLAVSKI, 1993b:167).

3.3.1.2.f.11. Entendimiento de procesos

El director de actores ha de tener un entendimiento preciso de los procedimientos que construyen los actores en la composición de personajes o trabajo como actantes. Debe entender cuánto tiempo será requerido para el estudio previo a los ensayos, cuánto trabajo tendrá un actor que requiera hacerse con una determinada destreza para la composición de un personaje; deberá entender cuánto del trabajo dependerá de su entrenamiento previo y de su técnica y cuánto esfuerzo tendrá que acometer por la especificidad de un personaje concreto.

Cada proceso dará un resultado, de manera que el personaje o el trabajo del actante será la suma de los diferentes procesos. El director de actores debe tratar de componer aquellos ensayos que definirán el trabajo conjunto, y también las pautas individuales que lleven a la composición de dicho conjunto. A nuestro juicio esto no quiere decir que el director de actores tenga la competencia de controlar la técnica del actor, ni de pretender modificarla y estructurarla a su entender. La técnica pertenece solo al actor y no al montaje, y debe ser respetada. El director, sin embargo, elige la metodología de ensayos, a fin de poder apostar por unos objetivos determinados. Lo interesante es que técnica y metodología pueden dar grandes resultados cuando se potencian mutuamente, para lo cuál requerirá por parte del director y del actor ejercicios de generosidad e inteligencia.

Sea cual fuere la metodología de trabajo planteada, empezar por la búsqueda a través de la improvisación, memorización de textos desde el primer día, trabajo con detalles desde el inicio, trabajo a partir de una atmósfera lumínica, creación del cuerpo antes de la entrada de la palabra, trabajo corporal rítmico para el trabajo de verso o cualquiera de las infinitas apuestas metodológicas, no deben hacer olvidar que el trabajo del actor llevará su propio proceso, así como el de todos los diseñadores. Todos los procesos suelen partir del boceto al acabado, pero algunos necesitarán de muchos bocetos previos y otros de un período intermedio de integración extenso cuando existe el trabajo plástico de muchos diseñadores, por poner ejemplos básicos.

El director de actores debe saber ver la parte del proceso en la que se encuentra su propio ensayo. De nada serviría angustiarse por ver al actor trabajar con mallas negras los primeros días en lugar de con el vestuario, si no ha considerado que el vestuario terminado entre el primer día de ensayos como una apuesta específica de su metodología de puesta en escena. Es natural que el director quiera ver cuanto antes ciertas partes del trabajo para constatar que su plan es eficaz, pero los trabajos pueden requerir de bocetar varios intentos, empezar a pintar y dejar

secar para poder continuar. En ocasiones, el trabajo de los técnicos puede entenderse mejor, aunque existen directores que no saben ni quieren saber de sus procesos, dando lugar a ansiedad y falta de entendimiento. Primero habrá que cortar las maderas, luego unir las para construir la pieza, más tarde imprimir las y finalmente pintar las para dar el acabado, entre otros muchos procesos intermedios. Se tardará un tiempo y habrá que realizar varias tareas para convertir la tela en traje. El proceso del actor funciona del mismo modo. No todas las fases son intercambiables en orden y modificables en duración. Es difícil tener el cuerpo del personaje cuando un actor acaba de salir del trabajo de mesa, porque encontrarlo significa realizar trabajos de búsqueda. De la misma forma, es difícil encontrar la precisión de la palabra antes de haber comprendido su sentido profundo, que la mayor parte de las veces, suele ocurrir al ponerla en acción durante los ensayos, etc. Por este motivo, el director de actores no debe exigir al actor tener el cuerpo definido el primer día de ensayos, ni la precisión de la acción verbal en la primera lectura. Todos estos resultados llegarán si se da el tiempo y el esfuerzo adecuado para conquistarlos.

El trabajo del director de actores, como director de orquesta de la polifonía que es el teatro, debe ser capaz de comprender los procesos que está haciendo cada uno de los artistas que componen el equipo, orquestando metas individuales y conjuntas, finales e intermedias, siempre con el interés de respetar al máximo como cada profesional llega hasta ellas, tratando de identificar cuál es el proceso en el que se encuentra para poder gestionar el avance hacia las metas, aportando tiempo adecuado a los actores y diseñadores, o invitándoles a que reformulen sus estrategias para llegar a tiempo y con solvencia a ciertas metas, donde los trabajos de unos dependerán de los de otros.

El director tendrá que tener atención y sensibilidad a cuando está violando alguno de los procesos naturales para la construcción de un personaje, por ejemplo, dando notas para la integración interior de un texto que el actor acaba de memorizar. Los actores, por seguir la voluntad del director, sintiendo una orden o plenos de confianza, podrían aceptar que deben cambiar su forma de proceder, siempre dispuestos a la investigación y al crecimiento, pero esto podría estropear ciertos trabajos y entorpecer el avance de la puesta en escena.

El director de actores debe, pues, tener una comprensión profunda de todos los procesos que siguen los actores (y el resto de diseñadores y técnicos) para la construcción de sus personajes o actantes, a fin de potenciar los procesos sin entorpecerlos y hacerlos convivir en armonía.

3.3.1.2.f.12. Seguimiento de procesos

El director de actores ostenta la responsabilidad de llegar al estreno con la obra terminada y con buenos acabados artísticos y técnicos. Este objetivo es tan importante y requiere de tanta atención, que los directores necesitarán al ayudante de dirección para apoyarse en esta tarea y poder dejar el espacio necesario para que su imaginación siga creando, sin someter a su mente a una permanente atención al calendario, a la coordinación y al estrés.

El director de actores, por mucho que confíe en sus actores a través de la experiencia previa y el conocimiento personal, debe ir informándose y gestionando durante todo el proceso de ensayos los avances de los actores y del resto de diseñadores para poder adecuarlos, en su concreción, al conjunto. Sería negligente no haber querido saber y luego tener un trabajo que no sirve para la globalidad, haciendo que el actor o el diseñador empiecen de nuevo su trabajo.

En este proceso de seguimiento el director de actores recibe la información suficiente para actualizar su plan tantas veces sea necesario y seguir dando forma al trabajo final. Una de las cuestiones fundamentales del seguimiento de procesos es que el director puede activar la coordinación entre todos, no solo en las cuestiones artísticas sino también en las temporales. Podrá modificar un trabajo para adecuarlo al de los otros y viceversa, siempre asegurando la armonía compositiva. Al seguir el proceso el director no solo toma información sobre cómo van las tareas de los actores y de los diseñadores, sino que participa dando notas y realizando los ajustes para que los trabajos se concreten en las direcciones necesarias.

En el caso de los actores el director suele tener información suficiente del proceso que lleva cada uno de ellos, precisamente porque pasará muchas horas con ellos en los ensayos. Por este motivo, quizá no haya que realizar ninguna reunión ni ensayo específico si todo el proceso camina sobre el plan deseado. De no ser así, es aconsejable un ensayo concreto o una reunión que redirija el trabajo del actor hacia la concreción necesaria para que su trabajo siga avanzando en el conjunto de la escenificación. El seguimiento de los trabajos de los intérpretes y las notas del director de actores al respecto participan en la composición del personaje o trabajo como actante, y definen su concreción final.

El director de actores debe considerar una de sus tareas fundamentales hacer el seguimiento de todo el trabajo actoral, a fin de dar las notas necesarias siempre en los momentos oportunos y sin retrasos. Abandonar este trabajo de seguimiento podría hacer caer la puesta en escena en

el desorden, en una ausencia de armonía artística y en una falta injustificable del trabajo en equipo, pues no se darían los ajustes necesarios para que todos los actores construyesen la misma obra teatral.

- Indicaciones para la organización del próximo intento del actor

El trabajo del director de actores durante los ensayos consiste en dar notas que modifiquen el trabajo de los actores y creen resultados diferentes o más ajustados para que los fragmentos construyan la totalidad que la obra teatral debe ser. El trabajo principal durante los ensayos del director de actores es plantear la dirección de los intentos¹³⁹.

Al inicio de las sesiones el director suele dar pautas para el trabajo que se va a abordar. Es posible que las primeras notas sobre qué objetivos tiene el director para un ensayo, las hayan recibido los actores del ayudante, en días anteriores a través de las tablillas semanales y diarias. De esta forma, los actores pueden venir al ensayo con el trabajo preparado y listos para crear. Además, los actores se han formado las ideas necesarias sobre los requerimientos de la puesta en escena general y de su trabajo concreto durante el trabajo de mesa, con las conversaciones con el director y con el día a día de los ensayos.

Cuando el equipo está listo para empezar a trabajar, el director decide qué escena o fragmento ensayará y dará pautas para organizar el trabajo. Puede empezar dando notas sobre movimiento escénico o dejar a los actores libres de este trabajo mientras abordan las palabras y la comunicación verbal, dejando que su cuerpo se mueva libremente por el espacio.

Cada vez que se termine una escena, el director da notas a los actores. La primera nota que se suele definir es si se va a hacer otro intento, o se dejará para sesiones posteriores. Esto dependerá principalmente de tres motivos: el director ha alcanzado sus objetivos previstos

¹³⁹ “El director y el autor le sugieren al actor sus deseos, pero éstos han de ser elaborados por la naturaleza del propio actor y han de convertirse en su patrimonio pleno” (STANISLAVSKI, 1988:107).

“A los directores se les puede aconsejar que no traten de imponer nada a los artistas y no tentarlos con lo que no esté dentro de sus posibilidades, sino tratar de atraerlos obligándolos a que por sí mismos requieran de la dirección lo que necesitan para la realización de las simples acciones físicas” (STANISLAVSKI, 1988:336).

“En ningún momento ha de tratar el director de imponer su concepto, sino que, por el contrario, obligará a hacer preguntas a los actores para que busquen aquello que necesitan para las acciones físicas” (STANISLAVSKI, 1988:378).

para el ensayo, cree que puede sacar más partido del trabajo de los actores con un nuevo intento, piensa que se ha llegado al máximo rendimiento (lo que implicaría que seguir ensayando conllevaría la caída en la ley de los rendimientos decrecientes) y/o el plan de trabajo indica que se ha agotado el tiempo y que se debe pasar a otro fragmento.

Si el director decide que habrá un nuevo ensayo, debe dar notas para organizar el próximo intento, puesto que cada ensayo debe estar nutrido de una actitud de conquista por parte del equipo. El director debe tratar de evitar repetir las escenas para fijarlas, y repetir por repetir. Cada ensayo debe tener un objetivo específico o varios y es el director quien debe definirlos. A través de estas notas, el director construye la escena, la modifica, le da forma y la pule para que sea adecuada para el conjunto y guarde la armonía necesaria.

Estas notas modifican el trabajo externo del actor, en el sentido de lo que lee el director en los signos que emiten. Pero al modificar sus acciones, sus tempos, sus dinámicas, sus intenciones, sus desplazamientos, etc... están modificando todos los parámetros de los que se compone el personaje y, por lo tanto, su mundo interior, por lo que el actor practica continuamente ajustes en la búsqueda de la composición de su personaje. Las notas de los directores de actores pueden iluminar el camino del actor, aunque obviamente también puede entorpecerlo, por lo que será necesario que el director tenga la inteligencia suficiente de abordar este trabajo con sensibilidad, cambiando rápidamente si sus notas no resultan adecuadas.

El personaje o trabajo de actante final será la creación conjunta de actor y director: entre lo principal el actor le da vida, cuerpo y voz, movimiento, postura y gesto, mundo interior y emocionalidad, y le dota de un biorritmo y una impronta. El director guía su nacimiento para existir de una forma determinada, le altera, le modifica, le quita lo que no le define y le propulsa a ser una concreción definida y, sobre todo, le dota de relaciones con la situación, con el espacio y con el avance del tiempo.

- Notas individuales. Notas colectivas

Entre las notas que un director de actores puede dar, podemos encontrar una división entre las notas individuales y las notas colectivas. Algunas notas irán dirigidas a actores concretos porque implican una modificación solo él debe hacer. Puede entonces enfocar con mayor

nitidez su personaje y este cambio puede modificar el conjunto de la escena o la relación con otro u otros personajes.

Del mismo modo, el director puede dar notas que impliquen a la vez a todos los actores que componen una escena. Por ejemplo, el estilo, una forma concreta de decir el verso, la velocidad de una escena, el aumento de la violencia, etc... podrían constituir notas que hubiera que dar a los actores en su conjunto. Lo interesante es que estas notas unen a los actores en objetivos comunes que han de trabajar aportando su parte a un todo, por lo que suele generar un buen nivel de escucha y compromiso, materias esenciales del trabajo en equipo.

El director debe ofrecer las notas individuales de carácter sensible siempre con la intimidad adecuada. Algunas notas individuales se pueden comunicar en público, pero cuando la gravedad o la sensibilidad de una nota requiere de intimidad y el director las dice en público, puede derivar en una falta importante de respeto y una nula atención a los cuidados¹⁴⁰. Esta falta puede ser una equivocación por parte del director, pero, de repetirse, se enmarcará sin equívoco en una definición de malos tratos.

3.3.1.2.f.13. Cuidados hacia el actor

El personaje puede estar dibujado sobre conceptos extravagantes y extraordinarios, precisamente porque los personajes suelen hacer acciones que están fuera de lo común y de la normalidad. El carácter expresivo de los personajes y del trabajo como actantes puede llevar a la búsqueda más allá de los límites, saltándose lo correcto, con un interés artístico al que hay que acceder por derecho. Sin embargo, apuestas de este tipo pueden poner en riesgo al actor que ha de ejecutar el trabajo de actuación. Obviamente, el peligro físico puede ser más identificable en un proceso de ensayos que el peligro emocional, que aparece con más frecuencia en el trabajo de los actores que en otras profesiones.

¹⁴⁰ “Toda premisa que no estimula la imaginación del actor no es útil para la creación. Es importante valorar una clase particular de premisas no dirigidas a estimular la imaginación del actor. Esta clase son las premisas que intentan eliminar una conducta considerada indeseable en la actuación de un actor. A menudo, cuando un actor actúa de un modo no admitido como válido por un director, éste le pide que erradique determinadas manifestaciones de su actuación, mediante una actitud que puede fluctuar entre el consejo cortés y la agresión física. Este tipo de prácticas han sido estudiadas profusamente en psicología y responden a la denominación genérica de castigo”. (SALGADO, 2007:265).

En todos y cada uno de los ensayos, el director debe tener presente que hay una diferencia muy grande entre lo que el actor siente por el trabajo con el personaje o el trabajo de actante, y lo que el actor siente por sí mismo. Obligar a pasar al actor por el mismo proceso que un personaje puede constituir negligencias graves con efectos devastadores para los actores y demuestra poca técnica y poca ética por parte del director. Sobre todo, hay que tener cuidado en aquellas estrategias donde el estatuto de lo real es constituyente de la escenificación.

Cuando un personaje tiene que llorar en la escena, hacer al actor llorar suele ser una estrategia injusta y negligente. El actor no debe llorar él, sino su empatía, y la persona que no puede diferenciar entre ambos, no debe abordar trabajos de dirección. Algunos llamados directores de actores disfrutaban de entrar a manipular la psicología y el mundo interior de los actores demostrando una falta de respeto y de sensibilidad abrumadora, mucho mayor si hay coacción del tipo que sea, ya sea por la característica de poder que ostenta el trabajo del director, o por la falta de ofertas de trabajo actoral.

Del mismo modo ocurre en los trabajos físicos extremos, ya que pueden poner en peligro real la integridad del actor. El director no debe realizar ensayos en los que el peligro participe de la puesta en escena sin contar con especialistas, tanto en la categoría de actores como en las personas que puedan encargarse de dirigir a los actores, como maestros de armas, especialistas en lucha escénica, acrobacias excéntricas y demás... En todos los ensayos que un propósito pueda convertirse en peligroso para los actores tanto física como emocionalmente, ese peligro tiene que ser minimizado, puesto bajo control, informar al actor de los peligros existentes y darle libertad para no hacer dicho trabajo. Es necesario saber que exponer a los actores al peligro en los ensayos, no garantizando sus cuidados, puede incluso ser constitutivo de un delito.

Del otro lado, el director puede ser consciente de los riesgos y crear con cuidado y sensibilidad hasta el aspecto más abrumador de los personajes, buscando siempre este trabajo en la creación y en la construcción y no en el interior del actor. Solo con el máximo respeto se puede conseguir una confianza que no dependa de la manipulación, que haga seguir al líder de espíritu claro en lugar de al gurú. Este adentrarse en lo oscuro de la naturaleza humana no significa adentrarse en el mundo oscuro del actor. Cuando el actor siente la confianza de los cuidados, se entrega a la creación y a la creatividad y su vuelo puede conllevar una altura difícilmente igualable con su mundo personal.

Los cuidados que el director ejerza sobre el actor y como haya sido el trato y la relación durante los ensayos influirán notablemente en lo que el personaje o actante será ante el público, pues definirá la coacción o el vuelo con la que se construirá el personaje.

3.3.1.2.g. Movimiento escénico

El movimiento escénico es una de las partituras más importantes que crea el director de actores durante los ensayos. El movimiento determinará la elocuencia de su puesta en escena, por lo que el director suele dedicar la mayor parte de su tiempo en los ensayos a crear, modificar y componer todo aquello que se mueve en un escenario, coordinando los diferentes elementos móviles entre los que se encuentra principalmente el actor. Si hacer una puesta en escena es materializar un conjunto de propósitos e ideas, el trabajo con el actor es hacer físico esa parte del teatro abordada a través de lo humano. La fisicidad está compuesta por presencia y por movimiento, lo que determina vida y significación del personaje o actante en el eje de espacio-tiempo.

La partitura de acciones verbales puede venir más o menos diseñada previamente, pero lo que no suele venir diseñado es la partitura del movimiento, la cual tendrá que abordar el director de escena, trabajando en la fisicidad corporal de los actores, en casi la totalidad de las escenificaciones. Su trabajo, por lo tanto, tiene mucho de coreógrafo y así debe entenderse su composición en el universo plástico a través del cuerpo humano, creando y desarrollando el espacio mientras se realiza un diseño sobre lo temporal. El trabajo del director de actores, sin embargo, suele estar más asentado sobre la concreción de la acción que sobre la abstracción del movimiento expresivo, de manera que el teatro suele ser un arte menos abstracto que la danza, aunque ambas sean artes del escenario. Es decir, el director cuenta con lo denotativo y hace sentir, mientras que la danza prescinde del movimiento mimético para encontrar un mundo interior más abstracto y expresarlo en consecuencia. De cualquier modo, teatro y danza tienen mucho en común, por lo que el director teatral y el coreógrafo comparten también muchas similitudes. Algunos procedimientos de composición, del trabajo sobre el cuerpo, del sentido rítmico y algunos procesos de notación tienen más similitudes que diferencias.

Gran parte de la inventiva del director irá sobre el concepto del movimiento escénico y, finalmente, éste dará cuenta concreta, material y física de la elocuencia de su propuesta. El cuerpo es un elemento de la escenificación que pertenece totalmente al actor, y en este encuentro de lo corporal de la escenificación se encuentra la *cocreación* del director y de los

actores, que investigamos en este capítulo en busca de concreciones que potencien la creatividad mutua.

Hay directores que no apuestan mucho por el estudio del movimiento y dejan su creación a los actores para posteriormente definir y marcar ciertas acciones y movimientos para conseguir que la forma sea legible. Otros directores creen que el diseño del movimiento es solamente de su competencia y que los actores deben someterse a *su montaje*. Lo que parece seguro es que cada director tiene que definir en su metodología cómo va a crear el movimiento de su escenificación. Resulta poco efectivo definir desde esta investigación qué parte del movimiento debe construir el director y cuál el actor, porque podría oscurecer la importancia de su relación dialéctica. Sin embargo, es más efectivo que esta relación dialéctica potencie el trabajo mutuo, por lo que la imposición del director, como en tantas ocasiones, resultará poco efectiva y árida para la creatividad. Por mucho que la creatividad y la inspiración del director pueda resultar impresionantes, siempre se perderá la creatividad que el actor crea en el director cuando trabajan juntos.

3.3.1.2.g.1. Elementos constitutivos del movimiento escénico por parte del actor

Entre los elementos que podemos encontrar en el movimiento escénico, hay que señalar como principales las acciones (físicas y verbales, puesto que la voz también es muscular y puede crear, influir o paralizar movimientos). Las acciones son aquellos movimientos psicofísicos tendentes a alcanzar a una tarea. De la unión de las acciones depende el sentido y el desarrollo de la trama, del discurso o de la asociación. Estas acciones vienen definidas por una relación entre el mundo interior y el exterior (situación) del personaje o actante.

Además de las acciones, los actores tienen una postura o la diseñan. La postura es la forma de organizar la fisionomía humana en cuestión a las leyes de la gravedad. Pueden ser definitorias de la actitud y de la psicología interior, además de estar relacionada con la personalidad, con los oficios y con la edad. Las posturas se pueden relacionar con el género de forma cultural, ya que según la cultura en la que se desarrollen pueden considerarse posturas masculinas o femeninas.

Los gestos son aquellos movimientos hechos por el cuerpo que funcionan como unidades de expresión capaces de ser leídos desde fuera dotándoles un sentido. Pueden ser más ilustrativos, icónicos, culturales o abstractos. Por los gestos entendemos principalmente los de la cara y los de las manos, aunque todo el cuerpo puede participar en ellos.

Los escorzos son aquellas posiciones corporales que el cuerpo puede tomar respecto a un punto de vista, girando sobre sí mismo, definiendo la frontalidad, los tres cuartos, los perfiles y las espaldas. El cuerpo anatómico está dividido por el eje cráneo-caudal, el eje laterolateral y el eje anteroposterior. A su vez está dividido en tres planos: el plano coronal (frontal), el plano sagital (lado izquierdo, lado derecho), y el plano transversal (axial). El cuerpo puede adoptar una posición respecto a estos tres ejes y estas posiciones pueden aportar sensorialidad, significado y emocionalidad en el espectador.

Los movimientos pueden realizarse en tres planos respecto a su altura: plano alto, plano medio y plano bajo. Un cambio entre ellos puede hacer que la acción se resignifique y se leída de forma totalmente diferente.

Los actores también pueden realizar desplazamientos por el espacio definiendo trayectorias. Estos desplazamientos pueden ser sumamente significativos si están ligados al esquema motivo (por qué) – objetivo (para qué), pueden ser una expresión del mundo interior del personaje o actante, o pueden resultar confusos y sin sentido. Los desplazamientos pueden definir una trayectoria en el eje izquierda-derecha, en el proscenio-foro, en las dos diagonales y todos los puntos intermedios. También pueden definir trayectorias circulares, elípticas y espirales. Incluso el actor podría desplazarse por el eje vertical si la escenografía lo permite.

A todos los movimientos se le puede aplicar leyes del tiempo, como son el orden, la duración, el tempo y la dinámica. Los movimientos no significan lo mismo según la sintaxis que formen con otros movimientos. Por ejemplo, respirar y beber de un vaso no significa lo mismo que beber de un vaso y respirar. Por este motivo, el movimiento no ha de interpretarse aislado sino en relación a todos los movimientos previos y posteriores. En cuestión a la duración los movimientos pueden ser largos o cortos, mientras que, en cuestión a su dinámica sostenidos o súbitos, en relación al tempo lentos o rápidos y en relación a su aceleración, ascendentes, descendentes o estables.

Los movimientos, además, tendrán una calidad, que según el estudio de Laban¹⁴¹ pueden definirse al combinar los parámetros de la tonicidad muscular, fuertes y débiles; su dinámica, sostenidos y súbitos y su direccionalidad, concreta o inconcreta.

La combinación de todos estos movimientos ofrece al director y a los intérpretes, una infinita cantidad de posibilidades en los ensayos, tanto que podemos considerar el movimiento escénico literalmente como una escritura sobre el espacio y el tiempo.

3.3.1.2.g.2. Uso del espacio

Una vez diseñadas las posibilidades de uso del espacio con el escenógrafo durante la etapa del plan, el director de actores y los intérpretes pasan a usar esos significados para la escritura de acciones y del movimiento escénico. Con las colocaciones de los actores, sus posiciones y sus trayectorias, el director de actores va usando el espacio en la búsqueda de la creación de experiencia y de sentido para el espectador. Los actores habitarán estos espacios durante los ensayos, pero será muy difícil que puedan habitar y a la vez controlar su escritura y casi imposible que puedan tener una percepción ajustada de su lectura. El director de actores está en disposición, sin embargo, de usar elocuencia del espacio de manera que va gastándola, limpiándola y renovándola.

¹⁴¹ Rudolf von Laban fue un maestro de danza moderna austríaco de origen húngaro. En 1928 publicó su método de notación matemática, donde documentó todas las poses del movimiento humano y que permitió a los coreógrafos el poder registrar los pasos de los bailarines y otros desplazamientos corporales, así como también su ritmo.

El *Análisis Laban* provee un vocabulario sistemático para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente. Es aplicable a la danza, los deportes, el teatro, la danza terapia, la psiquiatría, la antropología y la sociología. En las artes escénicas posibilita la observación exhaustiva para ampliar el espectro del vocabulario en expresividad y funcionalidad. El Método *Effort & Shape* es el método para sistemáticamente describir los cambios de calidad en el movimiento. El instrumento principal de este estudio es el cuerpo humano. El segundo componente es el espacio, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas. El tercer elemento de análisis corresponde a las calidades de movimiento o esfuerzo energético, describe como el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio. Para analizar el movimiento humano hay que tener en cuenta que el cuerpo se desarrolla como estructura en las distintas etapas de la vida y que está en continuo cambio. El movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de nuestras capacidades motoras e intelectuales. Ninguna forma es estática y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea. El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: peso-tiempo-lujo-espacio. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo a la combinación de estas dinámicas. El cuerpo está constantemente lidiando con su peso a favor o en contra de la gravedad, que descarga a tierra o lo retiene. El peso es la intención, el impacto. Suavidad versus fuerza.

En los ensayos el director ha de seleccionar ineludiblemente la zona que ocupará un actor o varios y moverá a los actores en busca de la expresividad de su uso, de la construcción de la acción, de la relación proxémica y de la riqueza compositiva. Los espacios quedarán habitados por los actores por lo que el director tiene la tarea de ver qué significan sus posiciones en el espacio, modificándolo hasta que tenga la forma más expresiva.

Los directores de actores tienen, además, que usar el espacio asegurando siempre las visuales que hacen que un público, con un punto de vista múltiple, pueda ver el espectáculo correctamente, evitando las zonas muertas o de visibilidad reducida. La dificultad radica, como decimos, porque en el teatro el punto de la observación es muy variado ya que los espectadores ocupan posiciones diferentes unos de otros. Por este motivo, las composiciones suelen ser lo suficientemente abiertas para que el mayor número de espectadores pueda disfrutar de la obra desde una visual adecuada. Este control sobre las visuales de los espectadores también se convertirá en notas para los actores; notas que habrán de ser incluidas en sus partituras, por lo que influirán en la definición del personaje o actante final.

3.3.1.2.g.3. Creación de las relaciones proxémicas

El lenguaje de las distancias es una escritura que el director de actores realizará durante los ensayos. Las distancias entre los actores y los distintos elementos del espacio serán fundamentales para la creación de sentido, hasta el punto de que el propio texto puede cambiar de significado al cambiar las distancias.

El director de actores tendrá que ensayar y crear los significados que aparecen cuando los actores están a una distancia que es imposible el contacto físico y cuando entran a la posibilidad de contactar, de manera que las kinesferas de los dos actores tengan un espacio compartido. También tendrá que escribir proxémicamente sus relaciones al establecer distancias íntimas, personales, sociales o públicas.

La distancia es un elemento que condiciona tanto la interpretación de los actores como la percepción del espectador. En los ensayos, el director escribirá la proxémica o la modificará para hacerla más nítida, teniendo en cuenta, al menos, las distancias entre los actores, la distancia entre el actor y el público, la distancias entre el actor y el objeto y la distancias entre el actor y los límites del espacio.

Lo verdaderamente interesante radica en que estas distancias no son únicas, sino que están relacionadas a su vez entre todos los actores, objetos y límites del espacio y, además, en el teatro, las distancias no están estáticas como en la fotografía o la pintura, sino que son dinámicas, ya que el teatro es una de las artes del movimiento. El público, por lo tanto, ve cada composición como un conjunto de tensiones dirigidas. Por poner un ejemplo sencillo, el público puede ver al actor en su posición en el escenario, izquierda-derecha, foro-proscenio o centro, pero le ve en relación a los elementos presentes: actor en relación a otro actor, actor - silla, actor - puerta, actor - pistola. Cuando el actor se mueve tira de todas esas tensiones reconfigurándolas, por lo que ahora puede estar más cerca de la puerta que de la pistola. Esta composición se inscribe en una polifonía con todos los demás elementos que participan del movimiento, principalmente, las distancias generadas por los movimientos de los otros actores, los movimientos de los objetos, o los movimientos escenográficos. Además, el director de actores tiene que tener en cuenta que los intérpretes también generan distancias respecto al sonido y a la iluminación. En una composición en la que se encuentra encendida una lámpara y entra luz por la puerta, si se apaga la lámpara, la distancia entre el actor y la puerta se activará y será más legible para el espectador. En una composición donde existe un sonido de tren que se acerca por la derecha del actor y se aleja por la izquierda, el espectador podrá leer las distancias del actor con respecto al tren, aunque el actor permanezca estático. Por este motivo, para la creación del lenguaje proxémico, el director de actores debe considerar la polifonía creada por todos los elementos que crean movimiento en la escenificación.

Entre este entramado de tensiones, atracciones y repulsiones, que configurarán diversas líneas energéticas, creando redes y cuadrículas en continuo cambio, se moverá el actor. Para definir la elocuencia de la escritura del movimiento, el director de actores tendrá muy en cuenta el uso de las distancias haciendo que los movimientos del actor definan trayectorias sobre estas líneas, por lo que el movimiento será más legible e identificable, o fuera de estas líneas, creando movimientos que subrayen menos su propósito de sentido.

En cualquier caso, la escritura proxémica influirá y constituirá desde la dirección una parte de la definición del personaje o actante. Este trabajo se realizará a base de montar la escena en los primeros ensayos y de modificar, definir y concretar las distancias durante los siguientes, en tantas relaciones proxémicas sean necesarias para la búsqueda de la elocuencia artística y la belleza de la composición.

3.3.1.2.g.4. Movimiento y emoción. (Motion and emotion)

El movimiento crea emoción y de la misma forma la falta de movimiento provoca ausencia de emoción. Por quietud no entendemos las pausas y los silencios dentro de una pauta rítmica, que pueden resultar sumamente emocionantes. A lo que nos referimos, es a que el movimiento genera emoción, porque surge de la vitalidad. Aquello sin movimiento está muerto, no posee actividad y, por lo tanto, no posee forma y ni significado en continuo cambio. Los objetos inanimados poseen un significado, pero no pueden cambiarlo por sí mismos a través de la acción. Solo a través del cambio se renuevan los significados y las emociones vuelven a surgir, en un vaivén acumulativo que acaba por introducirse profundamente en los espectadores.

Desde esta perspectiva, el director de actores tiene que saber que para generar emociones tiene que crear movimiento, por lo que durante los ensayos definirá todas las opciones que le ofrece el movimiento en búsqueda del significado, de la belleza y también de una determinada emoción. No todos los movimientos generarán las mismas emociones, por lo que, para el director, los ensayos de movimiento suponen hacer pruebas para buscar qué movimientos le acercan más a la creación deseada, definiendo la emoción, concretándola y haciéndola más poderosa. Una aceleración podría causar que la emoción se potenciase por la sorpresa, un tempo lento podría ayudar a dejar que el espectador vaya habitando la emoción, una calidad de movimiento más sostenida podría crear mayor tensión y un movimiento súbito en un golpe sucio e inesperado, ayudaría a crear más indignación. Junto a los actores, el director de escena probará diferentes estrategias del movimiento siempre sabiendo que los movimientos activan la emoción y que su conjugación puede crear estrategias muy definidas y eficaces, o borrosas y llenas de confusión.

La puesta en escena física materializará la apuesta de dirección, por lo que los movimientos suelen ser determinantes. En este camino, el director de actores obviamente no está solo. Cuenta con la creatividad y con la técnica de los actores que son expertos en crear emociones en los espectadores. Los directores, por su parte, pueden generar movimientos que hagan que los actores también sientan la emoción de su cuerpo vivo, por lo que el trabajo del director puede potenciar y ayudar en mucho el trabajo del actor o, por el contrario, montar un movimiento escénico que entorpezca en el actor la aparición de la emoción.

Sea cual sea la concreción final del movimiento, el director debe entender durante los ensayos la relación directa entre movimiento y emoción, a fin de poder construir ésta desde todos los

elementos móviles de la escenificación, en la que el actor será el principal, y constituirá un universo infinito de posibilidades.

3.3.1.2.g.5. Composición escénica

Con el movimiento escénico el director de actores crea composiciones visuales en su relación más directa con la plástica escénica. Artes visuales como la pintura y la fotografía tienen mucho en común con el teatro, y más aún la cinematografía porque es un arte visual en movimiento. Componer imágenes implica la búsqueda de composiciones más o menos estáticas que generan sentido, experiencia y belleza, pero también, composiciones a través del movimiento, por lo que la danza y la coreografía resultan disciplinas afines.

Al definir el movimiento de los actores en el escenario, el director va componiendo pesos visuales, buscando las relaciones dinámicas de la imagen enmarcada, si se trata de un escenario a la italiana con caja escénica, o las composiciones sin marco, bajo límites no definidos.

Componer implicar relacionar diferentes elementos. Esto es una noción fundamental. Los actores son parte de los elementos, junto a la escenografía, el vestuario, los objetos y la iluminación, cuando nos referimos a composiciones de imágenes sin sonido. Obviamente, entre todos, los actores son los elementos más activos y que generan mayor actividad plástica. Por lo tanto, componer significa, principalmente, relacionar a los actores entre sí y entre los elementos escenográficos, los objetos y la luz. Sin este nivel de composición los actores aparecerían más o menos descolocados en el espacio y podrían resultar, en el peor de los casos, amontonados, y sin forma. Los actores poseen técnica para controlar su posición en el espacio, pero esta técnica puede resultar parecida a la que posee un bailarín, y no a la que posee un coreógrafo. Controlan la perspectiva de su cuerpo frente a un público, sea este frontal, a dos o a cuatro bandas. También controlan su cuerpo frente a la escenografía, objetos, y en relación a otros actores. Pueden controlar su posición en el espacio de manera que, con su cuerpo, se activen los significados proxémicos. Y pueden crear acciones que les relacionen con otros actores, con los objetos y con el espacio. Pero los actores no pueden controlar la composición de los grupos de actores, sean estos grupos compuestos por dos actores o por muchos más. Resulta evidente que cuanto mayor es el número de actores y mayores sean los elementos de la escenografía, más necesaria y esencial resulta la figura del director. Los actores y los elementos de escenografía y atrezzo no se ponen en un escenario vacío y se dejan ahí, moviéndose libremente. Están sometidos a las reglas de la forma y de la composición y este es el trabajo del director de actores.

A través de la creación de la composición el director busca sentido o abstracción, y belleza compositiva en cualquiera de las categorías de la estética. A este respecto, las agrupaciones son una herramienta fundamental del director. Puede crear un grupo de personas separando a una de ellas, crear dos grupos, un grupo y dos personas individuales, varias personas individuales sin relación o una unidad que constituya el trabajo de coro, entre otras muchas.

Cada uno de estos elementos de la composición formados por uno o varios actores tendrán una actividad plástica que pueden coincidir o no a su vez con los puntos del escenario con mayor actividad plástica. Las teorías de la percepción pueden ayudar a entender este cometido al director, y entre las más útiles se pueden encontrar la Teoría general de la imagen y la Teoría de la percepción de la Gestalt. Si dividimos el escenario en planta en tres partes iguales en el eje izquierda-derecha y en otros tres en el eje proscenio-fondo, las intersecciones formadas por estos ejes son puntos de mayor actividad plástico, por lo que si el director coloca a los actores sobre estos puntos estará activando su importancia mientras genera armonía. Sería conveniente entonces tener en estos puntos a actores cuya presencia se desee poner de relieve y resultaría poco armónico que ocupen estos espacios quienes tienen poco que hacer o decir. El centro es un punto de mucha estabilidad plástica, pero puede ser tan estable que no genere significado alguno. Las diagonales generan líneas que cuando el actor ocupa cualquiera de sus puntos, están sometidos a armonía compositiva, puesto que el espectador puede entender que están sometidos a una red. Esta red básica que acabamos de definir, basada en los tres tercios, y que divide el escenario en nueve partes, puede ser una de las cuadrículas más usadas, sobre todo en el escenario vacío, pero el director puede componer cuantas redes de composición resulten oportunas y eficaces para el trabajo planteado.

También es posible crear composiciones más dinámicas al colocar un actor en una intersección de los ejes y a otro fuera de él, generando una composición plástica interesante al introducir el desorden que genera el actor *descolocado*. En este juego de estabilidad y fricción el director de actores crea composiciones más ordenadas o más incómodas, jugando a relacionar la composición con la psicología del espectador.

Lo interesante, además, sucede cuando la cuadrícula del espacio vacío desaparece y es dibujada una composición espacial por un escenógrafo. Aquí las relaciones compositivas se vuelven más complejas y profundamente ricas y llenas de posibilidades expresivas. Las diferentes alturas pueden aparecer, así como las nociones de volúmenes, creando posiciones *delante de*, *detrás de*, *al lado de*, *dentro de*, *encima de*, *debajo de*, *oculto tras*. Las entradas y salidas de los actores

pueden volverse poderosas, así como la importante noción del *avance* de los actores. Las composiciones también pueden volverse muy complejas, sometidas al detalle y a la contundencia. Unos actores pueden ocupar una altura y otros el suelo, un grupo de actores puede ocupar una parte de la escenografía y un actor puede ocupar otra. Los actores además pueden componer la importantísima relación entre figura-fondo, creando focos de atención, y articular vaivenes interesantes entre qué tiene que considerar el espectador como figura y qué debiera ser el fondo.

El director puede crear relaciones simétricas, geométricas u orgánicas, definidas por los movimientos de los actores y por las posiciones que ocupan. Puede articularse entre las opciones que generan los números pares y, de forma más expresiva, entre las que generan los números impares y los números primos. Puede generar composiciones con un foco, con un foco principal y uno secundario, con dos focos principales, con un foco principal y dos secundarios, creando una articulación triangular con un vértice privilegiado, etc. Además, a todo este nivel de composición se sumarán la iluminación, el vestuario y el sonido, que serán de suma utilidad al director para crear composiciones más complejas activando y desactivando itinerarios de lectura, armonías compositivas, ruidos, desorden y caos.

Como decimos, el teatro no usa solo de la composición estática, salvo en los momentos en los que el estatismo puede resultar interesante para la acción, para el discurso o para la asociación, sino que usa, además, la composición en movimiento. Estas composiciones, por lo tanto, están mutando continuamente sobre la línea de tiempo, por lo que una composición triangular con tres actores, podría pasar en un momento a ser una composición con un solo actor en el cruce del eje del fondo y el eje derecho que va de foro a proscenio, y volver a mutarse en dos coros multitudinarios enfrentados en la diagonal formada de foro izquierda a proscenio derecha. El paso de una composición a otra se hace a través del movimiento de los actores y de la escenografía principalmente. Dado que el teatro puede tener dificultad para generar múltiples espacios a través de escenografías corpóreas, los actores pueden, además, con su cuerpo generar, a través de la imaginación de los espectadores, espacios inmateriales. Las composiciones también tienen una relación con el ritmo, en el sentido de su duración, su orden o de su repetición.

Los intérpretes por lo tanto materializan con sus posiciones estas composiciones creadas por el director. La dificultad de crear composiciones requiere de una técnica, un entrenamiento y una pericia muy desarrollados por parte del director de actores. Pero además el director tiene que

relacionar estas composiciones con las acciones de los actores, con la trama del texto dramático, con las estrategias retóricas del discurso y con los sentidos creados por la sintáctica asociativa.

Este nivel de trabajo sobre el grupo, es estrictamente imposible que sea creado por un actor mientras actúa, a menos que trabaje sobre un plano previo, y se dedique a ilustrarlo y reproducirlo en los ensayos, estrategia que mataría totalmente la creatividad que se produce en el momento del encuentro entre artistas durante el ensayo. Por este motivo, es un trabajo competente del director de actores sobre el movimiento escénico, el cual no debe imponerse sobre el trabajo del actor, ni someterle, sino que debe crear una relación dialéctica de potenciación mutua. Existen directores que pueden tener muy definido el nivel de composición previo a los ensayos, incluso hay casos célebres de directores que ensayan y crean estas composiciones con bailarines, para sustituirlos posteriormente por actores. En cualquier caso, este nivel de composición puede resultar un suelo lúcido y expresivo sobre el que el actor se sienta libre de escribir su interpretación, o ser un corsé asfixiante que impedirá que el actor tenga el más mínimo impulso de vitalidad.

- Belleza

Durante el proceso de ensayos, a través del movimiento, el director de actores realiza una búsqueda de la belleza. La belleza depende directamente de la composición y suele estar relacionada por principios de armonía, orden y proporcionalidad. Obviamente, la fealdad también es una categoría de la belleza, como son lo sublime, lo trágico, lo cómico y lo grotesco. El movimiento escénico participa con efectividad de la creación de estas categorías por lo que el director de actores debe configurar el uso estético durante los ensayos¹⁴².

La búsqueda de la belleza constituye uno de los mayores esfuerzos de los directores puesto que su poder de atracción puede suponer uno de los mejores nexos de la atención de los espectadores con el escenario, lo cual mantendría el canal de comunicación en una apertura eficaz.

Los espectadores al encontrarse con la obra teatral realizarán juicios estéticos que a su vez dependen de la experiencia estética, provocada por sensaciones positivas o negativas. La

¹⁴² “El director debe tener un sentido pictórico suficientemente fértil para ayudarle a ordenar a los personajes en el escenario con rapidez y en forma tal que las composiciones comuniquen las ideas dramáticas con fuerza y belleza” (CANFIELD, 2011:38).

belleza puede entenderse como la percepción que provoca placer o sentimiento de satisfacción, creada a través de la forma, el aspecto visual, el sonido o el movimiento, por lo que está más asociada a la vista y el oído que al olfato, al tacto o al gusto.

- Ritmo visual

El ritmo también es un elemento de la visualidad, al ordenar formas que guardan relación de simetría y repetición. Las formas pueden estar compuestas por variaciones de la repetición, por la que los espectadores pueden encontrar en ellas aquellos elementos comunes relacionándolas en pautas rítmicas. Todos los elementos plásticos son susceptibles de crear ritmo, como son la forma, el color, el tamaño, la textura, el escorzo, la posición en el espacio, el carácter geométrico u orgánico y el movimiento. El ritmo visual crea sensaciones de composición en el espectador asociadas a la belleza.

El director, a través del movimiento, la composición escenográfica, el vestuario, la iluminación y el sonido, puede crear interesantes imágenes audiovisuales en movimiento que atraigan al público, ordenando los elementos que guardan similitudes y diferencias, y que el espectador es capaz de unir para encontrar líneas perceptibles de composición.

3.3.1.2.g.6. Información, ruido y ocultación

El director de actores puede también informar a los espectadores a través del movimiento escénico, estableciendo un proceso comunicativo. La realidad es abstracta y poco aprehensible, por lo que las personas hacemos actos de información para poder comunicarla de unos a otros. *In formar* alude al proceso de poner en forma la realidad abstracta, que carece de ella, para poder ser comunicada y comprendida. El movimiento escénico también puede resultar muy abstracto, así como los deseos y los impulsos de las acciones que generan movimientos. El director de actores puede entonces poner estos movimientos en forma para que pasen de la abstracción al universo inteligible. Obviamente los espectadores no solo se relacionan con los actores por medio de la lectura comprensible, sino que pueden tener relación experiencial, sensorial, emocional y estética con lo que sucede en el escenario a través de la abstracción; la danza y la música puede dar buena cuenta de ello. El director de actores puede decidir cuando es necesario precisar el significado de una acción o de un movimiento y cuando debe ser abstracto. Para llegar a la forma concreta el director puede dar notas a los actores que

modifiquen cualquiera de las características del movimiento, a fin de darle forma y convertirlo en un signo inteligible.

El director de actores también puede usar la estrategia del ruido, que son todos aquellos movimientos que no pueden ser organizados en unidades de sentido y que interfieren en el proceso comunicativo, entorpeciendo o dificultándolo. También puede crear desinformación o establecer otras informaciones que sirvan para ocultar. Detrás de estas elecciones pueden estar las estrategias de dosificación de la información, entre las que podemos encontrar el suspense, cuando el espectador tiene más información que los personajes o los actantes; la intriga, cuando el espectador tiene menos información que los personajes o los actantes; y la identificación, cuando tienen la misma información. Como el director ha de crear durante los ensayos la dosificación de la información adecuada a su estrategia, tendrá que tener en cuenta la concreción formal del movimiento o su abstracción, y este trabajo sobre la forma del movimiento influirá a su vez, notablemente, en la definición del personaje final.

3.3.1.2.g.7. Ritmo

El movimiento genera elementos asociados al tiempo, como son el orden y la dinámica, la duración y el tempo (velocidad), que funcionan junto a los parámetros no temporales de la intensidad y el timbre.

La principal característica para la creación del ritmo es la diferencia entre sus elementos, de manera que si musicalmente ordenásemos unos sonidos y silencios iguales obtendríamos la pauta del tempo, pero no la construcción del ritmo, que necesita obligatoriamente de la diferencia entre los elementos. Es decir, los elementos diferentes son ordenados en el tiempo para crear dibujos rítmicos. La idea de regularidad constituye el ritmo; no hay que olvidar que ritmo proviene de la palabra griega *rheos*, que significa fluir, por lo que se relaciona con la idea de movimiento. Los movimientos que realizan los actores en el escenario se inscriben sobre una temporalidad, y sus diferentes elementos quedan ordenados en pautas que pueden incluir elementos diferentes, repeticiones y variaciones de las repeticiones, creando el ritmo del movimiento.

Entre las diferencias de los movimientos asociados al tiempo, podemos encontrar las duraciones, que pueden ser largas o cortas y los tempos, que crean diferencias entre lentos y veloces. La intensidad distingue entre movimientos fuertes o débiles y también forma parte de

la composición rítmica. Todos estos elementos, una vez ordenados generan dinámicas ascendentes o descendentes (crecientes o decrecientes) o con pequeñas variaciones que promueven la estabilidad.

Lo más interesante es como la cualidad del timbre puede ser puesta en relación con el movimiento de los actores. En música el timbre es el *color* del sonido asociado al instrumento, compuesto por su cantidad armónicos y sus intensidades, por lo que diferentes actores, al tener cuerpos diferentes, tendrían timbres diferentes en su movimiento. El *timbre del movimiento* tiene que ver con la fisiología de cada cuerpo y con las calidades de sus movimientos. En este sentido, podemos resaltar la influencia que ejerce el timbre en el tamaño del movimiento, en su amplitud, en su necesidad de desplazamiento o su permanencia dentro en la kinesfera, y en sus calidades ilustrativas, icónicas, culturales o abstractas. Aunque estos elementos del movimiento no sean constitutivos del tiempo, el director de actores también los relaciona rítmicamente, de forma que tres gestos ilustrativos seguidos de dos abstractos, seguidos de cuatro gestos ilustrativos y tres abstractos, generan una pauta rítmica. El teatro físico puede dar buena cuenta de la escritura rítmica de elementos corporales en la puesta en escena, pero el ritmo también aparecerá más o menos construido, con mayor o menor nitidez, en todas las propuestas teatrales, incluso en las más naturalistas. Este conjunto de repeticiones y variaciones de la repetición, además, son un elemento fundamental de la construcción del estilo, ya que todos los elementos de una escenificación que guardan relación de repetición, lo constituyen.

El director de actores debe tener presente la partitura rítmica que va creando en los ensayos a fin de asegurarse un movimiento expresivo, que impida una tediosa estabilidad y que construya estrategias de atención y relieve, dando importancia a los elementos que el director desea subrayar. El ritmo puede ser construido al engarzar los elementos de la escenificación durante los ensayos sin una estructura previa, realizando después un trabajo sobre el ritmo, o puede estar constituido como una cuadrícula desde el principio sobre la que habrá que generar las acciones y los movimientos de los actores. En la danza, la música puede proveer de esta cuadrícula, y así puede ser en el teatro musical y en cualquier fragmento en que el movimiento se construya sobre música o sobre un sonido rítmico preexistente.

El ritmo del movimiento actoral no existe realmente hasta que no se materializa en los ensayos, aunque haya un plan previo por parte del director. Como el plan no es la materialización, el director de actores debe ser consciente de que cada movimiento que realicen los actores se va a ver engarzado en una malla rítmica, por lo que el ensayo, desde la perspectiva del movimiento,

también debe consistir en conseguir las piezas que puedan construir el diseño del ritmo. Puede ser complicado materializarlo en los primeros ensayos solo con el movimiento de los actores si no es a través del sonido (sea música, metrónomo, percusión, etc.), por lo que el trabajo sobre la duración, la intensidad y la velocidad del movimiento suele ser un trabajo posterior a la búsqueda y definición de la acción y del montaje de la situación.

La tarea de controlar el ritmo común de todos los movimientos ejercidos por los intérpretes es competencia del director de actores y así debe definirlo su trabajo en los ensayos. Por mucho que el actor tenga un sentido rítmico extraordinario y capacidad y técnica para plasmarlo en sus movimientos, no podrá controlar, definir y dar nitidez al ritmo común creado por todos los actores. Su escucha puede hacerle sentir el ritmo de los demás, y todos los ritmos musicales, lumínicos y escenográficos, para ser capaz de tocar su instrumento incluyéndose en una polifonía rítmica, pero no será capaz de hacer que todos los actores y los demás elementos, siguiendo composiciones diferentes, construyan el ritmo del movimiento común, tarea que solo puede y debe ejercer el director de actores.

Para poder establecer este trabajo rítmico el director de debe dar a los actores en los ensayos cuantas notas sean necesarias tanto para la construcción del ritmo, para los trabajos de modificación y ajuste, y para el acabado que implique la nitidez final. Estas notas sobre el ritmo influirán en la definición de los movimientos que ejerzan los actores.

3.3.1.2.g.8. Creación de subrayados

El director puede crear subrayados con el movimiento de los personajes o actantes. Es decir, una acción que requiera de mayor atención por parte del espectador puede servirse de estrategias del movimiento para ponerla de relieve sobre el conjunto de los signos. Este trabajo tiene relación directa con el trabajo de focos de atención. Si un director de actores quiere generar atención a la acción de un actor, puede hacerle quedarse quieto mientras todos los demás actores realizan desplazamientos, puede hacer movimientos amplios mientras los demás ejecutan movimientos pequeños, o puede realizar movimientos lentos en *slow motion*, mientras los demás realizan movimientos a una velocidad natural, entre otras muchas opciones.

La estrategia del movimiento define planos principales y fondos sobre la estructura del movimiento, por lo que, si el director de actores quiere hacer coincidir las figuras con las acciones de mayor interés, creará subrayados, que pueden a su vez ir aclarando la propuesta

del director y construyendo la tesis. De la misma forma, a través del movimiento, el director de actores puede hacer pasar desapercibidas ciertas acciones, colocándolas en el plano fondo, ocultándolas entre todo el movimiento que sucede en la escena.

En cualquier caso, durante los ensayos, el director de actores con los movimientos de los intérpretes, puede crear los subrayados que considere oportunos para la construcción del sentido, de la información, del punto de vista, de la emoción y de la belleza.

3.3.1.2.g.9. Elementos fijos y elementos móviles

De todos los elementos visuales que aparecen en la escenificación, para poder construir el movimiento en los ensayos, el director de actores tendrá que tener en cuenta todos los elementos que son fijos, que suelen ser la escenografía y la iluminación, y los elementos móviles, que suelen ser la escenografía, el objeto, la iluminación y el actor. Teniendo esta división clara, el director puede conjugar los movimientos de todos los elementos, actor, escenografía, objeto y luz, creando el diseño del movimiento que el espectador verá unificado como una totalidad, sobre los elementos fijos y sobre los límites del espacio, si los hubiese. El director de actores puede entonces construir movimientos de los actores que se relacionen con los movimientos de la escenografía. Por ejemplo, con una escenografía giratoria con el movimiento de las agujas del reloj y un actor en posición frontal al público que avanza en dirección contraria a la misma velocidad, el actor permanecerá en la misma ubicación mientras el espacio cambia. El director puede acompasar el movimiento de la luz al de un actor, como en el caso del cañón de luz, o puede modificar el movimiento de un actor para acompasarse a un diseño lumínico. Un caso habitual suele ser el de los actores que se quedan inmóviles en una determinada ubicación para estar bajo una luz cenital fija. Sobre todo, durante las transiciones, los directores suelen poner en marcha los movimientos de los tres sistemas a la vez, construyendo el paso de los actores o actantes de un espacio escénico a otro.

El sonido, por supuesto, puede crear movimiento en la psicología del espectador a través del oído, aunque no pueda materializarse visiblemente el movimiento del agente que lo produce sobre el escenario. El director de escena también tiene que tener en cuenta las relaciones existentes entre la imagen y el sonido en la composición audiovisual para poder crear estrategias más efectivas y de mayor interés. Estas estrategias, a su vez, pueden descender influyendo en los movimientos de los actores, a través de las notas del director, que realizará creaciones de movimientos nuevos, modificaciones y/o eliminaciones de los existentes. El director habrá de

tener en cuenta, durante los ensayos todos los elementos que pueden generar movimientos para coordinarlos y retroalimentarlos y así establecer eficacias mayores que la constituidas por la suma de las partes.

3.3.1.2.g.10. Dirección de la atención del espectador

Con el movimiento escénico el director de actores construye focos de atención para los espectadores. Estos focos son dinámicos y van moviéndose de manera que el director construye itinerarios de lectura, lo que facilita la percepción del espectador. El trabajo de focos pueden configurarse a través del procedimiento de figura-fondo, trabajando las acciones más significativas junto a otras que lo son menos, o a través del trabajo de la iluminación con zonas más luminosas o con colores más llamativos, del tamaño de los objetos, en espacial los grandes y los muy pequeños, del vestuario o del desnudo, del sonido a través de la intensidad o los sonidos muy graves o muy agudos, de las agrupaciones y la individualidad, de la altura o el suelo, de la cercanía al público, de la velocidad o la quietud, de los gestos que ocultan la cara, de las emociones violentas o pasionales..., por citar algunos de los elementos más efectivos en la intención de atrapar la atención del espectador. Entre todos ellos el elemento más efectivo es el movimiento real o percibido por parte de los espectadores. Por movimiento percibido nos referimos a aquella ilusión de movimiento sin que nada el escenario genere movimiento visual, por ejemplo, el sonido de la llegada de un tren que aparece por la izquierda y se va por la derecha.

El director de actores, tiene que tener en cuenta durante los ensayos este el trabajo de dirigir de atención del espectador y su relación directa con el movimiento escénico, ya que los actores son los elementos de la escenificación que suelen generar más movimiento. Al construir la coreografía del espectáculo con los actores, el director va generando estas composiciones, pero no solo atendiendo a la belleza ni a la armonía compositiva, sino a las llamadas de atención sobre los espectadores en un proceso de comunicación que debe permanecer abierto.

3.3.1.2.g.11. Diseño y control de las visuales del espectador

Cuando construye el movimiento escénico durante los ensayos, el director de actores debe controlar las visuales de los espectadores a fin de garantizar que el espectáculo será legible

desde las posiciones que ocupen¹⁴³. Para este fin, el director ha de tener en cuenta si el diseño del espectáculo ha sido realizado para un público frontal, a dos bandas o a cuatro, circular, semicircular o cualquier definición concreta que se haya planteado. Una vez definida la relación visual del espacio de la representación con la posición o posiciones del público, el director suele, durante los ensayos, ocupar un sitio central que pueda resultar un lugar intermedio, aunque obviamente estará privilegiando la visual de los espectadores que ocupen dicha centralidad. Para evitar dejar las visuales de otros espectadores sin estudio, el director suele moverse para ocupar diferentes espacios del patio de butacas, gradas o palcos, con el fin de poder comprobar por sí mismo cómo se visualiza el espectáculo desde diferentes posiciones.

El control de las visuales del espectador influye el movimiento escénico, por lo que el director puede plantear desplazamientos del actor o giros de su escorzo para que resulten más o menos visibles por los espectadores. Este trabajo tiene mucha relación con la escenografía, pues los elementos escenográficos también influirán en las visuales de los espectadores, ya que pueden ocultar a actores, o que los actores se oculten tras estos elementos.

¹⁴³ Pablo Iglesias Simón, en su artículo sobre *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de Los Meininger*, explica como Jorge II, Duque de Meiningen, ya dirigía sus montajes siguiendo estrategias que guiaran la atención del público y se acomodaran a las visuales de los espectadores: “Como el propio Duque nos indica y muchos de sus bocetos atestiguan, la distribución de los diferentes elementos escénicos (en especial los actores y los dispositivos escenográficos) en sus puestas en escena estaba conducida por una serie de criterios compositivos. Éstos consistían fundamentalmente en:

- Evitar la monotonía y la regularidad, huyendo de las composiciones centradas y simétricas y buscando una desigual distribución de los elementos en las tres direcciones del espacio.
- Evitar las alineaciones y paralelismos entre los elementos escénicos siempre que fuera posible.
- Promover, cuando no hubiera más remedio, únicamente alineaciones oblicuas de los elementos escénicos con respecto a la línea del arco del proscenio, huyéndose en cualquier caso de las perpendiculares y las paralelas.

Estos criterios compositivos buscaban, en nuestra opinión, cumplir tres objetivos principalmente:

- Dar una mayor vitalidad a las composiciones.
- Promover la impresión de que los elementos habían sido distribuidos en el escenario de una forma natural para potenciar la sensación de realismo ilusorio. Es decir, “disimular”, en definitiva, que habían sido distribuidos de una forma consciente y dirigida.
- Facilitar una dirección de la atención del espectador en virtud de la dinámica de la puesta en escena.

El control de la atención del espectador era una de las grandes preocupaciones de Jorge II. A nosotros no nos cabe duda de que estos criterios compositivos promovían, de una forma dinámica y variable a lo largo de la cronología del espectáculo de acuerdo a los requerimientos de la escenificación, unas diferencias entre los diversos elementos escénicos, que derivaban en una consiguiente jerarquización de los mismos y por ende en una atracción de la atención del espectador hacia aquellos que estaban situados en una posición privilegiada en cada momento concreto. En los textos que nosotros hemos estudiado, en múltiples ocasiones se hace referencia a cómo el Duque buscaba dirigir la atención hacia determinados personajes en instantes precisos por medio de su posición y el movimiento escénico”. (2004,177-184).

Como el punto de vista de los espectadores es múltiple en teatro y dado que el actor se encuentra en el escenario o espacio de actuación, sería muy difícil que pudiera controlar este trabajo constantemente mientras habita la acción y la emoción de las escenas, por lo que este trabajo es competencia del director de actores (previamente ha sido del escenógrafo ya que el director de actores crea a partir de su trabajo). Este trabajo de control visual se materializará en notas para los actores, creando desplazamientos, modificando escorzos, posturas y gestos o modificando la amplitud de las acciones, principalmente.

3.3.1.2.g.12. Notación del movimiento

Dada la dificultad que puede resultar para el recuerdo el movimiento escénico de una obra entera compuesta por muchos intérpretes, el director de actores y su ayudante se pueden servir de procesos de notación del movimiento para poder dejar escritas las coreografías que se han creado. Cada director de actores y cada ayudante suele tener un sistema más o menos propio de dibujar las acciones de los personajes, utilizando dibujos, símbolos, gráficos, vectores y dibujos de trayectorias, sistemas numerales o letras y palabras, o la combinación de todos o algunos de ellos. Estos sistemas de notación, si son exhaustivos, suelen venir prestados de la danza. Entre los más comunes se encuentran la Notación Laban y la Notación de movimiento Benesh. La misión de la notación es registrar las cinco dimensiones del movimiento (altura, eje izquierda-derecha y eje proscenio-fondo, tiempo y textura-calidad del movimiento) en un soporte, papel u ordenador, de dos dimensiones.

3.3.1.2.h. Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación

Por mucha coordinación que haya considerado el diseño del plan de dirección y por mucho que el director haya tenido en cuenta estas relaciones dialécticas y de retroalimentación en el proceso de ensayos, la realidad del proceso de puesta en escena rebela que muchos trabajos tendrán que hacerse simultáneamente en espacios separados para poder avanzar con cada uno particularmente. La escenografía real se estará construyendo en el taller mientras que comienzan los primeros ensayos (por lo que los actores trabajarán con volúmenes), los sastres estarán creando el vestuario, los diseñadores de sonido estarán posproduciendo el sonido una vez lo hayan registrado o seleccionado de banco de sonidos, y el diseñador de iluminación estará avanzando su trabajo sobre el plano. Por lo general, solamente maquillaje y peluquería harán sus pruebas directamente sobre el actor, casi desde el principio de su trabajo, una vez diseñada su propuesta.

En los ensayos pueden faltar, aunque no es deseable, la materialidad de los elementos de otros sistemas de significación. Como el plan no es igual a la definición física y material, cuando los elementos vayan introduciéndose en el ensayo, el director tendrá que crear esta coordinación y el actor integrar estos elementos en su trabajo. Su mayor trabajo de integración parece ser que estará en el vestuario, zapatos, maquillaje y peluquería, pero puede que el esfuerzo se vuelva mayor para incluir atmósferas lumínicas, movimientos escenográficos, sonidos y atmósferas sonoras.

El trabajo del actor es mucho más frágil que cualquiera de los materiales de los otros sistemas, sin restar importancia y dificultad a todas las concreciones de los trabajos de los diseñadores. Consideramos la fragilidad del actor como una atención importante porque al trabajo de la emoción no se accede por medio de la voluntad y es extremadamente sensible a los cambios que puedan producirse alrededor. Por este motivo, el director de actores tiene que realizar el proceso de integración, siempre con la búsqueda de la potenciación recíproca, de manera que cada elemento que se integre en la escenificación ayude a potenciar al actor y viceversa. Este proceso suele realizarse en el periodo medio de ensayos, y siempre antes del ensayo general. A partir de la llegada del ensayo general, el director de actores debe considerar que su trabajo es hacer pequeños ajustes y retoques y no es el momento de integrar actores y sistemas de significación, proceso que habrá de haber hecho con anterioridad. Por una verdadera integración entendemos la creación verdadera de las posibilidades recíprocas que los actores y los elementos pueden producir cuando están juntos. Esta noción no quiere decir que, necesariamente, un elemento se supedita a otro.

Para evitar que el actor se las apañe por su cuenta según lleguen estos materiales al proceso de ensayos, el director de actores habrá de dedicar atención y tiempo a la integración del trabajo de los intérpretes con el de los demás sistemas de significación, siempre en la búsqueda de creaciones que aparecen por procesos de crecimiento mutuo y no por la simple suma de sus partes.

3.3.1.2.i. El ritmo de la obra

Una vez integrados todos los elementos de la escenificación, el director deberá tener un tiempo para trabajar el ritmo de la obra. Ahora toda la obra deberá sonar junta, y la mejor medida que tiene el director para medir la integración de los elementos es el ritmo. El director podrá

descubrir qué trabajo del actor no se integra con los demás, así como qué elementos de los diseñadores requieren de modificación.

Al concretar el ritmo final de la obra todos los actores y los demás elementos de la puesta en escena se someten a ella. Ya no participan sumando su parte, sino que son una parte imprescindible para que la globalidad funcione, de forma que todo pasa a depender de todo en un organismo que empieza a tener vida propia. Todo lo que hace un actor o un elemento de la escenificación genera un movimiento, una influencia, una tensión o distensión en los demás elementos de la obra, por lo que una aceleración de un actor, puede influir en el cambio de vestuario, en la entrada de la luz, o en un movimiento desajustado de la escenografía. Del mismo modo, un vestuario mal colocado entre cajas, puede desajustar el tempo de la interpretación de un actor. Todos los elementos pasan a depender de todos, y la calidad del trabajo del director vendrá determinada por cómo estos elementos tan diversos, contruidos por procedimientos tan diferentes, producidos por artistas con técnica y poética propia, funcionan como una unidad artística, como una totalidad, en la que cada parte se ha vuelto imprescindible.

El director tiene que tomarse un tiempo ahora para ver el alma de cada escena, que se expresará en su rítmica. El director de actores dará notas a todo el equipo, actores incluidos, para alcanzar, primero por la disciplina y la exactitud y luego por soltarse al vuelo de la experiencia, el alma rítmica que cada escena debe tener. Como decimos, la mejor manera de poder medir el grado de integración de todos los elementos de la obra es el ritmo. Todo debe estar *en* ritmo, en lugar de *tener* ritmo. La organicidad de que todo es exactamente lo que debe ser y no otra cosa, muestra una definición rítmica que puede aspirarse a construir por medio de la experiencia de un equipo bien dirigido, donde todos y cada uno de los participantes han mostrado respeto, técnica, pasión y amor hacia el trabajo comunitario.

3.3.1.2.j. Acabados de la escenificación

El trabajo final antes de la llegada del público tiene como objetivo los acabados de la escenificación. El director de actores tiene ante sí la obra materializada por primera vez y puede observar el conjunto con todas las piezas trabajando juntas. Desde esta perspectiva el director puede examinar tanto la experiencia, el nivel informativo, la vivencia emocional y la propuesta de la estética, todo bajo un control de la comunicación que va a ejercerse con el espectador. Desde un punto de vista comunicativo, el mensaje ya está construido.

En este momento el director de actores podría dar cuantas notas fueran necesarias para el acabado de la función, para elevar su factura técnica y para armonizar todas las partes en una unidad totalizadora. Las notas que puede dar a los actores pueden considerarse en dos extremos: Notas drásticas como cortes, cambios de vestuario o remontaje de escenas, y notas de detalles que pueden ser menos importantes, pero pueden formar una gran cantidad.

Las primeras suceden porque ha sucedido algo que el director no había previsto en su plan y que, además, no lo ha podido observar durante el proceso de ensayos. A veces el estrés que supone el proceso de montar puede hacer que el director no se vea capacitado para tomar una decisión drástica, como un corte, antes de probar varias veces en los ensayos, y que se sienta preparado cuando ya tiene el montaje hecho, y la decisión resulta evidente que hay que tomarla. En cualquier caso, este tipo de notas no tiene que ser considerado como alarmantes para nadie, y el director debe tratar de evitar transmitir esta idea. El director, sin embargo, haciendo un ejercicio de responsabilidad, ha de tomar esta decisión porque siempre es un paso más para mejorar la obra, y a veces tras estas decisiones, se genera un enorme crecimiento en el espectáculo.

El segundo tipo de notas implica que el montaje ha ido bien en sus líneas estructurales, por lo que está listo para un trabajo de detalles. Este trabajo llega normalmente en un momento del proceso de ensayos en los que se ha trabajado mucho y el equipo puede haber acumulado cansancio, pero también un momento de mucha emoción y entusiasmo ante la inminente llegada del público, sobre todo si el proceso ha sido bueno y hay orgullo por el trabajo bien hecho y por el equipo. El director de actores debe de infundir energía en el equipo, y seguir trabajando en cada detalle, porque este trabajo, aunque parezca pequeño, cambiará en mucho la experiencia del espectador, elevando la obra a su dimensión más artística.

El trabajo de acabados ha de considerarse fundamental. Algunos directores no pueden llegar a realizarlo con solvencia por una cuestión de tiempo, por lo que siempre es aconsejable empezar los ensayos a buen ritmo para ganar tiempo para esta parte final. Por desgracia, muchos trabajos no llegan con tiempo para realizar un buen trabajo de acabados y desaparece el carácter *extraordinario* de la propuesta. El teatro y el arte, como el deporte en las olimpiadas, implica un salto hacia fuera de lo común, hacia la búsqueda más allá de lo conocido, por lo que eliminar esta parte de trabajo por un mal cronograma o por un déficit de producción, implica perder la parte más maravillosa del proceso.

Durante, y tras el trabajo de acabados, los actores se sueltan, empiezan a tener maestría en su personaje o trabajo como actante, posibilitado por un duro trabajo previo, y esta maestría implica un salto a la experiencia, un vuelo poético y estético. Los actores viven las situaciones que se han construido durante la escenificación, encuentran la confianza para saltar más alto, aparecen matices nuevos, significados nuevos y la obra empieza a revelarse a sí misma. El alma de la obra empieza a aparecer.

En algunas ocasiones, estas sensaciones aparecen tras varias funciones cuando el espectáculo empieza a estar *rodado*. Esto, a nuestro juicio, implica que no se han podido hacer los pases completos necesarios durante los ensayos, ni los ensayos generales, ni los ensayos generales con público. El día del estreno la obra ha de ser ya un ente vivo, artísticamente *peligroso*¹⁴⁴, y los espectadores de los primeros días merecen el mismo trabajo que los espectadores de las funciones posteriores.

3.3.1.2.k. El sistema de retroalimentación

Toda la definición del trabajo del director que hemos construido está articulada bajo unos epígrafes que bien podrían dar cuenta de un proceso, en el sentido de unas tareas ordenadas que podrían llevar a la eficacia de una puesta en escena. Pero la realidad es que nuestra investigación no pretende hablar de orden ni de proceso. En primer lugar, porque la misión de este estudio es definir el trabajo del director desde diferentes perspectivas buscando aquellos parámetros esencialistas que comparten todas las puestas en escena, lo cual no quiere decir que no pudieran existir más tareas conforme a los objetivos del director y los requerimientos de la escenificación. En segundo lugar, y más importante, porque entendemos que todo este trabajo, aunque haya de quedar por escrito con un orden, se sucede simultáneamente de manera que funciona como un sistema en el que unas partes dependen de otras y de la totalidad y no como un mecanismo en el que cada parte depende de la anterior. El estudio del trabajo del director de actores que presentamos se entiende así mismo como un sistema de retroalimentación, donde cada perspectiva del trabajo va sucediendo a la vez, aunque haya una atención del director de actores diferente en unas etapas u otras. Por ejemplo, al montar una acción, estamos trabajando la situación, el personaje, el movimiento y el ritmo, el director y el

¹⁴⁴ Como hemos mencionado anteriormente, Declan Donnellan dice en su borrador *Dante and the actor*: “Si alguna obra de arte se ajusta al *status quo*, si significa que tiene acuerdo con el impulso general de la sociedad, entonces, probablemente, no es arte en absoluto, sino arte escapista o decorativo. Y el arte que es puramente decorativo, no es arte en absoluto”.

actor trabajan simultáneamente cada uno haciendo su trabajo, pero influyéndose recíprocamente, encontrando vías creativas que solo pueden aparecer al hacer este trabajo de forma conjunta. Pero también es cierto que se puede concretar el ensayo en el movimiento, o en el personaje o en el ritmo, por poner ejemplos básicos.

Según los objetivos del director, su dirección tendrá un mayor apoyo en un elemento u otro, o tendrá como misión llegar tan lejos como pueda en cada una de los elementos que le ofrece el trabajo. Podrá configurar el orden, los recursos y el tiempo necesario para ensayar de la forma que le lleve a la eficacia que ha planteado. Aunque ciertos procedimientos puedan ofrecer solvencia técnica, no se debe olvidar que estamos abordando un trabajo artístico, que se constituye por la invención, por la honestidad con uno mismo, por la autoexpresión radical, por una generosa necesidad de comunicarse, y por amor y pasión por el trabajo teatral y por el arte.

El seguir un orden, el hacer caso a una técnica, como tantas veces se ha dicho, solo puede tener interés en la etapa de formación, puesto que la técnica verdadera tiene la generosidad de desaparecer tras la obra artística, sin reclamar su participación. Dicho de otra manera, cada director de actores tendrá que encontrar con la experiencia su propia técnica a partir de lo aprehendido, que le hará libre para todos los procedimientos experimentales que supondrán las diferentes puestas en escena que abordará a lo largo de su vida. La técnica verdadera es muy importante, pues ha de liberar el talento, pero no debe indicar un procedimiento, por lo que cualquier taxonomía, cualquier intento de bocetar una fórmula, por efectiva que sea, estará en contra de la naturaleza del arte, y es mejor que sea rechazada.

3.3.2.Trabajo extrínseco a la propuesta

3.3.2.1. Creación de liderazgo

Durante todo el proceso en el que el equipo está formado, el director debe realizar un trabajo de liderazgo. Muchas serán las vicisitudes por las que pasará el trabajo de escenificación. Los cambios de ánimo en el equipo estarán asegurados precisamente porque el proceso irá cambiando a gran velocidad. Pronto se abandonará la etapa de ser recién llegados para integrarse en un grupo que realizará un trabajo intenso tanto a nivel intelectual, como físico y emocional. Los días de acierto se alternarán con los días estériles y con los aciagos, y también pronto llegarán los días cercanos al estreno, donde la expectativa, la ilusión y la tensión parecen estar aseguradas.

La gran dependencia que existe de unos a otros en un trabajo como el teatral, suele implicar grandes dosis de atracción o repulsión entre compañeros, fricciones o gran compañerismo, como en pocos otros trabajos se suele dar. El cronómetro hacia el estreno puesto en marcha en la mayoría de las producciones suele sacar a la luz lo mejor y lo peor de cada uno. En todo este proceso, el ánimo del director debe servir de guía, de ejemplo, y de dique de contención para que aparezcan ciertos comportamientos entre los integrantes del equipo. El liderazgo del director funciona como un magisterio entre todos los integrantes. Entereza, calma, apasionamiento, fe, inteligencia, sensibilidad, buen trato, así como afrontar los problemas con fortaleza, rapidez y acierto, serán características que el director habrá de demostrar constantemente sea cual sea la escenificación que esté abordando. Dicho de otro modo, el director de actores no debe dejar de prestar atención a tareas que permanecen extrínsecas a la propuesta, pero que son una parte fundamental de la calidad del espectáculo final. El director deberá mantener el liderazgo ejerciendo el control y guiando el camino, sobre todo tomando decisiones, sabiendo delegar y hacer encargos entre los integrantes del equipo.

Si el director detectase que está perdiendo su liderazgo y encuentra dificultades para que le sigan determinados miembros del equipo, deberá atender esta cuestión de forma principal, observando cuál es el motivo, dándose cuenta con honestidad si ha habido alguna carencia por su parte y tomando estrategias al respecto que expresen determinación, comprensión, respeto y buen ánimo. Desatender estas cuestiones relacionadas con el liderazgo suelen derivar en que aparezcan pequeños líderes, lo que fracturará al equipo gravemente aunque continúe el trabajo,

que a su vez dañará en gran medida la coherencia, la cohesión y la unidad y, por tanto, a la contundencia de la obra teatral.

El director también puede perder el liderazgo al negarse a ejercer las medidas disciplinarias oportunas, de forma que el resto del equipo puede entender que existe un riesgo para la escenificación que el director se niega a atender.

Ser capaz de mantener un estado de ánimo inspirado, buen trato, liviandad y rigor, compañerismo, disposición al esfuerzo y a la fatiga, un sano control sobre uno mismo, sobre el equipo y sobre el carácter artístico de la escenificación, en definitiva, ser inspirador para los demás, constituye un trabajo continuo que el director desarrolla durante todas y cada una de las tareas, durante todas las fases y procesos e incluso más allá del estreno del espectáculo, donde deberá trabajar su liderazgo incluso aunque se dé su ausencia durante el período de representaciones.

3.3.2.2. Confianza en la propuesta artística, en el plan de trabajo y en el equipo

El director se enfrenta a una doble cuestión relativa a la confianza. Por un lado, tiene que ser capaz de mantener su propia confianza en su plan, en el proceso artístico, en sus propias capacidades y en el equipo. Por otro lado, debe ser capaz de mantener e incrementar la confianza que los actores y los diseñadores depositan en él.

Para la primera cuestión el director debe ser capaz de ver lo positivo de su propuesta, de los avances en los ensayos, de los hallazgos inesperados y también cambiar ágilmente cuando su razonamiento y su intuición así lo aconsejen. Ser capaz de actualizar su plan para mantenerlo como un plan de gran calidad artística, interés e importancia, es fundamental para que la confianza del director en sí mismo se mantenga. A este respecto es importante que el director mantenga una actitud de perfeccionismo flexible que le lleve a considerar que la mejor estrategia es la adaptación, para seguir adelante mientras no abandona el deseo de alcanzar la mejor obra posible, mientras estrecha la distancia con la obra soñada. Dicho de otra manera, negarse a actualizar el plan puede derivar en la sensación del director de que ha errado con su plan, de que es irrealizable o de que carece de interés artístico. El director ha de esforzarse por mantener una buena relación con sus ideas artísticas y con su metodología de puesta en escena. Como decimos, para mantener esta buena relación, es importante considerar la vía natural del

ensayo, el esfuerzo y el avance, pero también la flexibilidad en la adaptación del plan creando alternativas de igual o mayor interés.

De cara a la segunda cuestión, todos los miembros del equipo deben de mantener la confianza en la tesis del director, la metodología y el proceso de trabajo, la estética y sobre el trabajo artístico de todos los compañeros que participan en el proceso individualmente, así como en los resultados que el equipo puede crear al trabajar junto. Por este motivo, el director debe conservar, renovar y nutrir la confianza con su trabajo diario, sea cual sea la tarea que esté abordando en ese momento. El director debe mantener altas las apuestas durante el proceso de ensayos. Algunas de las pretensiones artísticas se cumplirán en pocas sesiones de trabajo, otras requerirán de mayor esfuerzo y persistencia y otras se revelarán imposibles. El director ha de comprender que para que el equipo mantenga la confianza, el proceso debe avanzar a buen ritmo, conquistando metas planteadas e incluso sumando algunas inesperadas que puedan aportar interés artístico. A medida que avanza el proceso, el plan debe convertirse en fisicidad y material y, de ser posible, mejor que el planteado, con nuevas aportaciones que mejoran la idea inicial. De otra manera, cuando la materialización es peor que lo planeado, suele ser frustrante para todo el equipo incluido el director, y puede aparecer la desconfianza y el pesimismo.

A veces, el desánimo puede aparecer también en el director, pero suele ser de poco acierto mostrarlo al equipo, ya que puede extenderse rápida y profundamente e inundar todo el ambiente de trabajo. Para transitar estos momentos, el director suele contar con el ayudante de dirección, que es quien mejor conoce el plan y los deseos del director y la persona que puede ofrecerle alternativas para, por otros caminos y medios, llegar al fin esperado, o para mostrarle, sin falso positivismo, las virtudes de un puerto de llegada diferente al planteado en el plan inicial.

Como el trabajo de escenificar una obra es el montaje de un prototipo, requiere de grandes dosis de confianza y fe. Dicho de otro modo, la confianza es un aspecto fundamental e irrenunciable. Sin ella, el proceso puede partirse y detenerse y hacer desaparecer la obra teatral final. Por este motivo, el director siempre tiene que tener el termómetro de la confianza encendido y afinado. Siempre puede modificar algunos aspectos de su plan para hacer que la confianza reaparezca, sobre todo en cuestión a los aspectos más difíciles de la puesta en escena. Negarse al cambio puede ser fatal para la confianza porque el equipo puede formarse la idea de que invariablemente se irá hacia el desastre, porque el director no tiene o no quiere tener alternativas poderosas y se niega a modificarse, encontrando caminos diferentes para

llegar al mismo lugar, o incluso modificar las apuestas por otras igual de válidas. Rebajar las apuestas de la escenificación es una opción que ha de evitarse de inicio, siempre implica la constatación de que el equipo no puede alcanzar las metas, y esto puede significar un hecho fatal para la confianza. Pero en determinadas ocasiones, la confianza puede volver al rebajar las apuestas sobre todo si el equipo consideraba los objetivos imposibles y no realistas. Cabe considerar en cuanto la pretenciosidad es enemiga de la confianza.

Apostar con inteligencia cada día, ver las fortalezas y atender las carencias es un trabajo que el director deberá mantener siempre, sea cual sea la escenificación en la que esté trabajando, no solo para conservar la confianza sino para ir incrementándola día a día, de forma que cuando la función llegue a los espectadores, pueda ser un acto artístico peligroso, totalmente encendido por la fuerza de la creación, donde la explosión de la confianza durante el ensayo ha hecho alcanzar las cotas artísticas más altas.

3.3.2.3. Confianza en el plan de trabajo

Para poder mantener la confianza propia y la de los demás sobre el plan de trabajo, será necesario que el director y su ayudante sean escrupulosamente organizados. Esta organización no implica que tenga que resultar estricta ni agobiante para el director mismo ni para los demás, sino que debe asegurar el mejor uso de los recursos temporales y productivos y el paso por todas las fases necesarias para asegurar el proceso en cuestiones artísticas, atendiendo al riesgo, al rigor y al acabado final. En este sentido el control sobre el *timing* del proceso es fundamental, puesto que la sensación de tener el tiempo suficiente, aunque justo, invita a dar lo mejor de uno mismo, mientras que la sensación de no tener tiempo lleva al estrés, a la angustia y al bloqueo. En este sentido, nada puede haber peor que un equipo que se acerca a la fecha del estreno con partes de la obra sin terminar, mucho peor si suman una cantidad considerable.

Los actores leen a diario la tablilla con las tareas que se realizarán al día siguiente. A medida que avanza el trabajo, el tiempo que se agota debe ser estimulante en lugar de estresante. Para que esto suceda, el director debe actualizar cuantas veces sea necesario su plan de trabajo, siempre considerando todas y cada una de las fases del proceso por las que la puesta en escena debe pasar, atendiendo a lo necesario y a lo contingente. Si actores, diseñadores y técnicos, así como el equipo de producción, ven avanzar la escenificación en un *timing* adecuado, la confianza en el plan de trabajo crecerá y por ende en el director y en la propuesta, siendo capaces de tomar

riesgos adecuados, y estableciendo un camino hacia la libertad creativa, en lugar del desastroso camino del miedo.

El director debe, como decimos, en todo momento mantener la confianza propia y del equipo en el plan de trabajo, sobre todo atendiendo al *timing* del plan de trabajo, y ser capaz de actualizar constantemente su plan, volviendo a hacerlo posible, sin acumular la sensación de tareas y plazos no conseguidos.

3.3.2.4. Confianza comunitaria en el equipo de trabajo

Para que el proceso de ensayos viaje en los mejores términos posibles, todos los miembros del equipo deben sentir confianza y admiración suficiente por los otros integrantes. Atendiendo a que el trabajo teatral en cada una de sus partes es sumamente dependiente de las demás, cada persona debe tener la oportunidad de pensar de forma honesta en la solvencia de las otras. Los actores tienen muy claro cuánto depende su trabajo del de los otros actores. Uno actor no puede construir nada si no tiene un compañero con el rigor suficiente, tanto en cuestiones artísticas como extra artísticas. La falta de altura de miras, de esfuerzo, de compromiso y de estudio para preparar los ensayos en uno solo de los actores es nefasto para la confianza de los que deben construir la escena con él. Además, es muy importante la confianza de los actores con los diseñadores, sobre todo con el diseñador de vestuario y con la escenografía. En última instancia, el camino de la libertad creativa se puede seguir mientras existe la confianza interna entre las personas que integran el equipo y ninguna de ellas hace aparecer el miedo, la desconfianza, el rechazo o el desánimo. Es necesario entender una compañía de teatro como un sistema grupal donde todos son necesarios, comprometidos y bienvenidos. Si bien es cierto que nadie es imprescindible para hacer una puesta en escena brillante, no es menos cierto que el rol que cumplen es absolutamente imprescindible para que la obra pueda hacerse, por lo que alguien que no funciona puede poner en riesgo no ya los aspectos artísticos, sino la viabilidad el montaje.

En cualquier escenificación una persona puede elegir un camino que no funcione. El director debe ser capaz de discernir si esto se debe a un ámbito artístico o a uno personal; en ambos casos suele resultar difícil. El director no puede dejar de atender esta circunstancia. Lo importante suele ser darse cuenta de que cuando una persona no funciona en un equipo, si es consciente de esta circunstancia, suele ser casi siempre una persona que sufre, y que este sufrimiento suele ser muy intenso. Es importante entonces que el director pueda observar si la

persona en cuestión es consciente o no de este problema. De no serlo, el director debe hacerle consciente esta situación con el mayor tacto posible, usando la estrategia de señalar problemas dando alternativas que puedan suponer ayuda. Si la persona es consciente, el director debe presentarse como una forma de compañerismo en lugar de provocar miedo. En ambos casos, el director puede ayudar, en intimidad, a redirigir el trabajo y la actitud de un miembro del equipo, ya que es posible que pueda tener claves del montaje que puedan ayudar, sabiendo que este tipo de rescate genera confianza en la persona en cuestión, y en todos los demás integrantes del equipo, pero que ésta debe ser una acción puntual y de ninguna manera una tónica general. Este tipo de atención es importante porque refleja la humanidad del director que, muchas de las veces, no tiene el tiempo de pararse en estas cuestiones hasta que ya son demasiado graves. Es mejor que el director apueste por tener este tipo de compañerismo y responsabilidad, antes que las demás personas empiecen a opinar y a decir entre ellos que el director debería hablar con tal o cual persona. Por supuesto, si alguien tiene que llegar a ir a hablar con el director haciendo este tipo de peticiones, sobre todo si ha demostrado ser una persona paciente y respetuosa, siempre debe considerarse un error de atención, ya que podría haberse anticipado a este momento. En otro sentido, en los grupos, puede ocurrir que haya personas que tienen ambiciones poco moderadas sobre las otras personas, sobre el trabajo que deben hacer, sobre sus tiempos y sus resultados. Algunas de estas personas gustan de dirigirse al director para hacer denuncias más o menos secretas sobre algún compañero. El director debe ser capaz de resolver esta cuestión corrigiendo las posiciones poco moderadas de algunas personas, utilizando el rigor y el respeto.

Este tipo de trabajo debe ser una atención constante a través de la sensibilidad; la confianza mutua del equipo de trabajo es una cuestión fundamental para la percepción de que el proceso anda adecuadamente, y que se deje nacer la libertad creativa con la que todos los integrantes deben abordar el trabajo artístico.

3.3.2.5. Motivación creativa

El director debe mantener una atención continua, durante todo el proceso de ensayos a la motivación creativa de todos los integrantes del equipo, sobre todo de los actores. El miedo y la duda pueden aparecer en los ensayos con más o menos intensidad y puede lastrar la libertad con la que el artista tiene que abordar su trabajo. El miedo y la libertad son antitéticos por la que el director debe ofrecer seguridad para que la compañía pueda trabajar con libertad, a la vez que el equipo es el soporte de seguridad para que el director pueda tener libertad y riesgo.

Es curioso como seguridad y riesgo pueden estar tan íntimamente relacionados, pero el director tiene que saber que motivar creativamente implica dar seguridad, no penalizar el error y permitir la prueba con honestidad, sabiendo que probar implica acertar y fallar. El director debe alentar la prueba sin hacer demasiada presión con malgastar la energía y el tiempo, justo en el momento en el que el actor está dispuesto a probar.

Renovar la atención, reinventarse el camino, hacer un cambio de planes, traer un nuevo material al ensayo, suelen resultar estrategias motivantes para la creatividad. Lo ideal es llegar a un estado en el que el trabajo de los demás sea estimulante para cada uno, y exista una reciprocidad colectiva en la motivación creativa. El director debe hacer este trabajo de forma continuada sea cual sea el montaje que dirija, formando una liviandad rigurosa para componer honestamente el ambiente de trabajo.

3.3.2.6. Atmósfera de trabajo

El director debe ser consciente que la atmósfera de trabajo está definida en gran medida por la clave que su actitud marca en el espacio de trabajo. El director puede tensar la atmósfera con apenas un par de comentarios y puede también distender el ambiente con un par de frases llenas de sentido del humor e inteligencia. Pero, durante el proceso de ensayos, la atmósfera es dinámica y viva y tiene relación con lo que ocurre en el ensayo y con la fase de proceso en la que se encuentra la escenificación. En ocasiones, la atmósfera puede ser de concentración y de alerta, por ejemplo, al realizar una tarea física peligrosa, puede ser de desánimo, por ejemplo, cuando una pieza importante de la escenografía se rompe, puede ser de nerviosismo, cuando alguna persona enferma y tarda en poder incorporarse al trabajo, o puede estar llena de entusiasmo, cuando se llega al teatro después de un tiempo en la sala de ensayos. Todo lo que ocurre en el proceso modifica la atmósfera en mayor o menor medida. Si cuidar una adecuada atmósfera de trabajo es tarea de todos y cada uno de los integrantes del equipo, el director debe reconocer que ésta es muy sensible a su trabajo, a su opinión, a su actitud, a su emoción y a sus objetivos, por lo tanto, a nuestro juicio, tiene que cuidarla más que los demás, y utilizar su influencia para conservarla en el ámbito que permite la libertad creativa, usando de la inteligencia emocional y del liderazgo para modificarla cuántas veces sea conveniente. Por seguir con el ejemplo de una escenografía que se rompe, el director podría perder los nervios llevando la atmósfera al caos y al bloqueo, o hacer uso del sentido del humor que permita relativizar y encontrar vías verdaderas para reparar esa parte y revitalizar el proceso con su buen ánimo.

3.3.2.7. Cuidados. Límites físicos y límites emocionales

El director de escena debe de ser consciente de que ni en su plan ni en su metodología ha adquirido riesgos que puedan poner en peligro a los miembros de su equipo, tanto a nivel físico como a nivel emocional, sin haberlos relacionado con aspectos de seguridad que permitan afrontar ese riesgo. Este trabajo no termina en el plan, sino que debe garantizarse durante todo el proceso de ensayos, sea cual sea la fase en la que se encuentre la escenificación. A este respecto, el director debe de ser consciente de cuando parar un trabajo con actores y permitir un descanso, sobre todo cuando el trabajo empieza afectar a la salud psicológica del actor, así como a su salud física.

Algunas escenas pueden requerir de un trabajo vocal muy intenso, o algunas escenas de lucha escénica, baile, o creaciones físicas extra ordinarias pueden requerir de un gran esfuerzo del cuerpo. El simple hecho de caer de rodillas en repetidas ocasiones en el mismo ensayo, puede dañar de forma importante la articulación y la piel. Por mucho que el director necesite ver un ensayo más o que se cuente con un voluntarismo sin límites el actor, el director de actores ha de darse cuenta de que el límite físico se impone y debe parar inmediatamente sin buscar justificaciones para seguir adelante. Del mismo modo ocurre con los cuidados emocionales. Cuando los trabajos son importantes el actor puede tener la sensación de que hay mucho en juego y puede seguir adelante con situaciones que, de forma normal, no permitiría que ocurrieran. Es necesario que el director pueda darse cuenta de esta circunstancia si el actor no lo hace, y hacer un descanso para continuar en un momento de energía más luminosa, de mayor fortaleza y salud. Algunos directores hacen gala de los resultados artísticos provocados por la intensidad emocional a la que someten al actor, sin tener ningún escrúpulo en acabar con la salud psicológica de la persona con la que está trabajando.

En cualquier caso, el director debe darse cuenta de cuando parar se impone, mantener esta atención encendida durante todo el proceso y tratar de evitar la tentación de seguir adelante, por mucha atracción que pueda suponer los efectos de hacer un ensayo más cuando está en juego la salud del un miembro del equipo. Por rigor, profundidad y pasión no puede entenderse nunca maltrato y falta de dignidad. Todos los directores que puedan caer en tales términos deben revisar inmediatamente estos conceptos y darse cuenta de que el esfuerzo puede no tener límites nítidos, pero que ninguna escenificación ha de perder la dignidad de su proceso.

El cuidado del equipo, el cariño y el respeto honesto a las personas con las que se trabajan garantizan en el director un aspecto importante de su buen hacer, puesto que implica la confianza de los integrantes del equipo en él y, por lo tanto, el liderazgo verdadero de ser la persona adecuada para marcar el camino, y guiar al equipo a la proeza colectiva, por el hermoso camino de pasar del impulso creativo a la materialización de una obra de arte.

4. INVESTIGACIÓN. ANÁLISIS DE LA OBRA *PRESCRIPTION (LA RECETA)*

La figura del director de actores ha permanecido poco definida, oculta en el trabajo invisible que desaparece cuando la obra teatral está ante el espectador. El buen trabajo de dirección no reclama su participación al fundirse al calor de una obra que ha alcanzado la experiencia artística, de forma que la obra pasa a hablar por sí sola, a gozar de autonomía, convirtiendo al director y al equipo creativo en los servidores, en los caminos por los que la obra ha transitado para ser. El trabajo actoral queda siempre más definido debido a su presencia al realizar el trabajo delante de los espectadores. Algunos de los aspectos materiales del espectáculo también dan cuenta del tipo de participación que han tenido los diseñadores en su construcción. El trabajo de dirección, sin embargo, desaparece cuando la obra pasa de ser un mecanismo a un organismo. Aquí reside la importancia de la dirección: el paso de la obra, con una arquitectura e infraestructura, a una obra que no necesita al director para ser, pues se convierte una obra autónoma, una obra viva. Ahora bien, es el trabajo de dirección el que ha construido el paso de la idea al arte viva, por el camino del plan y del trabajo de escenificación.

La dificultad del estudio del director, de su definición y del trabajo técnico que participa en todos los directores en mayor o menor medida, y constituye por lo tanto su figura, se origina en que para que el director lo sea necesita de la obra. No pudiendo establecerse el director sin obra, no se podría estudiar al director de forma aislada. Dicho de otra forma, el director de teatro lo es porque crea una obra teatral. A ello se añade otra dificultad derivada del carácter efímero de la propia representación teatral: la de no poder estar presente en la representación de la obra para estudiarla y a través de ella, investigar el trabajo del director que constituye su figura, por lo que es necesario optar por su observación a través del registro en soporte audiovisual. Los trabajos de investigación sobre directores teatrales, y también los de escritores, pintores, coreógrafos, arquitectos, compositores musicales, etc., estudian la obra para poder llegar a definir el trabajo construido por el creador, realizando un camino inverso: de la obra al artista. En el caso de las artes efímeras, se realiza a través de la obra registrada.

Para abordar la investigación de las hipótesis establecidas en este trabajo, partiremos del estudio de la obra teatral *Prescription (La receta)*, en la que los procesos artísticos de escenificación han quedado cristalizados en signos escénicos en mayor o menor medida cuantificables, registrados audiovisualmente. A través de la observación de los signos, y no tanto desde una perspectiva semiológica en el sentido del estudio de los funcionamientos del signo,

podremos verificar o falsar los aspectos que constituyen la figura del director de actores anteriormente definidos.

Las mismas dificultades que estamos apuntando aparecerán en esta investigación: rastrear el camino del proceso en un trabajo ya cristalizado en signos a través del registro la obra teatral, por lo que entendemos que la perspectiva de este trabajo es tratar de observar, describir, analizar y concluir los aspectos de la dirección presentes en la grabación de la obra. Algunos de los aspectos que no dejan materialidad en el espectáculo se verán dificultados para ser descritos porque no se manifiestan claramente en un signo que se pueda señalar, por mucho que haya participado de forma imprescindible en la construcción de la obra, sin que por esta razón se acepte que no ha participado como una característica constitutiva del trabajo de dirección. A este respecto, el estudio deberá explicitar, si se da el caso, bajo el criterio del rigor científico, que no es posible objetivar la característica de la dirección de actores con un signo concreto, y ofrecer la única alternativa existente: la explicación a través de la vivencia del director. Por este motivo, hemos elegido una obra creada por quien aborda la investigación, ya que es la única perspectiva que permite conocer la totalidad de la relación de la obra con el director, tanto a nivel de proceso previo a la obra cristalizada, como a través del pensamiento que impulsó este proceso. El estudio del trabajo de un director concreto implicaría un estudio sobre su poética y su técnica y no una experimentación del trabajo del director para adquirir conocimiento. Elegir una obra propia implica el conocimiento radical de todos y cada uno de los aspectos que han participado en el proceso de dirección, un conocimiento producido a través de la experimentación, mayor que el que se podría obtener por la simple observación de una obra registrada en un soporte audiovisual y relacionarla con las visualizaciones de grabaciones del director trabajando en el proceso. Este trabajo relativo al *making off* no es el objetivo de esta investigación, sino determinar qué aspectos de una obra teatral terminada pertenecen al trabajo del director, tratando de analizar, objetivar y concluir aspectos generales del director de actores, aportando luz a un terreno que permanece oscuro.

Elegir grabaciones en las que se registre al director trabajando en la escenificación implicaría una tentativa de observar lo obvio, que el director trabaja en el espectáculo. Por un lado, caeríamos en la dificultad de no poder registrar su pensamiento, ni su mundo interior, que es la herramienta fundamental de su trabajo y por otro cualquier característica podría ser contemplada y justificada, porque cualquiera se podría hacer durante el proceso tuviera o no relación con la obra final, incluyendo en la definición de su figura, aspectos totalmente contingentes incluso no necesarios. Como resultado perderíamos la perspectiva que impulsó

este estudio: encontrar en la obra aquellos elementos que pertenecen al director, que son los que constituyen y verifican verdaderamente su figura.

Abordaremos el trabajo situándonos ante la obra y objetivando en ella el trabajo del director, a fin de definir en qué aspectos están presente, viendo a través de ellos su trabajo y por el estudio de su trabajo, determinar qué características constituyen y definen su figura. De estas características, algunas son objetivables y se verificarán a través de la observación científica, siendo identificadas para el lector en la obra objeto de estudio; otras, aun siendo verdaderas y constitutivas del trabajo del director, no son observables, razón por la cual se identificarán bajo esta categoría. El criterio científico que el presente trabajo utiliza para objetivar la figura y el trabajo del director de actores es la característica que ha quedado y existe en la obra, que es verificable o interpretable mediante la observación.

4.1.Ficha técnica. Sinopsis

Dirección

Antonio Domínguez

Ayudante de

Mayte Barrera

Autor

Antonio Domínguez

Dramaturgia

María Velasco

Reparto

David Alonso

Pedro de las Heras

Aaron Lobato

Rocío Marín

Verónica Ronda

David Vaquero

Diseño de Escenografía y Vestuario

Cristina Domínguez

Diseño de iluminación

Pau Ferrer (A.A.I.)

Diseño de sonido

Jorge Eliseo

Diseño de vídeo

Laura Reyero

Diseño Gráfico y fotografía

Laura Reyero

Producción

Antonio Domínguez

Una producción de

La Red Company

Duración

01:029:37

Fecha de estreno

01 de Julio de 2015

Lugar de estreno

Sala Valle-Inclán RESAD



Sinopsis

Aitor, investigador del I+D farmacéutico, trabaja en un nuevo medicamento para el tratamiento del cáncer.

La absorción de su empresa por parte de un holding farmacéutico le expone a un viaje complicado por el mundo de la farmacia empresarial, la enfermedad y el amor a Jessica, una jefa de comunicación corporativa, ciclotímica y apasionada por su profesión.

Diversos golpes sobre el cuento lo rompen a una realidad caleidoscópica, compleja y retroalimentada.

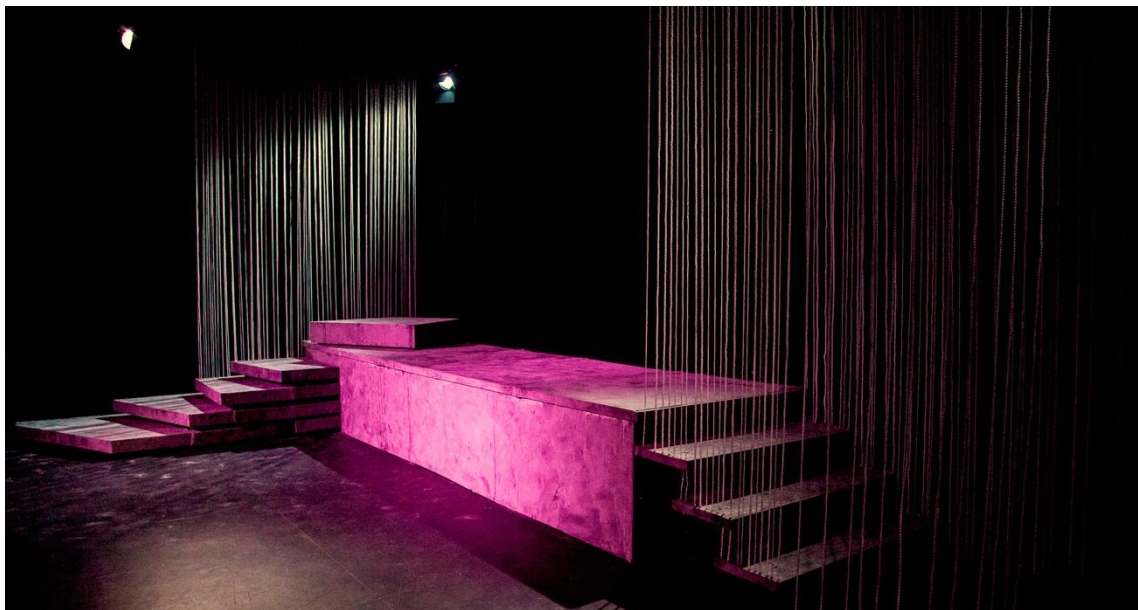


Imagen 1

Prescription es un cuento documental que revisa las relaciones ético-comerciales de la industria farmacéutica.

Crítica directa al negocio de salud, una reflexión sobre el peligro del imperio de la rentabilidad económica en detrimento de otras rentabilidades.

La palabra directa y actual, la reflexión descarnada, y una plasticidad corporal contemporánea y simbólica sirven, como expresión, a una experiencia profunda sobre nuestra realidad ética, humana y social.

4.2. Análisis de *Prescription* (La receta)

4.2.1. Figura del director de actores

4.2.1.1. Cualidades personales del director de actores en torno a su personalidad

4.2.1.1.a. Sensibilidad

La sensibilidad del director puede ser observada en *Prescription* en la escena 6.

En la escena se muestra el personaje del Abuelo que sufre una enfermedad terminal. Aitor va a inyectar un fármaco al abuelo y Jessica se queda lejos del enfermo permitiendo la intimidad entre Aitor y su abuelo. La escena, según el montaje, muestra a Aitor que inyecta el fármaco en la mesa que sirve de cama al abuelo.



Imagen 2

Minutaje del corte:

32:59 – 33:26

Texto:

JESSICA: ¿Qué es Neutropenia?

AITOR: Pues que no tiene defensas y podría coger cualquier cosa que estemos incubando tú o yo. Cualquier virus podría matarle. ¡Abuelo!

ABUELO: ¡Abuelo, te llaman!

AITOR: Abuelo, te voy a poner una inyección para que te sientas mejor. ¿Dónde prefieres en el muslo o en la barriga?

ABUELO: Barriga, que tengo una.

JESSICA: ¿Se lo inyectas tú?

ABUELO: ¿A los negros no se la vas a poner?

AITOR: Es Neulasta, 6mg. Cada inyección vale 1000€. Tiene patente de Amgen. A él en la seguridad social ya no se la ponen. Abuelo coge aire. Suelta poco a poco...

Esta puesta en escena, muestra la sensibilidad del director al poner al abuelo sobre una mesa en lugar de sobre una cama, haciendo relación a la experimentación de los fármacos en seres humanos y referenciando al momento del cuerpo muerto en la mesa de autopsias. Aitor, de forma expresiva no realista, inyecta el fármaco en la mesa, lo que permite crear una proyección aumentada del medicamento líquido entrando en el cuerpo, invadiendo la sangre.

La sensibilidad del director es la que organiza la sensibilidad de la situación en torno a:

- La dureza del momento de seguir medicando a una persona que no ya no tiene tratamiento.
- La expresividad del cuerpo puesto en una mesa.
- Las proxémicas que muestran respeto por parte de Jessica a Aitor y al abuelo.
- La altura de Jessica de pie mientras Aitor está en un plano medio, de rodillas y el abuelo en un plano bajo, tumbado.
- La disposición de la escena en la que el abuelo está hacia arriba, mostrando un costado el público, Jessica de perfil, y Aitor frontal al público, enfatizando la dureza del momento de quien continúa cuidando a un familiar enfermo terminal.
- El aumento de la visión, a través de las proyecciones, de lo que hace la química en la sangre, potenciado por el signo del sonido del viento y las luces frías, que se apagan al entrar el medicamento.
- Al aparecer las proyecciones desaparece el abuelo.
- La sangre y el medicamento son más grandes que el abuelo.
- El abuelo está colocado en una posición concreta donde está bañado por un halo de luz blanca.

La sensibilidad del director se muestra en la comprensión del mundo real ante personas gravemente enfermas sin tratamiento por parte del sistema de salud público. El sentido del humor de las intervenciones del abuelo, muestra una mirada tierna del director, un acompañamiento a la situación, una cercanía humana hacia las personas que tienen que vivir esta situación.

La sensibilidad del director llena de opinión la situación, creando un discurso. Los medicamentos fundamentales son demasiado caros por las patentes propiedad de las farmacéuticas, creando un feroz negocio con la enfermedad.

La sensibilidad del director es la que crea la situación del conjunto en la que los actores habitan el espacio bajo una composición concreta creada por el director. Los actores además se relacionan con otros sistemas de significación: las proyecciones, la luz, y el sonido, el vestuario y el desnudo. La sensibilidad también participa en la organización estética. La altura media, los colores fríos y los cuerpos en diferentes escorzos.

La sensibilidad en su tarea como primer espectador viene dada por la expresividad que adquiere el conjunto, lo que ha hecho que el director plantee pruebas y ensayos hasta que su sensibilidad le asegura que se ha alcanzado la experiencia deseada.

Por otra parte, no se puede objetivar a través de la observación, la sensibilidad del director para anticiparse a los problemas que pudiera ofrecer el montaje de esta escena en la salud de los actores. En el proceso de ensayos se trató de averiguar si los actores podían haber vivido una situación similar, o si alguien tenía una relación directa con la enfermedad terminal y la falta de tratamiento, que estuviera operando en aquel momento en sus vidas, a fin de garantizar el cuidado emocional de los actores. Además, pudimos calibrar sus miedos ante la enfermedad y la muerte propia y de familiares cercanos, a fin de asegurar un control sano de la situación, manteniendo la sensibilidad activa del director para tratar de evitar una relación demasiado directa con situaciones de la vida real, y la pretensión de crear verdad y profundidad en la situación escenificada.

4.2.1.1.b. Empatía

La empatía se puede observar en la escena 9.

Jessica interpela al directamente al público sobre si la misión de las farmacéuticas es vender o curar. Defiende el punto de vista de su empresa sobre la necesidad de reunir dinero para financiar la investigación, apuntando algunos casos en los que estas empresas han hecho donaciones en países poco desarrollados para tratar de paliar el sufrimiento que generan enfermedades que tienen cura, pero cuyos tratamientos no pueden ser obtenidos debido a la falta de dinero para comprarlos.

La puesta en escena muestra el trabajo de la actriz, que defiende emocionada la empresa farmacéutica para la que trabaja, acercándose al público y hablándoles directamente. La estructura de montaje de este monólogo, sin cuarta pared, implica una defensa real de la industria farmacéutica ante el espectador.



Imagen 3

Minutaje del corte:

42:12 – 47:06

Texto:

JESSICA: Los científicos y la población en general presionan para saber toda la verdad sobre los medicamentos. Literalmente, nos va la vida en ello.

Por supuesto, no llegamos a todas las enfermedades, ni a todos los lugares del planeta, ni llegaremos a todos los hombres y mujeres cuando enfermemos. Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

Han oído hablar de la I+D... Bien, las investigaciones que *BigPharma*, como empresa farmacéutica, puede hacer dependen de los beneficios que obtengamos para poder convertirlos posteriormente en recursos para la investigación. No piensen en *BigPharma* como un simple negocio, no es una fábrica cualquiera, no es una industria láctea, ni una fábrica de quesos. El proceso de desarrollar un fármaco desde su inicio hasta su comercialización requiere de media quince años y entre 350 y 800 millones de euros. Esto no es un dato verosímil. Es real.

No podemos hacer más. Hemos donado *Mectizan* para tratar la ceguera del río. Hemos suministrado amoxicilina en Sudáfrica. Pero sólo podemos hacerlo puntualmente. Si nuestros proyectos no fueran rentables, podríamos asumirlo, una vez, dos veces, e incluso tres, pero si continuásemos trabajando de esta forma tendríamos que cerrar. Es sentido común.

La empatía del director se observa al demostrar una defensa verdadera de la empresa farmacéutica, ya que el director posee una opinión contraria, que condena su posición ética. Si por empatía entendemos ponerse en el lugar del otro, queda objetivado el uso de la empatía que el director hace para ponerse en lugar de la empresa farmacéutica.

La puesta en escena del director busca la emoción verdadera de la actriz, usando los mejores argumentos de la empresa, provocando a la actriz para que crea verdaderamente en ellos, y busca un razonamiento honesto que dota a la escena de una fuerte expresividad, con el objetivo de que el público pueda cuestionarse el discurso de denuncia de las farmacéuticas hasta ahora mantenido. Apela, a través de su empatía, al propio ejercicio empático del público con la industria farmacéutica.

No se puede objetivar la empatía del director ante el trabajo de la actriz al encontrarse con las dificultades para defender el texto de Jessica de forma honesta. La actriz tenía dudas sobre el punto de vista que se daba de la empresa farmacéutica en esta escena. Al ser una obra muy política, con una clara intención de denuncia, a la actriz le resultaba muy importante el mensaje que se iba a transmitir al público. El director, a través de un ejercicio de empatía, entendió el cuestionamiento que se hacía la actriz de la escena, y le ofreció argumentos sobre la estrategia global de la obra, sobre la tesis del espectáculo, evidenciando que, para poder hacer una denuncia real, se tenía que hacer un cuestionamiento honesto sobre el funcionamiento de la empresa farmacéutica. La actriz comprendió la estrategia del director, y comprendió que su

trabajo era defender verdaderamente a la empresa en esa escena para alcanzar un cuestionamiento real del público en la obra completa.

La empatía del director se ve plasmada, a través de la empatía de la actriz y de su apasionada y verdadera ejecución ante el público, y apela a la empatía del espectador con la industria farmacéutica.

4.2.1.1.c. Asertividad

La asertividad es una cualidad del director que no puede verse objetivada en la puesta en escena de *Prescription*.

La comunicación asertiva ha servido al director para poder comunicarse adecuadamente con los actores, respetando su creatividad, el carácter artístico de su trabajo y su realidad personal, a la vez que ha instaurado un clima de trabajo de rigor y respeto. Sin embargo, no en todas las ocasiones se ha dado una comunicación asertiva, y los actores han podido sentir sus propuestas poco valoradas. En otras ocasiones, el director no ha sabido decir no a propuestas del actor que no concordaban con la estrategia de dirección, por miedo a desmotivarle, si varias veces seguidas no integraba las propuestas de un mismo actor.

En cualquier caso, el ejercicio de asertividad constante que ejerce un director, permanece en el trabajo invisible que pertenece a la intimidad del ensayo y que no se puede ver plasmado en un signo concreto en una escenificación, aunque sea uno de los aspectos que participan esencialmente en la atmósfera de trabajo y que se desplazan a lo que la obra es en términos de confianza y riesgo, definición y concreción, y en la integración verdadera de todos los actores en la escenificación en su lugar necesario.

4.2.1.1.d. Capacidad perceptiva

La capacidad perceptiva del director puede observarse en la escena 7.

En esta escena se muestra a un investigador que acude a la oficina de registro de patentes. La situación se distorsiona al relacionarla con una carrera de velocidad y con un juego de mesa cuyo objetivo es hacer dinero, mientras que denuncia que la oficina de patentes no sirve para

proteger las investigaciones y la ciencia; solo para proteger solamente los intereses comerciales de dichas investigaciones.

La puesta en escena del director distancia al registrador, que aparece sentado, muñequizado, del joven investigador, que aparece de pie en altura. El director incluye dos elementos que no aparecen en el texto inicial. Entre medias del registrador y el investigador, Jessica y Aitor interpretan su primer encuentro íntimo, lo que hace avanzar su trama mientras se usa un mismo tiempo escénico. En segundo lugar, el director incluye otra actriz que realiza los mismos movimientos que el investigador y que está detrás de él, a la cola, lo que viene a expresar que esta situación no es un caso aislado, sino que ocurre constantemente. A la vez, la actriz sirve para crear urgencia en el personaje del investigador, porque hay otra persona detrás de él esperando para registrar una patente, lo que simboliza el esfuerzo de otras empresas para registrar antes que él avances científicos en la misma diana farmacéutica.

La puesta en escena, además incluye un juego de atrezzo, con las carpetas que manejan el registrador, el investigador y la actriz que está a la cola. El director ha montado un juego escénico con las carpetas, incluyendo *dinamo-ritmos* que implican la sincronía, la resonancia del movimiento escénico y la variación de la repetición.

El trabajo de focos creado por el director, propone una composición de una escena dividida en dos (registrador e investigadores), con la dificultad de crear un plano fondo (Jessica y Aitor) entre medias de ambos, que ocupa justo el centro del escenario, por lo que el director ha jugado con calidades del movimiento, energía y velocidad para diferenciar el plano principal (foco de atención) del plano fondo (foco secundario).

Además, el juego de luces implica luces fijas para el registrador y el investigador; luz contra para la investigadora, evitando que se le vea la cara y así universalizar el personaje; y luces tenues móviles para crear reflejos y brillos en la intimidad de Jessica y Aitor, que vayan descubriendo partes de sus cuerpos.



Imagen 4

Minutaje del corte:

34:40 - 37:45

Texto:

CHICO: Quiero solicitar una patente. Tengo algo que puede curar.

REGISTRADOR: (*Se ríe a carcajada limpia*) El trámite es complicado. Pero tómese como un juego. Ésta es la casilla de salida. Tome su dorsal. Si sigue fielmente mis instrucciones llegará con éxito a la meta. ¡Patentar: el juego de hacer dinero!

CHICO: No quiero sacar beneficio de ello.

REGISTRADOR: Desde que le imprima el recibo tiene dos turnos para pagar la tasa. ¡Aquí hay que ser el más rápido! Tiene que ir a marcha o superior, ligerito. Si no, el recibo que le doy caduca y tendrá que venir a por otro.

[...].

La capacidad perceptiva del director queda explicitada en esta escena al tener que controlar un conjunto considerable de signos escénicos que escriben diferentes significados en el espacio. Por un lado, el juego de dos escenas superpuestas, sucediendo a la vez; por otro lado, el uso del texto desconectado del movimiento escénico, con escorzos fijos los actores de una escena (registrador e investigadores), y escorzos móviles en la otra (Jessica y Aitor). El movimiento principal aparece en las manos de tres actores con las carpetas, que requiere de sincronía y juego rítmico. El diseño lumínico y sonoro propuesto por el director eleva, además, la situación a una deformación no realista, ejerciendo una distorsión que lleva a la muñequización de los personajes.

La multiplicidad de elementos que el director tiene que controlar a la vez para asegurar la legibilidad del montaje implica la capacidad de percepción con intensidad, ya que la escucha del director se haya dividida en diferentes focos que ha de ser capaz de atender individualmente

creando el conjunto, y coordinarlos para que resulten nítidos para el espectador en una única estrategia de comunicación.

4.2.1.1.e. Capacidad propioceptiva

La capacidad propioceptiva del espectador no puede evidenciarse objetivamente en los signos que componen la obra, por lo que esta cualidad del director permanece en el terreno invisible y no llega a los espectadores de forma directa. Dicho de otro modo, este trabajo del director no se articula en signo legible. No puede evidenciarse ni la capacidad del director para leer internamente su cuerpo y descubrir sus propias interferencias en la lectura de sensaciones y emociones producidas por los ensayos, ni la libertad del cuerpo disponible para ejercer el rol de *primer espectador*.

Sin embargo, el director, para hacer el proceso de ensayos de *Prescription* tuvo que esforzarse en mantener su cuerpo libre y sensible a lo que sucedía en el ensayo, limpio de interferencias personales que pudieran entorpecer la lectura de las acciones de los actores, y las emociones que éstas le provocaban. Para ello, el director llegaba con tiempo suficiente a los ensayos para poder tener un tiempo de activación de la conciencia corporal y la concentración, observando las posibles interferencias y hacer el ejercicio de dejarlas suspendidas hasta terminar el ensayo. El uso de la propiocepción sirvió para identificar estas interferencias y hacerlas conscientes.

En los ensayos, además, el director sentía en su cuerpo las emociones que les provocaban las escenas, siendo capaz de hacerlas conscientes por la propiocepción, y definiendo si las emociones provocadas eran las más eficaces para lo que quería provocar en el espectador.

Algunos estímulos como el cansancio, hicieron darse cuenta de que convenía parar para hacer un descanso, así como las emociones de entusiasmo le indicaron el camino a seguir, mientras que las de aburrimiento, el trabajo que había que parar para emprender otro camino.

4.2.1.1.f. Intelectualidad

El carácter intelectual del director puede observarse en la escena 19.

En esta última escena de la obra Jessica se dirige al público en una conferencia a mitad de camino entre la realidad y la ficción. El estatuto de la ficción se rompe cuando Jessica habla del *mcguffin*,

a la vez que el director crea una puesta en escena donde el resto de los actores aparecen sin personaje y se colocan detrás de Jessica, frontales al público. Jessica se dirige al público sin cuarta pared para ofrecer citas polémicas de personas reales que hablan del negocio de los medicamentos, estableciendo estrategias de teatro documental. Jessica denuncia directamente, mirando al público, las malas prácticas de las farmacéuticas: abordar solo las investigaciones rentables económicamente, la invención de enfermedades para aumentar sus ventas, y la desviación de investigaciones que pueden curar hacia una cronicación que permita la venta continuada de medicamentos. Jessica también ofrece la opinión del director de la obra sobre la industria farmacéutica en sus frases finales.



Imagen 5

Minutaje del corte:

1:25:12 – 1:28:206

Texto:

JESSICA: Los medicamentos los dividimos en dos tipos: las “nuevas entidades moleculares”, es decir el I+D, y los *me too*, que son aquellos que tienen equivalentes químicos casi idénticos en el mercado. En nuestra industria, estos son los que más proliferan porque son los más rentables. Un día uno de nuestros directivos, que estaba hecho un demonio por la competencia, dijo que en este país todo aquello que demostrase ser mejor que un placebo podía ser comercializado. Y eso les dio la clave.

No se pierdan, es el mismo funcionamiento que una fábrica de quesos.

Leyendo sobre las ventas en el sector encontré esto: Henry Gadsden, ex director de la compañía farmacéutica Merck, dijo hace treinta años que su sueño era producir medicamentos para las personas sanas y así vender a todo el mundo.

[...] (*Sonríe*) ¡Ah, sí! Me piden comunicar la importancia de las nuevas enfermedades y para ello yo tengo que “asustar” un poquito con los nombres: La timidez la rebautizamos como “fobia social”, al niño revoltoso le diagnosticamos “déficit de atención” y le damos...

psicofármacos de fresa; podemos hacer pensar que cualquier cifra de colesterol, sea la que sea, es mala... la calvicie, la impotencia femenina, el envejecimiento... cualquier causa de malestar podemos convertirla en beneficios.

Otra cosa son los tumores raros, que son el 20% de todos los cánceres. Como son raros los recursos para la investigación son escasísimos, ya saben por qué, porque no te forras. No se realizan ensayos clínicos ni hay fármacos eficaces. ¡No!, No es coyuntural por la crisis, es la misma situación que hace veinte años.

A ver, que si sigo con esta tensión voy a acabar muy despeinada.

¿Respiramos un poco? (*Intenta guiar al público a un par de respiraciones*).

El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

Si lo vais a *twitear* no os olvidéis *#bigPharma*.

Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

El carácter intelectual del director puede observarse en:

- La capacidad del director para formarse una opinión sobre la industria farmacéutica, a base de una reflexión profunda y un contacto continuado con datos reales y testimonios. En esta opinión se observa la mirada del director sobre el mundo que le rodea.
- La escena emite una reflexión creada por el director a través del trabajo actoral y del equipo de diseñadores.
- El director como creador del mensaje de la obra, es decir, como emisor, establece un diálogo con el público, participando de la vida social.
- La escena final como cierre de la obra, eleva una voz sobre un aspecto de la organización política y social que, a juicio del director, debiera ser revisado y modificado.

4.2.1.1.g. Coherencia

La coherencia puede ser objetivada en un corte de la escena 5.

En esta escena dos extranjeros y el ministro tienen una discusión sobre el acceso universal a la salud, confrontando sus situaciones médicas y la presión que los costes de sus tratamientos ejercen sobre el sistema público de salud. Esta discusión no es realista, por lo que está compuesta por monólogos alternos dirigidos al público que se cruzan como si fuera una conversación a tres.

La puesta en escena del director coloca a la extranjera que quiere quedarse embarazada de rodillas, mientras que el extranjero que no tiene papeles está oculto tras la mesa. Ambos están detrás del ministro, que siente la presión a sus espaldas.



Imagen 6

Minutaje del corte:

25:51 – 26:51

Texto:

EXTRANJERO: Si digo que soy suizo, aunque no tenga papeles, ¿me miran el *bulge*?

EXTRANJERA: Estoy enferma.

EXTRANJERO: Es cáncer.

MINISTRO: Se les atenderá, pero deberán pagar.

EXTRANJERA: ¿Alguno de ustedes me puede hacer el amor? En su casa mejor; o tengo cincuenta euros para un hotel.

MINISTRO: El real decreto-ley avanza para conseguir la universalidad de la atención sanitaria.

EXTRANJERA: Necesito que alguien me haga el amor.

MINISTRO: Daremos cobertura a las embarazadas, a los accidentes graves, y a los menores de edad.

EXTRANJERO: Tengo diecinueve años.

EXTRANJERA: No sé cómo lo haré. Estoy preparada para morirme, no para dar vida.

EXTRANJERO: Estoy en edad de tener hijos, no de morirme.

MINISTRO: No podemos hacernos cargo del gasto farmacéutico. No podemos hacer más. El dato exacto de lo que nos cuestan los medicamentos este año es 9.438.813.388 euros.

La coherencia de esta escena viene determinada por un diseño que el director ha construido con los actores:

- Los personajes, aunque no comparten el mismo espacio-tiempo, discuten en un conflicto de dos protagonistas y un antagonista, gracias la coherencia de la yuxtaposición de sus frases; yuxtaposición compuesta por el director.
- La composición de la escena ejerce una coherencia compositiva, en tanto a la triangulación y las colocaciones de los actores, teniendo en el vértice frontal al ministro.
- La lógica establecida para la escena no es una lógica realista, sino una expresiva contextual, colocando en la escena tres vértices, personajes conceptuales que participan del concepto de acceso universal a la salud.
- La lógica textual realista causa-efecto, acción-reacción está descolocada, al cambiar las frases de su orden realista, para la construcción formal de un orden emocional ascendente.
- El texto fragmentado es coherente con la lógica espacial desfragmentada propuesta por el director, con tiempos y espacios dramáticos superpuestos en un único tiempo-espacio escénico.
- El trabajo actoral en un ámbito no realista, a través de la creatividad y la técnica actoral de los actores, ha sido posible porque perciben el montaje del director como coherente para explicitar el mensaje de la escena.
- Las emociones de los actores explicitadas en sus gestos e intenciones son coherentes con la situación montada por el director. El director ha garantizado la coherencia interpretativa de los actores, modificando intensidades de lo signos emitidos por éstos.

4.2.1.1.h. Creatividad

La creatividad de puede observar en la escena 19.

En la escena final, Jessica hace una presentación de la llegada de *BigPharma*, para la cual ha estado ensayando previamente. Su discurso es ahora totalmente contrario al funcionamiento de su empresa. El abuelo muere derramando una botella de vino hasta el final. Su cuerpo queda sobre una mesa. Los demás actores están presentes viendo morir al abuelo, como actantes, sin personaje.



Imagen 7

Minutaje del corte:

1:27:04 – 1:27:45

Texto:

Otra cosa son los tumores raros, que son el 20% de todos los cánceres. Como son raros los recursos para la investigación son escasísimos, ya saben por qué, porque no te forras. No se realizan ensayos clínicos ni hay fármacos eficaces. ¡No!, No es coyuntural por la crisis, es la misma situación que hace veinte años.

¿Respiramos un poco? (*Intenta guiar al público a un par de respiraciones*).

El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

- La creatividad puede observarse en la metateatralidad de ensayar un monólogo-discurso dos veces durante la obra, para ejecutarlo en esta escena, a través del uso de

la variación de la repetición, para que los cambios entre estos monólogos expresen el cambio de pensamiento de Jessica.

- El director hace un final de la obra con un principio, con una presentación. No es frecuente que una presentación lleve el clímax emocional, la tesis y explicita la lectura contemporánea.
- El director crea una metáfora para expresar la muerte del abuelo. La botella se cae al morir y se derrama el vino, como símbolo conectado con lo espiritual. En este momento el frontal de la mesa ya no es proyectado, sino que se lleva por primera vez a la materialidad, al ser mojado por el vino.
- El director compone la escena con los demás intérpretes que aparecen como actantes, sin personaje, para observar los efectos de la falta de investigación en tratamiento de enfermedades con poca prevalencia. Su presencia como personas reales mezcla el mundo real con la situación escénica ficcional.

4.2.1.1.i. Raciocinio

El raciocinio del director puede ser objetivado en la escena 13, como acto reflexivo sobre la realidad. El raciocinio para la creación del plan de dirección puede objetivarse al relacionar las escenas de toda la obra.

En esta escena, Aitor visita a la Directora General de Salud Pública para pedirle amparo, puesto que le van a denunciar por el intento de registrar su investigación en la oficina de patentes. Aitor suplica que protejan su investigación para que siga adelante. Por otro lado, denuncia la gestión de la empresa farmacéutica dirigida por empresarios en lugar de estar gestionada por científicos. La Directora General de Salud Pública declara no poder ofrecerle ninguna ayuda por parte del Ministerio, ya que su caso es de ámbito privado y el poder político no puede entrometerse.



Imagen 8

Minutaje del corte:

1:06:18

Texto:

AITOR: Cura, estoy seguro.

DGSP: Si fuera así, no veo por qué no iban a querer seguir con ello.

AITOR: ¡No! No saben. La empresa no está gestionada por científicos, sino por economistas, juristas, comerciales, jefes de marketing... Los laboratorios han perdido su autonomía y solo se dedican a fabricar medicamentos rentables.

DGSP: Comparto su opinión.

AITOR: ¿Sí?

DGSP: Pero lo que no entiendo es qué podemos hacer por usted.

AITOR: ¿Por mí? Por mí no, exactamente. El taxano es muy rentable, pero de otra manera.

¡Existen muchas rentabilidades! ¡En el hospital ya no nos llaman pacientes, sino clientes!

- El raciocinio del director puede observarse al haber hecho una reflexión sobre la rentabilidad, definiendo que existen más rentabilidades que la económica.
- La puesta en escena define una composición arrinconada, con los actores muy cerca el uno del otro y con uso de la voz cálida, poco intensa y cercana. El director opina esta escena en el Ministerio al plantearla como un secreto.
- El raciocinio del director se ve explícito en todo el montaje al contraponer escenas con diferentes situaciones y argumentos, y personajes que conceptualizan cada agente relacionado con la industria farmacéutica, lo que implica la plasmación del raciocinio del director en un orden retórico.
- El raciocinio puede observarse sobre el plan, plasmado en la relación entre las partes y respecto al todo, objetivado en la estructura ostensible del montaje.
- En el conjunto del montaje puede objetivarse que, durante el plan del director, ha razonado establecer estrategias documentales y ficcionales y un trabajo actoral que mezcla personajes psicológicos, roles, voces y actantes.

4.2.1.1.j. Responsabilidad

La responsabilidad del director puede objetivarse en la escena 11.

En esta escena el médico dice que las farmacéuticas llevan a algunos compañeros suyos a tener relaciones con prostitutas. El gerente dice de sí mismo que ha hecho de todo para llegar a gerente. La visitadora médico dice saber que el trabajo que ejerce es de una enorme falta ética.

La puesta en escena del director muestra espacio-tiempos diferentes para cada rol que funcionan superpuestos construyendo una apariencia de diálogo.



Imagen 9

Minutaje del corte:

57:50 – 58:04

Texto:

MÉDICO: ¿Quieres más?

GERENTE: Cada uno gasta el presupuesto como quiere con tal de que suban las ventas.

MÉDICO: A un compañero se lo llevan de putas. No miento. Esto existe.

VM: Yo eso no lo voy a hacer.

GERENTE: Es un líder de opinión. Si te digo lo que he llegado a hacer yo. ¿Por qué crees que llegué a gerente?

- El director asume la experiencia totalizadora, integradora del espectáculo en la que todos los signos, incluidas las palabras definen una mirada del mundo y una opinión (tesis) sobre el tema planteado. En esta escena plantea la corrupción de los médicos, embaucados por los visitantes médicos y comprados por los gerentes de las industrias farmacéuticas. El director es, por lo tanto, responsable a nivel ético del mensaje que plantea ante el espectador.
- En todo el montaje, puede objetivarse que el director es responsable de la factura técnica del espectáculo, una vez integrados los trabajos de todos los actores, diseñadores y técnicos, puesto que lo que se pone ante el espectador es provocado por su plan, con la calidad que el director ha conseguido asegurar a través del trabajo en equipo y su organización. El uso que de los recursos ha hecho el director da lugar a la plasmación de la factura técnica que puede observarse en la grabación.

- La responsabilidad del director ante los cuidados de los actores, el respeto a los convenios y a la dignidad del trabajo, no puede objetivarse en la puesta en escena.

4.2.1.1.k. Intuición

La intuición del director puede objetivarse en la transición entre escena 7 y 8.

En esta transición, el director ha montado un juego gestual de amantes entre Aitor y Jessica, que corresponde por sentido a la escena 8. Este gestualidad y el uso de los cuerpos ya aparece en la escena durante toda la escena anterior, a propuesta del director, por lo que la transición dura toda la escena 7. Al finalizar la escena 7, aparece una actriz que canta improvisando, mientras observa a los amantes.



Imagen 10

Minutaje:

35:43 - 37:47

Texto:

Canción improvisada por la actriz.

- La intuición se puede observar en la creación del director, al estirar la acción de la escena 8 por el inicio, hasta que está presente gestualmente durante toda la escena previa, creando una transición superpuesta durante toda la escena 7. Esta apuesta no forma parte del texto ni del plan del director, sino que la intuición guía al director en la búsqueda de la unión de escenas.
- La intuición le hace necesitar el momento de intimidad entre Jessica y Aitor más tiempo, sin paralizar la acción dramática, ni perder ritmo.

- La intuición lleva al director a la invención de esta mezcla plástica de escenas: una textual y extravagante, distorsionada a través de la ironía y la deformación esperpéntica con otra gestual, íntima, basada en los escorzos corporales.
- La intuición lleva al director a incluir a la actriz cantando una improvisación, llevando más lejos la emocionalidad de la situación.

4.2.1.1.l. Imaginación

La capacidad imaginativa del director puede observarse en la escena 3.

En esta escena, Aitor está en los servicios de las oficinas de *Bill&Co* cuando entra Jessica. Aún no se conocen. Jessica está pletórica y llena de energía. Aitor se muestra desconfiado, pero siendo personas totalmente opuestas, se atraen. La música lleva a un ambiente de fiesta nocturna y el comportamiento de Jessica refleja este ambiente, mientras que Aitor tiene el comportamiento de quien ha sido llamado a hablar con sus jefes: nerviosismo y desconfianza.





Imagen 11

Minutaje del corte

12:20-20:00

Texto:

Música lejana de fiesta. Jessica entra en los servicios de la matriz de Bill&Co, llena de contento. Aitor está fumando en el servicio. Al escuchar que alguien entra, apaga rápidamente el cigarro y simula que está meando. Jessica, pese al silencio, revisa si hay alguien; abre la puerta e interrumpe a Aitor.

JESSICA: ¡Perdón! ¡No sabía que estaba ocupado!

AITOR: ¡¿Estoy en el servicio de chicas o qué?!

JESSICA: Lo siento, he abierto sin llamar, ¡perdón!

Aitor intenta que se vaya el humo.

AITOR: Un segundo... ¡ya salgo!

Aitor sale del servicio.

[...]

Jessica baila.

AITOR: Toda esta música en este edificio... me parece rarísimo.

JESSICA: Lo celebramos. En *BigPharma* todo lo celebramos.

Me gusta mucho vuestro trabajo. Estoy muy orgullosa de trabajar en una empresa como esta. Muy orgullosa. Es jueves.

AITOR: ¿Qué?

JESSICA: Que te dijeron que vinieras el viernes y hoy es jueves.

- La imaginación del director mezcla dos mundos, el de la oficina y el de la fiesta, configurando a los dos personajes, uno en cada situación, y mezclándoles en la intersección de estos dos ambientes.

- La imaginación del director se observa en el diseño del movimiento de los actores para hacer del espacio un servicio. Es decir, el director imagina un servicio en ese espacio escenográfico.
- El director imagina y hace imaginar a actores y espectadores partes de la escenografía, como el espejo.
- La imaginación aparece en las proyecciones rodadas con la actriz, que es a su vez lo que se imagina Aitor.

4.2.1.1.m. Proactividad

La proactividad no puede objetivarse con signos concretos en la obra.

No obstante, la proactividad está presente en el director en el hecho de escribir un texto para un tema que desea escenificar, del que no existen textos previos que lo aborden. Esta proactividad lleva a una larga investigación y documentación de tres meses previos a la producción de *Prescription*. Además, la obra no es un encargo de una productora, ni un trabajo para una compañía, sino que se produce por la proactividad del director, por su autoiniciado. Su afán investigador sobre la dirección de actores y sobre la industria farmacéutica es la que provoca la producción de la obra.

4.2.1.1.n. Resistencia

La resistencia del director no puede ser objetivada en signos escénicos presentes en la obra.

La cualidad de resistencia del director en el proceso de puesta en escena de *Prescription* ha venido dada por establecer tres largos períodos de trabajo: el primero de investigación que ha durado tres meses, seguido de otros cuatro meses de trabajo en el plan y la escritura de los textos y a su término el comienzo del proceso de ensayos y puesta en escena. El proceso ha sido muy largo por lo que, para terminar cada fase, el director ha tenido que hacer uso de la resistencia. Al finalizar cada fase del trabajo ha comenzado otra que requería de todo el esfuerzo del director.

Además, el cuestionamiento de un actor, la dificultad para ensayar con la escenografía y los largos ensayos de montaje y ajustes en el teatro que han derivado en jornadas de doce horas de

trabajo, han hecho que la resistencia del director sea una capacidad esencial para poder abordar la escenificación de *Prescription*.

4.2.1.1.o. Flexibilidad

La flexibilidad del director puede observarse en la escena 1.

En esta escena Jessica ensaya un monólogo que hará ante el público en la escena final. La obra comienza ensayando, estableciendo relaciones entre la ficción y la realidad. Jessica ensaya su discurso de presentación de *BigPharma*, ofreciendo datos de las virtudes de su empresa, poniendo en cuestión algunos aspectos, antes de que los críticos puedan acusarla de contar solo el lado amable de la empresa.



Imagen 12

Minutaje del corte:

00:19 – 01:07

Texto:

JESSICA: (Al público, a toda velocidad):

Bienvenidos.

Gracias por asistir a este encuentro.

Gracias.

Hola a todos. Me llamo Jessica Miller, soy la responsable de comunicación corporativa de *BigPharma*. Tengo ascendencia irlandesa, pero soy española, como la mayoría de ustedes.

(Sonríe) ¿Todos cómodos?

Cómo empezar una pequeña conversación informal, cómo contarles qué significa la llegada de *BigPharma* a nuestro país.

- La flexibilidad del director puede objetivarse en los cortes que se hicieron sobre el texto. Estos textos eran considerados esenciales durante la etapa del plan y de la escritura, pero quedaron eliminados en la obra final haciendo un ejercicio de flexibilidad para ganar velocidad, ritmo y armonía compositiva.
- En los ensayos, la actriz realizaba el mismo movimiento escénico en los tres monólogos que aparecen en la obra, de modo que lo único que cambiaba era el texto. En los ensayos, el director se dio cuenta de que la primera escena no se entendía como un ensayo, así que decidió que la actriz no comenzase de pie, haciendo una presentación sin cuarta pared ante el público (que era lo diseñado por el director en su plan) sino que comenzase tumbada boca arriba, creando un signo de ensayo. El director se dio cuenta de que no tenía sentido que empezara el último monólogo tumbada, porque ya está haciendo una presentación y no sería lógico que la empezase desde esa posición, por lo que el director tuvo que prescindir de tener el mismo movimiento escénico en la actriz en los tres monólogos. Esta renuncia explicita el ejercicio de flexibilidad para poder encontrar estrategias narrativas más adecuadas para el ensayo en la primera escena (primer monólogo), y la ejecución de la presentación, en la última (tercer monólogo).

4.2.1.1.p. Perfeccionismo

El perfeccionismo del director de actores puede observarse en la escena 19.

En esta escena, Jessica denuncia ante el público las prácticas de las industrias farmacéuticas citando a Richard Roberts, Premio Nobel de Medicina. Define la avaricia de las empresas como una causa importante de mortalidad en los países industrializados.



Imagen 13

Minutaje del corte:

1:27:13 – 1:28:13

Texto:

JESSICA: El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

Si lo vais a twittear no os olvidéis *#bigPharma*.

Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

El cáncer de corazón, no es un cáncer raro. Mucha gente lo tiene. Y no se investiga mucho.

- El perfeccionismo del director de actores se puede ver en el trabajo de sentido, intenciones y definición prosódica construido con la actriz. El director dirigió el trabajo actoral para que la palabra empezase sonando robótica como un dato leído y fuera ganando en emoción. La dificultad radica en dejar nacer la emoción libre sin que en entorpezca la claridad del mensaje.
- El perfeccionismo del director de actores hizo ejercitar a la actriz para alcanzar la nitidez del texto realizando diferentes etapas de trabajo:
 - Trabajo sobre comprensión y sentido del texto.
 - Ensayos sobre intensidad de las palabras.
 - Ensayos sobre tempo y cambios rítmicos.
 - Ensayos sobre la proyección: fuerza sin agresión. Uso de vocales y columnas de aire.
 - Ensayos sobre la contundencia. Uso de consonantes.
 - Ensayos sobre el área emocional de la palabra.
 - Ensayos sobre comunicación con el espectador.
 - Ensayos sobre discurso e intención política.
- El arte de la actriz, su capacidad técnica y su capacidad de trabajo, hicieron que fuera fácil para el director de actores alcanzar objetivos. Estos objetivos se iban renovando al

- El afán de que este punto del trabajo fuera lo más perfecto posible está motivado porque para el director de actores este momento debe portar su tesis y definirse como el punto climático de la obra.

La humildad del director de actores no puede observarse con un signo escénico concreto.

Canción improvisada por la actriz.

- 389

momento, sino que su estrategia de dirección fue dejar componer a la actriz y ver si ese trabajo podía encajar en lo que necesitaba, porque intuía que la propuesta de la actriz iba a ser mejor que la suya propia. Al ser así, la canción para este momento es la que propuso la actriz.

4.2.1.2. Cualidades personales del director de actores. En torno a los trabajos en equipo

4.2.1.2.a. Capacidad de liderazgo

La capacidad de liderazgo del director no puede objetivarse en un singo escénico concreto.

El liderazgo del director puede objetivarse en una obra cuando es posible definir la presencia de la poética del director, porque permite definir en cuánto se ha construido la cosmovisión ética y estética del director, lo que se relaciona directamente con su liderazgo. En este sentido, para poder señalar este aspecto, tendría que observarse el repertorio previo del director, encontrando aquellas características comunes que forman su poética. Desde esta perspectiva, no es posible ver el liderazgo a través de una sola obra, por lo que no es posible objetivarlo en este estudio.

Sin embargo, pueden definirse algunos de los elementos que constituyen el liderazgo como la coherencia y las metas altas y realizables, la amplitud de miras, el respeto y los afectos durante el proceso de creación. Estas características pueden observarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento Jessica señala los medicamentos como causa de mortalidad y denuncia a las farmacéuticas por no poner en prioridad la salud, sino su negocio.



Imagen 15

Minutaje del corte:

1:27:45 – 1:28:05

Texto:

JESSICA: Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

- En este fragmento puede observarse la tesis del director, su opinión ante un determinado aspecto del mundo, que los actores suscriben con su participación, su esfuerzo y su respeto.
- Puede observarse la coherencia que tienen todas las escenas previas para construir esta tesis en el final de la obra. Por lo tanto, si la tesis guarda coherencia con lo planteado previamente, plan y ensayos han sido coherentes para alcanzarla.
- Puede observarse la meta de pedir reflexión a los espectadores sobre que existen muchas rentabilidades diferentes, no solo la monetaria, que hay aspectos de la vida en los que el criterio no puede ser el beneficio económico, que no todo puede ser constitutivo de negocio, que la dignidad tiene que estar por encima de todos los demás criterios. Además, la obra crea conciencia sobre el uso que la industria farmacéutica hace de nuestra salud. Conseguir esta meta difícil pero alcanzable, y objetivarla en este momento del clímax, hizo que los actores sintieran fuerza y pasión por hacer estas funciones.

4.2.1.2.b. Capacidades organizativas

Las capacidades organizativas del director de actores pueden objetivarse en la escena 7.

En esta escena un investigador va a una oficina de registro de patentes. Todos los aspectos de la situación, incluido el registrador aparecen distorsionados, mezclando los conceptos de carrera de velocidad, con un juego de mesa que tiene el objetivo de hacerse millonario arruinando a los demás compañeros. En un plano superpuesto, Jessica y Aitor tienen un momento de intimidad y pasión.



Imagen 16

Minutaje del corte:

35:09 – 35:36

Texto:

REGISTRADOR: Sorpresa: Para que un registrador le imprima un documento de solicitud el jugador ha de traer... ¿tiene para apuntar? Lo primero, el recibo que le doy ya pagado, y lo segundo...: Descripción, número de páginas, reivindicaciones, número de páginas, dibujos, número de páginas, lista de secuencias, número de páginas, soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas, documento de prioridad del soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas. ¿Podrá conseguirlo todo?

CHICO: Han tirado todo lo que tenía en el laboratorio, todas las muestras.

- La organización del director puede objetivarse en la coordinación para que convivan con fluidez aspectos de la puesta en escena de diferente índole:
 - Textos relacionados con tres ámbitos: el registro de patentes, una carrera de velocidad y un juego de mesa.
 - Texto del investigador en espejo, avanza hacia hasta la mitad y retrocede desde la mitad hacia el final.
 - Esta situación se conecta con la escena 8, en la que Aitor dice que va a la oficina de patentes. El espectador, sin necesidad de asistir a esta situación sabe qué le va a pasar a Aitor por la información que anticipa esta escena, por lo tanto, existe un juego de dosificación de la información.
 - Avance de la trama principal mientras que una situación superpuesta, de otro universo diegético, cuenta al público una situación en una oficina de patentes.
 - Escena de diálogo de dos actores, y puesta en escena en la que están presente cinco.

- Dos roles, un miembro de un coro que sirve de universalización del rol del investigador y dos personajes psicológicos: Jessica y Aitor.
- Estilo interpretativo esperpéntico del registrador y estilo realista en el investigador.
- Escorzos de perfiles fijos en la oficina de registro. Cuerpos en movimiento en Jessica y Aitor.
- Dos tiempos, con dos tempos diferentes, con dos pautas rítmicas.
- Uso de luz fija cenital sobre tres actores perteneciente a la oficina de registro y uso de luces móviles sobre Jessica y Aitor.

Añadido a esto, la organización del plan de trabajo y del uso de los recursos productivos, humanos y temporales puede objetivarse en que todas las escenas de la obra tienen una factura técnica similar, un nivel similar de nitidez y definición. Se puede observar en todas las escenas un acabado regular, lo que da cuenta de haber coordinado los procedimientos de construcción de cada escena, que son diferentes, para hacerlas llegar con una factura técnica similar al día del estreno.

4.2.1.2.c. Buena gestión de problemas y conflictos

La gestión de problemas por parte del director, no puede objetivarse en un signo concreto.

No obstante, la gestión de los problemas puede observarse en cualquier montaje en el que los problemas no salten a la conciencia del espectador. A veces, problemas entre actores, con la escenografía o con el vestuario, la falta de recursos financieros, planes inacabados por un uso inadecuado del tiempo, hacen que aparezcan signos en la obra que dan cuenta de estos problemas, por citar algunos de los más frecuentes.

En *Prescription* aparecieron problemas con la temporalización debido a la simultaneidad de varios trabajos del director, de los actores y los diseñadores, es decir, problemas derivados de la falta de exclusividad laboral, problemas de escasez de recursos económicos, problemas de mala organización en los tiempos previstos para algunos ensayos, incluso algunos problemas derivados de la falta de afinidad entre miembros del equipo. Si estos problemas no son objetivables, al menos en primer plano, para el espectador implica que el equipo de dirección, contando con la buena disposición y profesionalidad de los miembros del equipo, han sabido

gestionar estos problemas para que no se desplacen a la obra artística, aunque desde luego hayan matizado aspectos de la obra final.

4.2.1.3. Conocimientos del director de actores

4.2.1.3.a. Amplio vocabulario

El vocabulario del director de actores no puede objetivarse en los signos escénicos presentes en la obra.

El uso de la palabra que hace el director, y su forma de comunicarse, como su herramienta fundamental de trabajo, no puede objetivarse en las puestas en escena una vez terminadas. El aspecto en el que deriva dicha capacidad es en la nitidez de la obra. No obstante, la nitidez no solo depende del vocabulario preciso del director, sino que depende también de la nitidez del plan, de la escucha concreta de los actores, diseñadores y técnicos, y de la capacidad para dar claridad y definición a su trabajo. En cualquier caso, parece obvio, aunque no objetivable, que la capacidad del director para comunicar concreciones a través de un vocabulario preciso, concreto o abstracto, influye en la nitidez de la obra teatral.

4.2.1.3.b. Psicológicos

Los conocimientos de psicología aplicada al comportamiento humano se pueden ver objetivados en un fragmento de la escena 4.

La escena muestra al rol del director comunicándole a Aitor que se cierra su línea de investigación porque la inversión tiene muy poca expectativa de retorno. Aitor se enfrenta con él por esta decisión y el director le amenaza con el despido si no acepta cambiarse a la línea de investigación del cáncer de pulmón.

La puesta en escena muestra a Aitor distante proxémicamente del director y al director que termina subiéndose a lo alto de la escenografía, a un púlpito.



Imagen 17

Minutaje del corte:

23:34 – 24:30

Texto:

AITOR: Por que no va a dar pasta. ¿Vais a parar la investigación porque no hay mucha gente que lo vaya a comprar?

DIRECTOR: ¡Lo entiendes! ¡Ves como lo entiendes! No somos tan diferentes. Te aseguro que, si tú tuvieras que hacer subsistir esta empresa, harías lo mismo.

Aitor se levanta.

DIRECTOR: Dos días o si quieres te hago una carta de recomendación para una ONG. No sé qué os pensáis. El cáncer de pulmón es una enfermedad muy mala, y afecta a muchísimas personas. Vamos a ver cómo podemos salvar a esta gente. Cada año en el mundo se diagnostican 1.400.000 casos nuevos.

Se miran a los ojos.

DIRECTOR: La carpeta.

- El conocimiento del comportamiento humano se puede objetivar en el diseño que hace el director de escena del personaje del director.
- Éste usa la justificación de la enorme cantidad de gente que sufre la enfermedad del cáncer de pulmón, pero, a su vez, lo que realmente ve es que una prevalencia tan alta se convertirá en muchísimos beneficios para la compañía. Esta capacidad humana para justificarse y salvarse a sí mismo de la culpa, la capacidad para mirar el lado que nos es oportuno, la ambición desmesurada, la falta de escrúpulos, la opinión de que los demás, cuando nos ponen la verdad en el espejo, son necios e ignorantes, los falsos salvadores y los lectores de datos según su interés, son aspectos de la psicología humana que quedan objetivados en el corte.
- Estos conocimientos de psicología y de comportamiento humano pueden verse objetivados también, en otras escenas, en todo el personaje del abuelo, que sufre el

miedo al dolor y a la muerte, que tiene ansiedad y alucinaciones, que toma opiáceos para el dolor y placebos, y que tiene en el peor de sus momentos una impresionante moralidad, que solamente puede ser producida por un fuerte sufrimiento.

Los conocimientos de la teoría de la percepción sirven al director para establecer principios de composición y lectura de los espectadores, que puede objetivarse en la escena 5, cuya composición triangular usa de tres planos (detrás de la mesa, encima de la mesa y delante de la mesa) para crear un vértice en el proscenio centro.



Imagen 18

4.2.1.3.c. Antropológicos y etnográficos

Los conocimientos antropológicos pueden objetivarse en un fragmento de la escena 1 y en un fragmento de la escena 12.

En el primer fragmento Jessica presenta la llegada del holding *BigPharma* a nuestro país, al comprar una empresa farmacéutica más pequeña pero referente como centro de investigación, *Bill&Co*.

En el segundo fragmento Aitor expone ante el director de *BigPharma* las diferencias entre sus motivaciones personales y los objetivos de la empresa.



Imagen 19

Minutaje de los cortes:

Corte 1: 01:52 – 02:23

Corte 2: 59-23 – 1:00:11

Texto:

Fragmento 1:

JESSICA: Algunos ya sabéis que *Bill&Co* nació en nuestro país como una pequeña empresa para la investigación farmacéutica del cáncer y que en ocho años se ha convertido en un centro de referencia. Pues bien, *Bill&Co* ha firmado recientemente un contrato para pertenecer al *holding BigPharma*, y por eso estamos hoy aquí: una estupenda noticia para la ciencia de nuestro país, y, sobre todo, para el desarrollo de los tratamientos de las enfermedades oncológicas.

Fragmento 2:

DIRECTOR: Cuénteme.

El director pone en marcha el reloj de arena.

AITOR: Verá, yo no puedo continuar si no es con el taxano. Lo he pensado, lo he pensado una y otra vez y ayer estuve dándole vueltas todo el día y toda la noche y necesito continuar. Era un niño, tenía veinticuatro años cuando empecé el doctorado. ¿Usted me entiende?

Un día mi director de tesis me dijo que *Bill&Co* se había interesado por el taxano y que si aceptábamos iban a financiar mi investigación. Y al día siguiente de defender mi tesis, estaba trabajando con ellos. Hubo otro día en el que ustedes compraron la empresa donde yo trabajaba. Y también un día más, un último día en el que se cierra mi proyecto. Ha pasado tan rápido como en su reloj de arena. No sólo es porque el taxano pueda ser un buen fármaco y pueda conseguir la remisión de algunos tipos de cáncer. Es personal. Tiene la mayoría de mis días...

DIRECTOR: Se acabó el tiempo.

AITOR: ...se quedan sin sentido. Bien, el tiempo... Quiero pedirle que reconsideren su utilidad para los pacientes.

Los conocimientos antropológicos se objetivan en cómo el director plantea dos formas culturales de entender el funcionamiento de la empresa.

La primera radica en la empresa de investigación farmacéutica cuya dirección está orientada por la investigación y por el deseo de diseñar medicamentos que curen enfermedades. La segunda está orientada como una empresa capitalista cuyo objetivo es obtener el máximo al menor coste, sea cual sea el ámbito en el que opera. Estos dos tipos de empresas implican dos formas de entender la sociedad. En *Prescription*, la empresa capitalista absorbe a la empresa de investigación, por lo que se plantea si será una condición del ser humano que los poderosos traten de apropiarse de los aspectos positivos de los que no tienen poder, siendo la avaricia una cualidad humana natural al hombre; o si es una característica de carácter cultural y debe ser gestionada por el autocontrol y por la regulación en forma de leyes.

4.2.1.3.d. Históricos

Los conocimientos históricos pueden objetivarse en un fragmento de la escena 1.

En esta escena, Jessica explica al público la donación que el laboratorio Merck hace a los países africanos para el tratamiento de la Ceguera del río, que es un hito de publicidad, relaciones públicas y marketing en la historia de la industria farmacéutica.

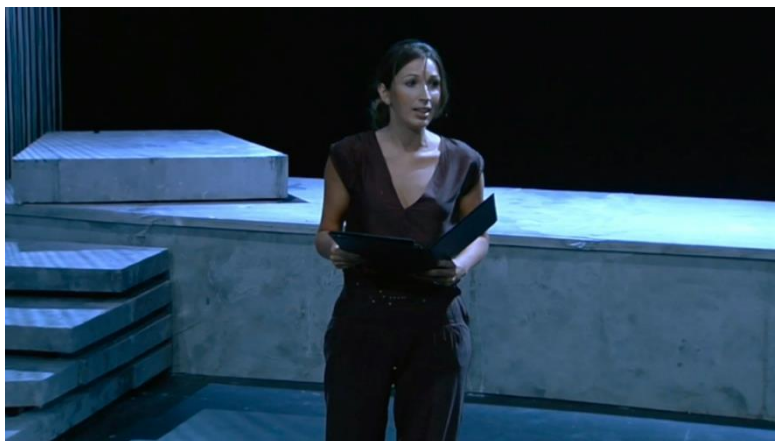


Imagen 20

Minutaje del corte:

03:39 – 04:23

Texto:

Ceguera del río. ¿Os suena? Esta enfermedad está declarada endémica en treinta países africanos. Dieciocho millones de personas afectadas por una enfermedad que es muy severa con la piel y con los ojos y que hace que la mayor parte de los infectados estén ciegos antes de los treinta y cinco años. A ustedes no les suena porque no es una enfermedad que se dé en Europa.

El laboratorio Merck desarrolló el Mectizan aún sabiendo que no sería rentable, y tras las negativas de los estados para aliviar el coste de su producción y distribución, decidió proveer de forma gratuita a todo aquel que lo necesitase.

- Los conocimientos históricos pueden objetivarse en este fragmento porque está compuesto a través de un hecho perteneciente a la historia moderna: en 1987, el laboratorio Merck empezó a donar Mectizan, siendo una estrategia que ha sido replicada por multitud de compañías, que ven en hacer este acto solidario, una inversión en reputación y en la estima que la sociedad tiene por la empresa. A través de la donación del Mectizan y el incremento de su reputación, Merck pudo aumentar considerablemente sus ventas.

4.2.1.3.e. Sociales y políticos

Los conocimientos sociales y políticos pueden objetivarse en el diálogo que establece la escena 1 con la escena 19 (escena final).

En el primer fragmento, Jessica ensaya un discurso alabando el funcionamiento de los laboratorios farmacéuticos que son quienes financian la investigación, con el objetivo de curar enfermedades. En el segundo fragmento, correspondiente a la escena final Jessica, donde denuncia las malas prácticas de las *BigPharmas*. Denuncia que estas empresas han dejado de querer curar, y que solo buscan vender, que inventan enfermedades, que buscan su cronificación para seguir vendiendo medicamentos, y que sus prácticas son una causa importante de mortalidad en los países industrializados.



Imagen 21

Minutaje de los cortes:

Corte 1: 04:08 – 04:22

Corte 2: 01:25:36 – 01:28:05

Texto:

Fragmento 1:

JESSICA: El laboratorio Merck desarrolló el Mectizan aún sabiendo que no sería rentable, y tras las negativas de los estados para aliviar el coste de su producción y distribución, decidió proveer de forma gratuita a todo aquel que lo necesitase.

Fragmento 2:

Henry Gadsden, ex director de la compañía farmacéutica Merck, dijo hace treinta años que su sueño era producir medicamentos para las personas sanas y así vender a todo el mundo.

[...]

¿Qué estoy vendiendo?... (Sonríe) ¡Ah, sí! Me piden comunicar la importancia de las nuevas enfermedades y para ello yo tengo que “asustar” un poquito con los nombres: La timidez la rebautizamos como “fobia social”, al niño revoltoso le diagnosticamos “déficit de atención” y le damos... psicofármacos de fresa; podemos hacer pensar que cualquier cifra de colesterol, sea la que sea, es mala... la calvicie, la impotencia femenina, el envejecimiento... cualquier causa de malestar podemos convertirla en beneficios.

[...]

El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

[...]

Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

- La comparación del principio de la obra con el final, muestra un acto político del director de actores, puesto que dirige a la actriz para que su interpretación signifique una denuncia pública contra las malas praxis de las grandes empresas farmacéuticas, cuya forma de explotación empresarial no tiene escrúpulos ni dignidad.
- La escena final está dirigida para construir la escenificación de un mitin político, con argumentaciones que apelan a la reflexión y a las emociones de los espectadores.
- El texto está estructurado desde la retórica política (*exordio, narratio, argumentatio, peroratio*).
- La tesis del espectáculo muestra la visión política del director ante las praxis de la empresa capitalista y la organización del capitalismo salvaje.

4.2.1.3.f. Pictóricos

Los conocimientos pictóricos del director de actores pueden objetivarse en las composiciones de la escena 1.

En este fragmento Jessica pregunta al espectador si saben cómo llegan los medicamentos donados a África. Cuando toca la mesa aparecen unas proyecciones que muestran la dificultad del transporte, que funcionan como una respuesta a su pregunta, expresando que ese transporte es costoso económicamente.



Imagen 22

Minutaje del corte:

04:25 – 04:31

Texto:

No existe texto en este corte.

- Los conocimientos sobre pictografía del director de actores pueden observarse en la composición de la imagen. La actriz ocupa un punto de fuga de la escenografía para que gane mayor peso visual, y por lo tanto tenga un foco mayor. Su posición en el espacio, su postura y su escorzo de perfil corporal con la cara frontal al público, se termina de componer con el gesto de su mano que se abre hacia una imagen panorámica proyectada. Para componer junto a esta horizontalidad se usan los tiros de la escenografía de la escalera izquierda y se hace pasar la luz de contra para texturizar el suelo de la escalera, creando líneas de sombra en el suelo. El uso del color a mitad de camino entre lo centrífugo y lo centrípeto sobre la escenografía y el blanco y negro en la imagen componen una armonía visual.

- Los conocimientos de pictografía y de fotografía se objetivan en toda la obra en las composiciones de las imágenes con actores, escenografía y vestuario y sobre todo en el uso de la espacialidad construida entre el actor y la luz: dirección, cantidad, calidad y color.

4.2.1.3.g. Musicales

Los conocimientos musicales pueden observarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento Jessica baila en la escalera, en un espacio onírico que podría entenderse como el cuarto de baño de las oficinas de *Bill&Co*. Jessica celebra la llegada de *BigPharma* mientras que Aitor se encuentra lleno de confusión y desconfianza.



Imagen 23

Minutaje del corte:

16:04- 16:25

Texto:

JESSICA: Enhorabuena a ti también. Nosotros no hacemos nada sin vuestro trabajo. No habría negocio si no fuera por vosotros, por los que trabajáis investigando.

AITOR: ¿Y la costumbre tuya de maquillarte en el servicio de chicos?

Música:

The Zone, de The weekend y Drake.

- Los conocimientos musicales del director de actores pueden observarse en la selección musical, pero sobre todo en lo apropiada que es la música para la escena, pues crea atmósfera, festividad y sensualidad.

- Esta música influye en la dirección de actores pues el director marca un pequeño baile a Jessica que interrumpe la conversación entre Aitor y ella. Además, el Aitor que interpreta a Aitor tiene que empezar a hablar en la fase de caída de la frase musical.
- El ritmo musical y el ritmo del texto se relacionan creando una rítmica escénica propia para esta escena. El director de actores construye una alternancia entre el texto en primer plano y la música plano fondo y viceversa, ordenando los signos sonoros, texto de los actores y música a través de la duración y la intensidad en una estructura temporal.

4.2.1.3.h. Literarios

4.2.1.3.h.1. Géneros literarios

Géneros teatrales

Los conocimientos literarios del director de actores se pueden objetivar al observar la estructura de los personajes que aparece en toda la obra.



Imagen 24

Minutaje del corte:

26:33 – 26:50

Texto:

MINISTRO: No podemos hacernos cargo del gasto farmacéutico. No podemos hacer más. El dato exacto de lo que nos cuestan los medicamentos este año es 9.438.813.388 euros.

En la obra pueden observarse la definición que el director de actores ha dado a los personajes. Aitor, Jessica y el abuelo son personajes en toda su dimensión psicológica, por lo que funcionan

como individualidades, con pensamiento y comportamiento concreto relacionado con su psicología. Estos personajes son propios del teatro dramático narrativo y aristotélico. El director, el médico, el registrador, el extranjero, la extranjera, el periodista, la directora general de salud pública, el gerente y la visitadora médico funcionan como roles, que son construcciones más cercanas al teatro épico. Así se construye una trama lineal donde el personaje de Aitor realiza el viaje del héroe, por lo que su construcción está determinada por el drama. El personaje de Jessica está definido por ser el destinatario de la acción, la recibe y el recorrido de la trama le produce un cambio de conciencia. Es el personaje con mayor arco de transformación. El abuelo inscribe el capítulo del encuentro con el mentor en la escena 2, pues es quien le da a Aitor la misión de llevar la investigación sobre el taxano adelante.

Los modelos de peripecias, dosificación de la acción, ascensión hasta el clímax, están regidos por una estructura de prótasis, epítasis, catástrofe, en la que se incluyen relaciones entre personajes, tiempos y espacios. En la tercera escena, se da el incidente desencadenante, al absorber *BigPharma* a *Bill&Co*, por lo que los personajes pasan del mundo ordinario al mundo extraordinario.

La estructura dramática se rompe para acceder a cuadros brechtianos, donde el director se sirve de esta estrategia para mostrar el carácter poliédrico del tema de la obra, así como para universalizar el conflicto dramático.

Los géneros teatrales vienen definidos por ser una obra que mezcla lo dramático con el relato documental, pues los personajes ofrecen de forma profusa datos reales, y sobre la conexión de la obra con la realidad, que define la eficacia de la propia obra.

4.2.1.3.i. Relativos a las técnicas escénicas

Los conocimientos relativos a las técnicas escénicas del director de actores pueden objetivarse en un fragmento de la escena 15.

En este fragmento, Aitor habla con un periodista a través de internet. Le pide que le ayude a publicar su conflicto con el laboratorio para el que trabaja.



Imagen 25

Minutaje del corte:

1:18:44 – 1:19:00

Texto

PERIODISTA: La gente sabe de todo, amigo mío. Recuerde no escribirme al Facebook, es muy importante. Envíame un mail a traficantesdelasalud@yahoo.es.

- Los conocimientos relativos a la escenografía quedan objetivados en el peso que las estructuras de la mesa pueden soportar, por lo que el director conversó con el escenógrafo para que hiciera unas estructuras que pudiera soportar el peso mínimo cinco personas subidas a la escenografía simultáneamente.
- Los actores tienen que interaccionar con esta escenografía subiendo y bajando, estando encima y detrás de ella.
- De esta forma, en la parte frontal se puede proyectar sin que los actores hagan sombras. Los actores, por lo tanto, están encima y detrás de la escenografía.
- El director de actores dirige a los intérpretes para que dejen pausas en las que poder llevar el sonido de la lluvia al primer plano.
- Los actores se hablan sin mirarse, a propuesta del director, para establecer un signo que exprese que están en dos espacios, por este motivo, uno está sentado en la escenografía mientras que otro anda por encima de la escenografía. Es decir, cada uno hace un uso de la escenografía diferente.

4.2.1.3.j. Relativos al actor

4.2.1.3.j.1. Técnicas de actuación

Los conocimientos de técnicas de actuación pueden objetivarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento Jessica pregunta al público sobre cuál es la misión de la empresa farmacéutica, vender o curar.



Imagen 26

Minutaje del corte:

45:42 – 46:07

Texto:

JESSICA: Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

- El director y la actriz son conocedores del Sistema de Stanislavski y de la Técnica de William Layton, por lo que el director dio pautas a la actriz con el vocabulario de dicha técnica para que apareciese la emoción adecuada al pronunciar al texto. Se buscó crear arte de la vivencia y huir del arte de la representación.
- Los conocimientos quedan objetivados en la forma que ha tenido el director de actores de dirigir a la actriz, siguiendo técnicas introspectivas hasta encontrar una forma orgánica de impulsar el texto. Para encontrar la vida de este texto, se trabajó con la actriz sometiendo la acción verbal a un esquema dramático motivo – objetivo.
- La emoción se buscó por la acción que ella realiza con el espectador y a través de la creación de imágenes por parte de la actriz.

- Se usó el área emocional de la palabra para que la acción verbal estuviera conectada a la emoción.
- Se trabajó el texto a nivel de intención y de prosodia.
- Se establecieron pautas de velocidad y ritmo.
- Se conectó el texto con el mundo personal de la actriz, siempre garantizando los cuidados necesarios.
- Se ensayó la postura, la ubicación y el gesto de la mano.

4.2.1.3.j.2. Escuelas

El conocimiento del director de actores sobre las escuelas de interpretación puede objetivarse en un fragmento de la escena 13.

En esta escena, Aitor visita a la Directora General de Salud Pública para pedirle protección ante la denuncia de la empresa para la que trabaja, por registrar a su nombre la investigación sobre el taxano.

La puesta en escena del director sitúa toda la atención en la palabra. Los actores no tienen desplazamientos para poder hacer una escena de distancias cortas, para que palabras y gestos sean los únicos signos para los espectadores.



Imagen 27

Minutaje del corte:

01:04:24 – 01:04:47

Texto:

AITOR: Trabajaba en *Bill&Co* con el taxano. Los taxanos son un conjunto de medicamentos que impiden la división de las células. Los taxanos son producidos por plantas del género *Taxus*. Destrozan los husos mitóticos. En mi equipo le llamamos el veneno de la mitosis.

DGSP: Le sigo, le sigo.

AITOR: Estoy seguro de que los taxanos son esenciales para la cura del cáncer.

- Los conocimientos sobre escuelas pueden observarse en este fragmento porque los actores son expertos en la palabra. Los actores están formados en Interpretación textual, por escuelas con una amplia trayectoria en formación de actores para el teatro de texto.
- El director, al hacer su plan de escenificación, se determinó por contar con actores con formación de teatro textual en lugar de actores expertos en interpretación gestual o musical. También optó por actores de estas escuelas por el amplio perfil de técnicas con las que se forma a los actores, pudiendo desarrollar competencias en casi todos los ámbitos de la actuación, lo que permitió al director de actores trabajar desde diferentes perspectivas, definiendo el texto y la palabra como las características de mayor atención.

4.2.1.3.j.3. Movimientos

Los conocimientos sobre movimientos teatrales no pueden objetivarse en esta puesta en escena.

La razón es que *Prescription* no está relacionado con ningún movimiento concreto al que pudiera adherirse, aunque sería fácil encontrar obras donde estos conocimientos estuvieran fuertemente marcados en las obras.

En *Prescription* puede observarse una fragmentación del universo de ficción con rupturas brechtianas, el mundo de ficción se mezcla con el universo documental. Este tipo de mezclas está en conexión con los movimientos contemporáneos que usan del mestizaje de géneros, estilos y técnicas en la búsqueda de poéticas propias de dirección.

4.2.1.4. Destrezas del director de actores

4.2.1.4.a. Inteligencia emocional

La inteligencia emocional del director de actores no puede observarse en un signo escénico concreto de la escenificación.

Esta destreza forma parte del trabajo invisible del director de actores. El trato con los actores, el saber cómo pedir un cambio, el saber presionar con suavidad para sacar lo mejor de cada actor, el saber contener una situación o una emoción que no debe participar del trabajo, el respetar y hacerse respetar, son tareas que forman parte del día a día del director, pero son aspectos que no dan lugar a la formación de signos concretos, aunque participan en la generación de todos ellos.

4.2.1.4.b. Capacidad de nitidez en la comunicación

La capacidad de nitidez en la comunicación del director de actores no puede objetivarse en un signo concreto de la obra.

Al igual que ocurría con el vocabulario, la capacidad para expresarse con nitidez, no puede rastrearse en los signos que componen la obra. Sin embargo, la nitidez en la comunicación influye notablemente en la nitidez de la obra en general y en cada una de sus partes.

Esta capacidad está en juego porque las interpretaciones de los actores tienen que tener unas características muy concretas.

En la escena 9, puede objetivarse un fragmento donde Jessica ensaya su discurso de presentación en *BigPharma*.

La puesta en escena del director hace que mezcle el ensayo con la actuación, movimientos íntimos de estar sola, con apelaciones directas al público.

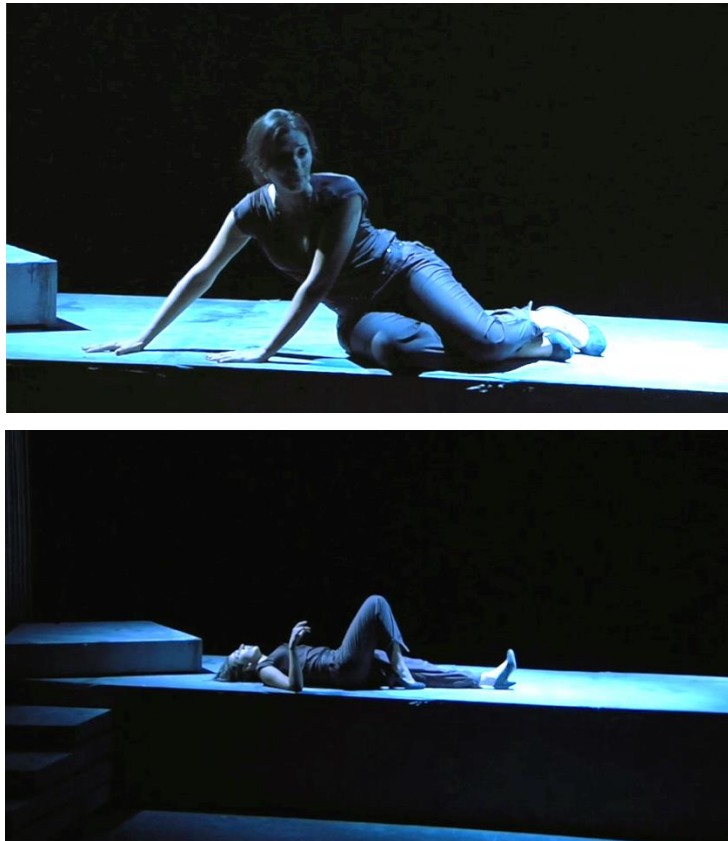


Imagen 28

Minutaje del corte:

44:22 – 44 :54

Texto:

JESSICA: La verosimilitud significa “con apariencia de verdadero”, mientras que la veracidad quiere decir “conforme a lo verdadero”. ¿Captáis la diferencia? ¿Verdad que no es lo mismo? A mí no me interesan los mensajes verosímiles, sino los veraces. Yo nunca miento en mi profesión, puedo decir la verdad y sé que es la mejor manera de que confiéis en lo que digo.

- En esta escena el director tuvo que hacer un esfuerzo para comunicarse con la actriz, porque se requería que esta escena no fuese ni un ensayo completamente ni una actuación. En un terreno intermedio, del que no existen palabras concretas para definirlo, tenía que enmarcarse el trabajo de la actriz. El director buscó la forma de comunicarse para poder establecer un punto intermedio en el que la actriz ejecutaba con acciones ambiguas que podían pertenecer al ensayo y a la presentación simultáneamente. Para poder marcar el carácter de ensayo hubo que comunicar a la actriz que se necesitaban acciones físicas concretas de ensayos, que no pudieran ser de una presentación. La actriz optó por tumbarse y hacer sus acciones desde esa posición.

El director encontró la indicación de actuar un ensayo y en esta definición la actriz encontró la guía para realizar su trabajo.

4.2.1.4.c. Capacidad de decisión

La capacidad de decisión del director puede objetivarse en el fragmento final de la escena 11 y en la transición a la escena 12.

En esta escena las voces del Médico, de la Visitadora médico y del Gerente exponen sus prácticas habituales para conseguir que los doctores se decanten por un fármaco concreto.

La puesta en escena del director hace que los actores terminen la escena como autómatas. Los actores salen por la derecha mientras que Jessica entra también por la derecha, cruzándose con ellos. La puesta en escena del director hace que Jessica vea este final, por lo que sirve de metáfora para expresar que Jessica está interesándose por el tema y empezando a tener información. Además, el director decide que Jessica rompa la cuarta pared, subiéndose al patio de butacas para observar la escena 12 desde los espectadores, aumentando así su cambio de conciencia, y usando la estrategia de evitar que Aitor tenga que explicar a Jessica lo que ha pasado con el director de su empresa, ya que esta duplicación de la información para los espectadores, estaría en contra del diseño rítmico y paralizaría el avance de la acción.



Imagen 29

Minutaje del corte:

57:54 – 58:37

Texto:

MÉDICO: A un compañero se lo llevan de putas. No miento. Esto existe.

VM: Yo eso no lo voy a hacer.

GERENTE: Es un líder de opinión. Si te digo lo que he llegado a hacer yo. ¿Por qué crees que llegué a gerente?

MÉDICO: No todos, desde luego. Pero existe.

GERENTE: Doctor, cuando termine la sesión de hoy, mi compañera le acercará hasta el hotel.

VM: En León, en Alicante, en Avilés...

- En estos fragmentos se pueden objetivar las decisiones tomadas por el director, que pueden significar un riesgo en la falta de claridad para la lectura por parte de los espectadores:
 - Se decide que Jessica entre en una transición, mezclando planos de diégesis: el personaje se mezcla con las voces.
 - Se decide que el personaje de Jessica esté presente en una escena de la que no participa según el texto inicial.
 - Se rompe la cuarta pared en un momento escénico donde la trama está avanzando a gran velocidad.
 - Se decida que Jessica observe la escena desde los espectadores, por lo que asume que sabe toda la información que ofrece esta escena porque, de forma extradiegética, la ha presenciado.
- La toma de decisiones también puede objetivarse en toda la obra, por ejemplo, al haber elegido a los actores con los que el director de actores ha formado el equipo. Esta elección implica una decisión importante y sensible, además de significar un coste de oportunidad elevado, porque al haber elegido a cada actor para cada personaje, se prescinde de la oportunidad de seleccionar a otros actores.

4.2.1.4.d. Coordinación

La destreza para la coordinación del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 4.

En esta escena el director de la empresa farmacéutica da un tiempo a Aitor para que diga una cifra sobre el sueldo que desearía tener.

La puesta en escena del director coordina el trabajo de los actores con el de la proyección y la iluminación.



Imagen 30

Minutaje del corte:

20:58 – 21:26

Texto:

DIRECTOR: Me gusta saber de cada empleado qué sueldo quiere tener. Si duplicas lo que hemos estimado nosotros, no podremos contratarte, porque nunca cumpliremos tus expectativas. Si pides menos de la mitad, tu trabajo no es lo suficientemente valioso para nuestra empresa. Di una cifra. (Se miran a los ojos). No tengas miedo.

AITOR: ¿Al cáncer de pulmón?

DIRECTOR: Sí.

AITOR: ¿Al pulmón?

DIRECTOR: Sí.

El tiempo sigue cayendo, sin medida.

DIRECTOR: ¡Es una broma, Aitor!

- La coordinación del director puede observarse en este fragmento al coordinar signos escénicos de diferente naturaleza:
 - Los actores tienen que ocupar una posición distante, pero orgánica para que la proyección aparezca entre ellos y que sus cuerpos no hagan sombra.
 - De la misma forma, los actores tienen que ocupar una posición en el espacio, cada uno debajo de un foco con luz cenital, para poder mantener en el ambiente una oscuridad que permita la nitidez de la imagen proyectada.
 - El director da la vuelta a un pequeño reloj de arena y, en ese momento, la mesa se va llenando de arena, para poder aumentar la metáfora del tiempo pasando de forma angustiante.

- Los actores tienen que mantener un ritmo para que la proyección sea lo suficientemente larga y angustiante, por lo que tienen que habitar la tensión provocada por los silencios.
- El director tiene que retomar la continuidad de la acción al terminar la proyección, momento en el cual se inicia su desplazamiento.
- El texto de los actores ha de estar emitido por encima del sonido de la arena cayendo.
- Toda puesta en escena requiere de una gran organización de los signos escénicos ordenados en la línea del tiempo de la representación, creando polifonía entre los signos simultáneos y alternando el uso de los sistemas de significación.
- La organización del plan de trabajo materializado en un plan de ensayos, pese a su radical importancia para la puesta en escena, permanece invisible en la obra terminada. Solo una factura técnica adecuada y una calidad similar en las escenas desprende que se ha llevado a cabo un proceso de creación coordinado.

4.2.1.4.e. Gestión del riesgo

La gestión del riesgo del director de actores puede observarse durante toda la obra, al haber elegido abordar una escenificación sobre un tema que no se había planteado previamente, sin partir de una partitura textual previa del repertorio, que hubiera sido probada por montajes anteriores. El elegir un tema no poético, como la farmacia industrial, conlleva un riesgo ya que podría ser una temática que no conectara con el público a través del teatro.

Más concretamente la gestión del riesgo puede ser objetivada en la escena 12.

En esta escena, Aitor vuelve a la oficina del director de *BigPharma* para tratar de negociar su continuidad con el taxano.

En la puesta en escena del director, la escenografía no muestra una oficina. Aitor permanece detrás de una mesa muy larga, mientras que el director está delante, apoyado en la mesa, bebiendo una taza de café.



Imagen 31

Minutaje del corte:

59:20 - 01:00:11

Texto:

DIRECTOR: Cuénteme.

El director pone en marcha el reloj de arena.

AITOR: Verá, yo no puedo continuar si no es con el taxano. Lo he pensado, lo he pensado una y otra vez y ayer estuve dándole vueltas todo el día y toda la noche y necesito continuar.

Era un niño, tenía veinticuatro años cuando empecé el doctorado. ¿Usted me entiende?

Un día mi director de tesis me dijo que *Bill&Co* se había interesado por el taxano y que si aceptábamos iban a financiar mi investigación. Y al día siguiente de defender mi tesis, estaba trabajando con ellos. Hubo otro día en el que ustedes compraron la empresa donde yo trabajaba. Y también un día más, un último día en el que se cierra mi proyecto. Ha pasado tan rápido como en su reloj de arena. No sólo es porque el taxano pueda ser un buen fármaco y pueda conseguir la remisión de algunos tipos de cáncer. Es personal. Tiene la mayoría de mis días...

DIRECTOR: Se acabó el tiempo.

- Se puede objetivar el riesgo de montar una escena que sucede en una oficina con una escenografía abstracta, que no expresa un espacio concreto como tal.
- Se prescinden de sillas y objetos de la mesa.
- La puesta en escena no es realista, ni guarda relación mimética. Aitor está detrás de la mesa, sin poder moverse, lejos del público y su ayuda. El director no le mira y le da la espalda.
- La carpeta es muy pequeña en relación a una mesa enorme.
- La proyección se enmarca entre ellos midiendo el tiempo que el director da a Aitor para ser escuchado.

- Para gestionar el riesgo de que no se entienda el espacio, el director introduce una taza de café que toma el director de la empresa y una capeta que le dio a Aitor en una escena previa. Para que la taza no indique una cafetería, se busca un tipo de taza que lleve a una oficina o a un hogar. Además, la chaqueta del director indica que no está en un lugar íntimo que pueda provocar relajación.

4.2.1.4.f. Gestión del estrés

La gestión del estrés no puede objetivarse con un signo concreto en *Prescription*.

No obstante, la gestión del estrés podría objetivarse en el director de actores en días como los ensayos de montaje en el teatro o en los ensayos generales. A continuación, mostramos el plan de uno de los días de montaje a la entrada en el teatro, en la que puede observarse la multitud de tareas de acabados que no pueden adelantarse en la sala de ensayos, y que solo pueden hacerse una vez se entra en el escenario en el que las representaciones se van a suceder.

lunes

día ent.

7:00				
8:00				
9:00	Ilum. coloca luz del podium	Ilum. filtra escalera izquierda.	Escenog. acabados de unión de mesa	Vest. Colocación en camerinos.
9:30	Ilumim. y Direc. terminan de grabar la mesa. Ayte. de dirección anotaciones.	9:30 Escenog 1. Colocación del podium tras iluminación.	9:30 Escenog 2. Colocar rail del cajón.	
10:00	Ilum. Subir Svobodas			
11:00	11:00 Ilum., Ayte., Dirección y actores grabación de tiempos en mesa.		11:00 Escenog. construcción de tiros derecha.	
12:00				
13:00	Video cablear proyector - ordenador			
13:30	Ayte. pasada regiduría	Descanso actores	Ilum. Cambiar cenital gobo. Sumar d...	Esceno. pinta de negro las patas
14:00	Prueba de sonido.			
14:30	Comida			
15:00	14:30 Escen. Pintar los tiros.		Conectar máquina de humo a mesa.	
15:15	Colocar tiros de la derecha	15:15 Retoques mesa de luces	15:15 Video - colocar proyector cenital	
16:00				
17:00	17:00 Comprobación vídeos	17:00 Direc. Visto bueno luz de peine	17:00 Citación de actores	
18:00	Escenog. Tapar el fondo de la mesa		Calentamiento de actores con Dirección.	
19:00				
20:00				
21:00				

Para poder abordar este plan de trabajo, el director de actores ha de gestionar el estrés que le produce trabajar contra reloj, sin mostrar angustia ni prisa al equipo, sino efectividad, orden y calma.

4.2.1.4.g. Capacidad para estar en el presente

La capacidad para estar presente durante los ensayos del director de puede objetivarse en el trabajo que tres de los actores hacen con las carpetas en la escena 7.

En esta escena, Aitor va a registrar su investigación a la oficina de patentes.

La puesta en escena del director hace un juego de sincronías, repeticiones y canon gestual con el movimiento de las carpetas y los brazos de los actores.



Imagen 32

Minutaje del corte:

35:10 - 35:32

Texto:

REGISTRADOR: Sorpresa: Para que un registrador le imprima un documento de solicitud el jugador ha de traer... ¿tiene para apuntar? Lo primero, el recibo que le doy ya pagado, y lo segundo...: Descripción, número de páginas, reivindicaciones, número de páginas, dibujos, número de páginas, lista de secuencias, número de páginas, soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas, documento de prioridad del soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas. ¿Podrá conseguirlo todo?

- La destreza para estar presente del director de actores en los ensayos se objetiva en conseguir la sincronía del uso de las carpetas por parte de los actores.
- Esta sincronía, repetición y canon gestual requieren que el director de actores esté continuamente observando y midiendo las acciones de los tres actores, viendo el conjunto y la especificidad de cada uno, para poder dar notas que los lleven a la sincronía perfecta.

4.2.1.4.h. Entrenamiento de la mirada. Escucha y ajuste de la escucha

La destreza y el ajuste de la escucha del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento Jessica pide al público que comprendan que las empresas farmacéuticas tienen que conseguir dinero para posteriormente convertirlo en recursos para investigación; pide que comprendan que una empresa que investiga y produce medicamentos no puede trabajar como una ONG.

En la puesta en escena, el director busca la emoción de Jessica para que, a través de la ésta, se trate de convencer al público.



Imagen 33

Minutaje del corte:

46:45 – 47:06

Texto:

JESSICA: No podemos hacer más. Hemos donado Mectizan para tratar la ceguera del río. Hemos suministrado amoxicilina en Sudáfrica. Pero sólo podemos hacerlo puntualmente. Si nuestros proyectos no fueran rentables, podríamos asumirlo, una vez, dos veces, e incluso tres, pero si continuásemos trabajando de esta forma tendríamos que cerrar. Es sentido común.

- La destreza del director de actores en cuanto a su mirada puede ser objetivada en este corte en la interpretación emocionada de la actriz. El director elige que Jessica impulse este texto desde la honestidad y la emoción. Cabe destacar que este monólogo se repite tres veces, al inicio de la obra, en la mitad y en el final, con diferencias sustanciales que

implican un cambio de conciencia del personaje. Dicho de otra manera, la actriz tiene que defender tres posturas éticas contrarias, con emoción, en un intervalo de noventa minutos, que es la duración de la obra.

- El director de actores necesita que el público no sepa con cuál de las tres posturas está de acuerdo la actriz, sino que lo que requiere es que esté de acuerdo con las tres, cada una en su momento.
- Por este motivo, el director de actores realiza ensayos para encontrar exactitud en la honestidad de la actriz, que ofrezca al público la credibilidad en lo que dice y piensa.
- El entrenamiento de escucha la escucha del director le lleva a reconocer la vivencia verdadera, por lo que sigue trabajando en los ensayos hasta encontrar la exactitud de la verdad escénica con la que la actriz interpreta este texto.
- La actriz se muestra capacitada para interpretar desde el arte de la vivencia y desde el arte de la representación.

4.2.1.4.i. Ver e imaginar

La destreza para ver e imaginar del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 14.

En este fragmento, el abuelo decide rechazar la medicación que le trae Jessica, lo que significa dejar de tratarse. El abuelo se da cuenta de que no puede mejorar y que cuando toma el tratamiento hecho a base de opiáceos, se le va la cabeza y no puede aprovechar el tiempo que le queda.

La puesta en escena muestra al abuelo desolado, sentado en el suelo, en presencia de Jessica.





Imagen 34

Minutaje del corte:

01:09:08 – 01:09:33

Texto:

ABUELO: Alucino con darme cuenta de lo que vuelo cuando alucino. Y ya quiero bajar...
consumir el futuro. No me la voy a poner más.

- En esta puesta en escena puede observarse la destreza del director para ver e imaginar. Ver en este fragmento, consiste en observar el trabajo de actor mientras que construye el personaje según las pautas del director, e imaginar consiste en tratar de averiguar cómo es el momento en que una persona decide dejar de tratarse, de luchar por mantenerse vivo y aceptar su propio final.
- No solo porque el director desconozca ese momento sino porque la densidad e importancia de éste requiere de un ejercicio de imaginación muy profundo para evitar una construcción dramática superficial. Este tipo de compromiso con la profundidad del momento que se pretende escenificar y lo que este momento representa en la vida real, requiere de un trabajo específico del director de actores de ver lo que se consigue con cada ensayo, a la vez que se sigue imaginando cómo podría ser, para crear con mayor pureza y profundidad.

4.2.1.4.j. Ritmo

La destreza rítmica del director de actores puede objetivarse en la transición entre escenas 9 y 10.

Esta transición se da entre que Jessica acaba de terminar su segundo ensayo de la presentación de *BigPharma* y una escena en casa de Aitor.

La puesta en escena del director hace que entren tres actores a modo de coro de derecha a izquierda. Jessica se une a ellos y, a la primera palabra de Aitor, paran para mirarle. Tras esta pequeña pausa, Jessica se separa del coro para empezar la escena con Aitor.

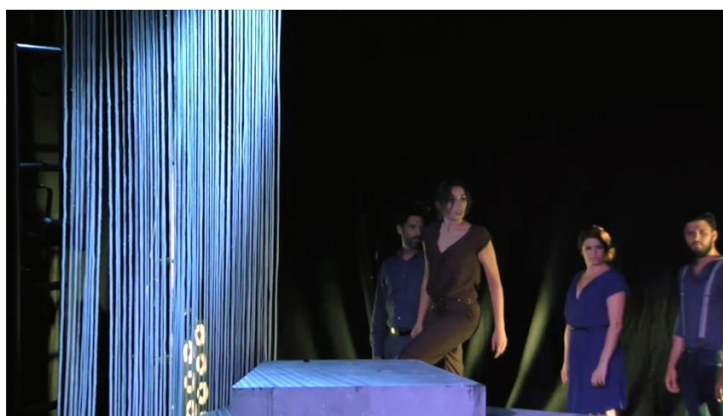


Imagen 35

Minutaje del corte:

48:10 – 48:30

Texto:

No hay texto en esta transición.

- Para evitar la salida del escenario de Jessica, ya que tiene que volver a entrar porque aparece en dos escenas correlativas, el director propone que entren tres actores más en forma de coro. Con esta estrategia, Jessica no llega a salir del escenario, pero las escenas no se unen, se diferencian claramente al transitar de una escena a otra, y no se pierde tiempo en el avance de la trama. Se evita así el tiempo muerto de entrada y salida, que no añadiría más que la cesura espaciotemporal entre escenas.
- Los tres actores caminan a la vez, con el mismo tempo-ritmo formal.
- Jessica desde un trabajo orgánico suma el movimiento de su cabeza al del coro, en la misma pauta rítmica.

- La música y la iluminación participan en la transición creando transición fluida entre escenas. Luz y sonido participan e incrementan la pauta rítmica.

4.2.1.5. Competencias del director de actores

4.2.1.5.a. Definir la cosmovisión

La competencia de definir la cosmovisión por parte del director puede objetivarse en toda la obra.

El director ve el mundo como una lucha entre la rentabilidad económica y las otras rentabilidades. A través de la obra, denuncia el mundo que ve, y ve que el criterio imperante para abordar cualquier proceso productivo es si habrá retornabilidad de la inversión y si se podrá producir a su vez dinero con ese proceso. Este es el mundo que el director construye en la escena, para denunciarlo a través del caso concreto de la industria farmacéutica, que solo se dedica a crear medicamentos rentables, cronificando enfermedades, en lugar de regirse por la investigación y por el deseo de curar. En este mundo existen pequeños héroes, investigadores individuales, como Aitor, gente débil que sufre las consecuencias, como el abuelo, y gente que puede y debe cambiar de conciencia, como Jessica.

Este ejercicio de construcción de la cosmovisión del director puede objetivarse en un fragmento de la escena 13.



Imagen 36

Minutaje del fragmento:

01:06:16 – 01:07:18

Texto:

AITOR: Cura, estoy seguro.

DGSP: Si fuera así, no veo por qué no iban a querer seguir con ello.

AITOR: ¡No! No saben. La empresa no está gestionada por científicos, sino por economistas, juristas, comerciales, jefes de marketing... Los laboratorios han perdido su autonomía y solo se dedican a fabricar medicamentos rentables.

DGSP: Comparto su opinión.

AITOR: ¿Sí?

DGSP: Pero lo que no entiendo es qué podemos hacer por usted.

AITOR: ¿Por mí? Por mí no, exactamente. El taxano es muy rentable, pero de otra manera. ¡Existen muchas rentabilidades! ¡En el hospital ya no nos llaman pacientes, sino clientes!

DGSP: Lo sé, a todos nos avergüenza. ¿Pero, qué puedo...?

AITOR: ¡Una ley! Que obligue a invertir una parte de los brutales beneficios de las farmacéuticas en proyectos no rentables económicamente. ¡Financien la investigación! Si no, en la cumbre de todos los intereses, seguirán reinando los de las empresas que no piensan en el dolor, ni en la dignidad. ¡Consumo, luego existo! Inviertan en la universidad.

- En este fragmento puede objetivarse la creación por parte del director del mundo operante en el universo de la obra teatral.
- A través del texto de Aitor, se dibuja un mundo en la que todo está gestionado por empresarios, por la avaricia, por el único objetivo de hacer dinero, sin limitar los sectores en los que se desarrolla la empresa capitalista, que sin escrúpulos se sirve de la enfermedad, del sufrimiento y del miedo para entrar a hacer negocios con la falta de salud.
- El director dibuja a un investigador individual luchando con sus principios contra un mundo, ya tan estructurado sobre el dinero que parece imposible de modificar, sino es a través del cambio de la conciencia individual, representado por el personaje de Jessica.

4.2.1.5.b. Toma de decisiones artísticas

La toma de decisiones artísticas puede objetivarse en un fragmento de la escena 15.

En este fragmento, Aitor tiene una conversación por internet con un periodista para pedirle ayuda en la publicación y difusión de su caso a la opinión pública.

La puesta en escena muestra a Aitor sentado de espaldas al público y al periodista de pie en la mesa, ambos en extremos opuestos, pero ambos se miran. En la mesa proyectada, y entre los dos personajes, una proyección con motivos de páginas webs.

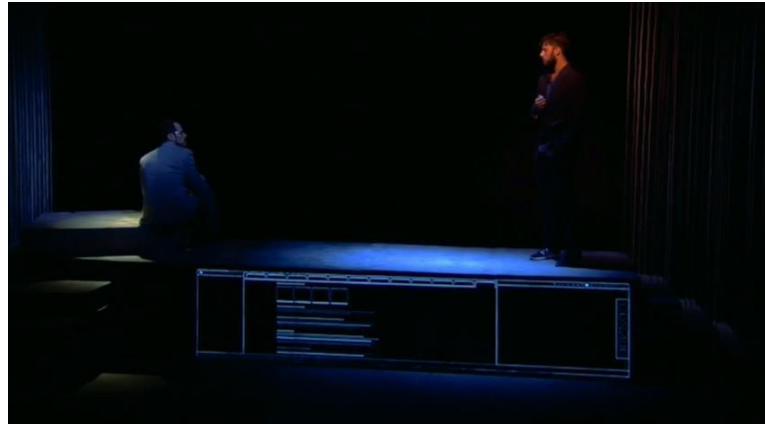


Imagen 37

Minutaje del corte:

01:17:25 – 01:18:11

Texto:

PERIODISTA: Tómese algo para el estómago, amigo. Lo suyo no es noticia. Ocurre todos los días. No tiene mercado. No lo publicará ningún medio. Pero lo pondremos en mi próximo libro, como le dije. No le parezca mal, pero voy apagando.

AITOR: Lo que quiero es que la gente se entere ahora.

PERIODISTA: Como su caso va a resultar movidito con lo del juicio y tal, creo que es mejor que intentemos publicarlo entonces, si usted resulta condenado. Que una empresa denuncie injustamente a un trabajador, no es ninguna noticia. Si usted fuera a la cárcel, sería otra historia.

AITOR: Usted es mi última opción. Tiene que llegar a la gente.

PERIODISTA: ¡Si la gente sabe de todo! Teclee en Google, farmacia comercio beneficios empresa dinero y ya verá la de información que encuentra. No acepte las cookies. A mí un día me dio por mirarlo y me pareció material para escribir un libro.

- En este fragmento el director toma las siguientes decisiones artísticas:
 - Hacer que los dos personajes aparezcan en la escena, aunque estén en espacios distintos, y que no ocupen cada uno una zona del espacio, sino que uno pueda pasar muy cerca del otro. Lo habitual consistiría en dividir el escenario en dos espacios más pequeños para que cada personaje habitase una zona. En la propuesta del director, los dos espacios son igual de grandes que todo el espacio

escénico y los dos pueden usarlo, estando los dos espacios literalmente superpuestos. El director quiere expresar que los dos conversan el espacio virtual, pero sus cuerpos físicos están en espacios diferentes.

- Hacer que el periodista pueda moverse por todo el espacio con mayor libertad incluso pisando el espacio en donde aparecen las proyecciones (el espacio metafórico de la virtualidad). Aitor, por el contrario, está quieto al lado izquierdo, expresando que está a la espera y quiere entrar en ese espacio al que el periodista le puede dar acceso.
- Apoyarse en las proyecciones para crear una escena con tres elementos móviles: los dos actores y la proyección.

4.2.1.5.c. Asunción del riesgo

La asunción el riesgo puede objetivarse en un fragmento de la escena 19, que es la última de la obra.

En este fragmento, Jessica habla por última vez directamente al público, sin cuarta pared, para explicar que toda la obra que han visto es una excusa argumental.

La puesta en escena del director de actores está compuesta por la salida de todos los actores, ya sin personaje ante el público, expresando el carácter de obra teatral, y se define que el juego escénico planteado se ha hecho para hacer reflexionar sobre el trinomio empresa-salud-rentabilidad.



Imagen 38

Minutaje del corte:

01:24:49 – 01:25:11

Texto:

JESSICA: Les voy a hablar de un mecanismo del teatro: El McGuffin. No, no es una magdalena. El McGuffin es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados.) ¿Quieren una? ¿Les ayudo a pasar el día?

- Puede objetivarse la asunción del riesgo por parte del director de actores, al deshacer todo el entorno de ficción en la última escena, haciendo que aparezcan los actores sin personajes antes de los aplausos, deshaciendo el estatuto de la ficción en el estatuto de lo real, como estrategia para expresar que todo lo ocurrido en el teatro está en la realidad.
- El riesgo también existe en exponer al público que todo lo que se ha dicho es una excusa argumental, una mentira, para poder denunciar que la rentabilidad económica está por encima de todo, incluso de la salud.
- El riesgo puede observarse también al terminar una obra causando molestia, diciendo a los espectadores que las medicinas son una causa importante de mortalidad y que el ser humano tiene el corazón enfermo, que polimedica a los niños, que la industria inventa y cronifica enfermedades a propósito para seguir vendiendo, y expone una cruda realidad en lugar de haber construido un final más amable.
- El riesgo también existe en ofrecer al público una pastilla para ayudarles a pasar el día, ya que algunos espectadores podrían sentirse molestos.

4.2.1.5.d. Selección del reparto

La competencia de seleccionar el reparto del director puede objetivarse durante toda la obra.

El director formó el elenco que participaría en *Prescription*, ofreciendo a los actores personajes y roles. Cada uno de los actores decidió a su vez participar en el montaje, por lo que realmente es un acuerdo entre el director y los actores, es decir, el director los eligió para la obra y los actores eligieron la obra de entre los proyectos que tenían entre manos en esos momentos.

No puede objetivarse en signo escénico que no haya habido injerencias de otras personas a la hora de seleccionar el reparto, ni que este reparto haya venido dado al director. Tampoco puede

objetivarse la presencia o no de un director de reparto. Sin embargo, al ser una producción enmarcada en el teatro de creación, donde el proyecto nace del director y es a su vez quien ostenta la producción, queda objetivado que el director no ha tenido interferencias a la hora de seleccionar al reparto que consideró más adecuado.



Imagen 39

4.2.1.5.e. Organización de objetivos y tiempos. Uso de los recursos temporales, humanos y productivos. Elección de la metodología de trabajo

La organización de los recursos temporales, humanos y productivos no se puede objetivar en los signos escénicos. La asignación de una metodología de trabajo para el montaje, se puede observar al comparar un fragmento de la escena 8 con un fragmento de la escena 11. En la comparación de estos dos fragmentos, podemos encontrar que el director ha usado un mestizaje de técnicas para formular una metodología propia para el montaje.

En el fragmento de la escena 8, Aitor le rebela a Jessica, que aún está del lado de *BigPharma*, el secreto de que va a ir a la oficina de patentes, para ponerla a prueba.

En la puesta en escena, el director coloca a Aitor en lo alto, subido al púlpito, en cuclillas, y Jessica está sentada en la mesa, cerca de él, presionada por la posición de Aitor.



Imagen 40



Imagen 41

En el fragmento de la escena 11, el Gerente, la Visitadora médico y el Médico discuten sobre la presión de las farmacéuticas sobre los médicos para que vendan sus productos, en lugar de los de la competencia.

La puesta en escena muestra monólogos alternos que funcionan como diálogos, estructurado en espacios superpuestos y desplazamientos geométricos que generan composiciones visuales dinámicas.

Minutaje del corte de la escena 8:

42:59 - 43:22

Texto fragmento escena 8:

AITOR: Voy a la oficina de patentes, antes de que cierren. Quiero informarme de si puedo proteger mi investigación. Literalmente protegerla. Voy a registrar lo último a mi nombre. Sé cómo hacer para crear una patente a partir de otra. En farmacia todos lo hacemos. Dime si vas a BigPharma a contarlo.

Minutaje del corte de la escena 11:

54:48 – 55:32

Texto fragmento escena 11:

GERENTE: IMS es una empresa que compra los datos a las farmacias. Las farmacias los venden por 360 euros. Esos informes se llaman *bricks* y hay uno por cada zona. Por eso sé lo que tú consigues vender. Lo que receta el médico. Lo que compra la abuelita. Las cajas que quedan sin vender en la farmacia. Lo sé todo.

VM: Doctor, sabe que los genéricos llevan entre un más-menos veinte por ciento de principio activo. ¿A que usted a sus pacientes psiquiátricos no les receta genéricos? ¿A que no se la juega?

MÉDICO: ¡Los pacientes están polimedicados! Sevredol, citalopram, alprazolam... ¡Todos crean adicción!

VM: Doctor, no se ponga así. Yo no puedo conseguirle un ordenador si no me receta las cositas, porque a ver de dónde sacamos nosotros ese dinero si no vendemos.

- En estos fragmentos podemos observar que la metodología de trabajo es un mestizaje entre diferentes procedimientos:
 - Procedimientos aristotélicos, realistas, de técnica introspectiva stanislavskiana en el trabajo de los actores que interpretan a Jessica, a Aitor y al Abuelo.
 - Procedimientos brechtianos, de técnica del distanciamiento en el trabajo de las voces del extranjero, extranjera, ministro, registrador, investigador, médico, visitadora médico y gerente.
 - Trabajo a mitad de camino entre el rol y el personaje en el trabajo de los actores que interpretan al director, al periodista y a la Directora General de Salud Pública.
 - Estrategias entre el teatro *verbatim* documental, y el teatro de ficción.
- La metodología de trabajo propuesta por el director implica un tipo de construcción artística que esté a mitad de camino entre la ficción y lo real, con un vaivén entre el personaje, la voz y el actante.

4.2.1.5.f. Estímulo de la creatividad de los intérpretes

La destreza para estimular la creatividad de los intérpretes puede objetivarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica denuncia que los fármacos son una importante causa de mortalidad en los países industrializados.

La puesta en escena propone que Jessica permanezca quieta y que la actriz realice un trabajo sobre la palabra, desprendiendo ética y emoción.



Imagen 42

Minutaje del corte:

01:27:46 – 01:28:13

Texto:

JESSICA: Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

El cáncer de corazón, no es un cáncer raro. Mucha gente lo tiene. Y no se investiga mucho.

- En este fragmento, puede objetivarse que la puesta en escena se apoya únicamente en el trabajo con la actriz, ya que el movimiento escénico y la acción física es austera, dejando todo el peso en la acción verbal.
- A través de un texto motivador, el director estimula a la actriz para que ella pueda a su vez crear su interpretación. La actriz realiza un discurso emocionado que puede objetivarse como signo escénico.

1. Elaboración de partituras: tareas (acción), movimiento (cuerpo) e intenciones (texto).

La competencia del director de actores para elaborar partituras de acción, movimiento e intención puede objetivarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento Jessica baila celebrando la absorción de *Bill&Co*, mientras que Aitor, sorprendido, trata de conocer a Jessica y a su empresa.

La puesta en escena está compuesta por Aitor fumando en el baño, detrás de la mesa, mientras que Jessica baila en la escalera.



Imagen 43

Minutaje del corte:

16:07 - 16:37

Texto:

JESSICA: Enhorabuena a ti también. Nosotros no hacemos nada sin vuestro trabajo. No habría negocio si no fuera por vosotros, por los que trabajáis investigando.

AITOR: ¿Y la costumbre tuya de maquillarte en el servicio de chicos?

JESSICA: Te van a subir el sueldo. Se lo vamos a subir a todos. Habrá paga extra.

AITOR: Ya la cobramos en junio.

JESSICA: Otra.

AITOR: Ya. La del mes que viene. En diciembre.

JESSICA: Otra, en marzo. Otra, en octubre.

- En este fragmento puede objetivarse las tres partituras creadas por el director de actores:
 - Acciones: Los personajes tienen la tarea de seducirse mutuamente a través de la ironía y el misterio. Aitor realiza la acción de mostrarse seguro y un poco arrogante, mientras que Jessica baila y tiene la acción de hacerse ver y gustar.

- Movimiento: Aitor tiene el diseño de movimiento de estar quieto en la misma posición, fumando, creando la tensión de no moverse. Jessica tiene en su partitura el desplazamiento, subirse a la escalera y bailar tocándose el pelo.
- Intenciones: La intención del texto de Jessica es la felicitación, la celebración, mientras que la intención de Aitor es mostrar su desconfianza y desconcierto.

4.2.1.5.g. Generador de la atmósfera de trabajo

La competencia de generar la atmósfera de trabajo por parte del director de actores no puede objetivarse en ningún signo concreto de la obra.

El director de escena buscó instaurar una atmósfera cálida de trabajo con una exigencia distendida pero rigurosa, donde hubiera cabida para la creatividad personal de todos y cada uno, entendiendo el teatro como un arte colectivo. La creatividad del grupo redunda en el nivel de creatividad de la obra, que no se podría haber conseguido solamente a través del trabajo del director.

2. Decisiones sobre la gestión de problemas

La competencia de tomar decisiones para gestionar los problemas que aparecen durante el proceso de escenificación puede objetivarse en un fragmento de la escena 1.

En este fragmento Jessica hace un ensayo sobre su discurso de presentación de *BigPharma*.

La puesta en escena del director muestra a Jessica tumbada, boca arriba, sobre el púlpito.



Imagen 44

Minutaje del corte:

00:20 – 00:48.

Texto:

JESSICA: (Al público, a toda velocidad):

Bienvenidos.

Gracias por asistir a este encuentro.

Gracias.

Hola a todos. Me llamo Jessica Miller, soy la responsable de comunicación corporativa de *BigPharma*. Tengo ascendencia irlandesa, pero soy española, como la mayoría de ustedes.

(Sonríe) ¿Todos cómodos?

- Existe una gran dificultad para hacer comprensible al público que lo que está haciendo Jessica es un ensayo dentro del universo de la diégesis que es la función, sobre todo teniendo en cuenta cuál es el texto inicial, sumado a que la obra acaba de comenzar, ya que el público no tiene ninguna referencia sobre los mecanismos de construcción. Tras haber explorado muchas alternativas, el director de actores no conseguía que se entendiese que lo que ejecutaba Jessica era un ensayo, por más que marcase características de ensayo a lo largo de todo el monólogo.
- El director de actores tomó la decisión para solucionar este problema, de comenzar la obra con Jessica tumbada en el suelo, dejando un tiempo antes de hablar, para que el público pudiese atender y significar un signo tan poco usual, desde el que tuviera que organizar la lectura de las siguientes acciones y textos.
- Esta dificultad se había convertido en un problema importante, ya que, antes de solucionarse implicaba que los espectadores comenzasen perdidos en el montaje sin entender lo que se les pretendía comunicar. La incapacidad para expresarse del director estaría justo en la primera acción, en el primer instante en el que el público ha comenzado a relacionarse con la obra.
- Los problemas surgidos por las diferencias entre actores o entre director y actores y la gestión que de ella hizo el director de actores, no puede objetivarse en los signos escénicos. No obstante, la falta de entendimiento en algunos momentos puede resultar común, por lo que el director, tuvo que intervenir antes de que esta falta de entendimiento pudiera suponer un problema que se pudiese observar en el espectáculo. Por este motivo, la mayor parte de los problemas aparecidos durante el proceso de escenificación no se materializan en los espectáculos, ya que la misión del director y el equipo es impedir que influyan y dejen marca en la obra final.

4.2.1.5.h. Garantizar los cuidados y las medidas de prevención y protección profesional.

Las medidas tomadas para garantizar los posibles riesgos, así como la protección de la integridad física y emocional de los actores puede objetivarse en el comienzo de la escena 8.

En este fragmento Jessica y Aitor acaban de tener su primer encuentro sexual.

La puesta en escena del director define que los actores estén a medio vestir, tumbados juntos.



Imagen 45

Minutaje del corte:

37:02 – 38:30

Texto:

AITOR: Ey, ey. (Ríe) Para empezar de nuevo tendrás que esperarme un poco.

JESSICA: Claro.

AITOR: ¿Enciendo la luz? ¿Levanto la persiana?

JESSICA: Mejor así, ¿no?

AITOR: No sé... Está todo tan oscuro...

JESSICA: Uhm...

AITOR: ¿No quieres que te vea?

JESSICA: Uhmmm.

AITOR: Cierra los ojos. La voy a encender poco a poco.

- El director apuesta por un trabajo corporal impidiendo que existan desnudos sexuales, para proteger la intimidad de los actores, al no considerar los desnudos esenciales para una obra que trata del funcionamiento de las industrias farmacéuticas, ni para la apuesta artística, ni para la estrategia comunicativa.
- También puede objetivarse en el conjunto de pruebas realizadas junto con la escenografía sobre la plataforma construida para la escenografía, con el fin de asegurar

que no existiera peligro en el trabajo en altura, al subirse varios actores simultáneamente, y comprobar que todos los puntos de soldadura soportaban el peso correctamente.

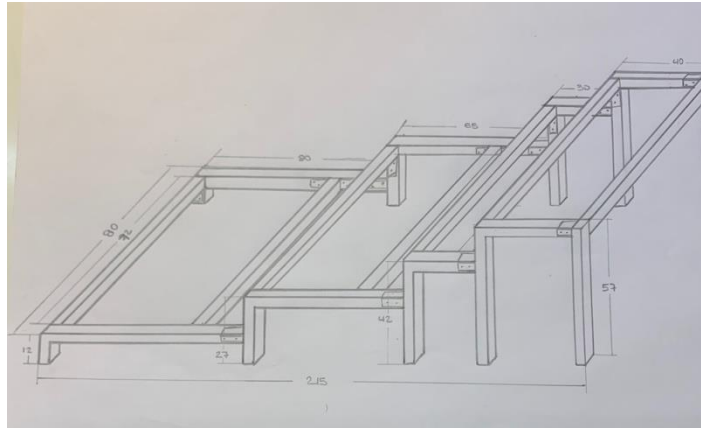


Imagen 46

4.2.2.Trabajo del director de actores. Trabajo intrínseco a la propuesta

4.2.2.1. Antes de los ensayos

4.2.2.1.a. Plan de dirección

4.2.2.1.a.1. Cosmovisión del mundo: Actitud ante el mundo. Investigadora, analítica, comprensiva, crítica, reformadora, opositora...

La cosmovisión del mundo definida en el plan de dirección por parte del director de actores puede objetivarse al comparar un fragmento de la escena 1, con un fragmento de la escena 9 y con un fragmento de la escena 19.

En el primer fragmento Jessica ensaya su discurso de presentación de *BigPharma*. En el segundo fragmento Jessica ensaya el mismo discurso, introduciendo cambios. En el tercero, lo realiza frente al público con el pensamiento que tiene realmente sobre su empresa.

Las puestas en escenas de director de actores para el personaje de Jessica son muy similares en cuanto a movimiento escénico. Se pueden diferenciar en cuanto a los estados de ánimo (entusiasta, dubitativa y muy enfadada) y a las intensidades de la interpretación, ya que son fragmentos que se encuentran en el inicio, en la parte central de la obra y en el final.



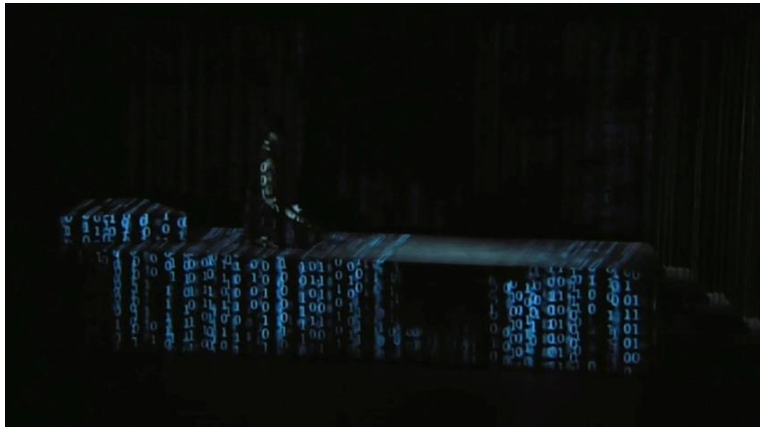


Imagen 47

Minutaje del corte de la escena 1:

03:30 – 04:22

Texto:

Diez euros es poco, ¿no? Voy a explicarles con un solo ejemplo qué se puede hacer con los diez euros de su entrada:

Ceguera del río. ¿Os suena? Esta enfermedad está declarada endémica en treinta países africanos. Dieciocho millones de personas afectadas por una enfermedad que es muy severa con la piel y con los ojos y que hace que la mayor parte de los infectados estén ciegos antes de los treinta y cinco años. A ustedes no les suena porque no es una enfermedad que se dé en Europa.

El laboratorio Merck desarrolló el Mectizan aún sabiendo que no sería rentable, y tras las negativas de los estados para aliviar el coste de su producción y distribución, decidió proveer de forma gratuita a todo aquel que lo necesitase.

Minutaje del corte de la escena 9:

45:09 – 47:57

Texto:

JESSICA: Los científicos y la población en general presionan para saber toda la verdad sobre los medicamentos. Literalmente, nos va la vida en ello.

Por supuesto, no llegamos a todas las enfermedades, ni a todos los lugares del planeta, ni llegaremos a todos los hombres y mujeres cuando enfermemos. Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

Han oído hablar de la I+D... Bien, las investigaciones que *BigPharma*, como empresa farmacéutica, puede hacer dependen de los beneficios que obtengamos para poder convertirlos posteriormente en recursos para la investigación. No piensen en *BigPharma* como un simple negocio, no es una fábrica cualquiera, no es una industria láctea, ni una fábrica de quesos. El proceso de desarrollar un fármaco desde su inicio hasta su comercialización requiere de media quince años y entre 350 y 800 millones de euros. Esto no es un dato verosímil. Es real.

No podemos hacer más. Hemos donado Mectizan para tratar la ceguera del río. Hemos suministrado amoxicilina en Sudáfrica. Pero sólo podemos hacerlo puntualmente. Si nuestros proyectos no fueran rentables, podríamos asumirlo, una vez, dos veces, e incluso tres, pero si continuásemos trabajando de esta forma tendríamos que cerrar. Es sentido común.

Debéis hacer una elección: verosimilitud o veracidad. Quizá queráis un cuento verosímil o quizá queráis saber cómo ocurren las cosas en *BigPharma*.

Si no vendemos, muchas líneas se dejarán de investigar y quizá no encontremos la medicación que cure esta o aquella enfermedad. Las empresas farmacéuticas son quienes financian la investigación. Son quienes financian la creación; es bueno que puedan reunir dinero.

Un día estás sano y al día siguiente estás enfermo.

Puedo ser yo, o puedes ser tú.

Minutaje del corte e la escena 19:

01:25:13 – 01:28:07

Texto:

JESSICA: Los medicamentos los dividimos en dos tipos: las “nuevas entidades moleculares”, es decir el I+D, y los me too, que son aquellos que tienen equivalentes químicos casi idénticos en el mercado. En nuestra industria, estos son los que más proliferan porque son los más rentables. Un día uno de nuestros directivos, que estaba hecho un demonio por la

competencia, dijo que en este país todo aquello que demostrase ser mejor que un placebo podía ser comercializado. Y eso les dio una clave.

No se pierdan, es el mismo funcionamiento que una fábrica de quesos.

Leyendo sobre las ventas en el sector encontré esto: Henry Gadsden, ex director de la compañía farmacéutica Merck, dijo hace treinta años que su sueño era producir medicamentos para las personas sanas y así vender a todo el mundo.

[...] ¡Ah, sí! Me piden comunicar la importancia de las nuevas enfermedades y para ello yo tengo que “asustar” un poquito con los nombres: La timidez la rebautizamos como “fobia social”, al niño revoltoso le diagnosticamos “déficit de atención” y le damos... psicofármacos de fresa; podemos hacer pensar que cualquier cifra de colesterol, sea la que sea, es mala... la calvicie, la impotencia femenina, el envejecimiento... cualquier causa de malestar podemos convertirla en beneficios.

Otra cosa son los tumores raros, que son el 20% de todos los cánceres. Como son raros los recursos para la investigación son escasísimos, ya saben por qué, porque no te forras. No se realizan ensayos clínicos ni hay fármacos eficaces. ¡No!, No es coyuntural por la crisis, es la misma situación que hace veinte años.

A ver, que si sigo con esta tensión voy a acabar muy despeinada.

¿Respiramos un poco? (Intenta guiar al público a un par de respiraciones).

El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

Si lo vais a *twittear* no os olvidéis *#bigPharma*.

Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

- La definición de la cosmovisión del director puede objetivarse al comparar estos tres fragmentos:
 - El director considera que el mundo está gobernado únicamente por el dinero, bajo el único criterio de la economía.
 - El director observa un mundo en el que solo deben ser acometidas aquellas actividades que sean rentables desde el punto de vista económico. Se han dejado de ver, por lo tanto, que existen otros criterios para hablar de la rentabilidad.

- El director observa que la empresa capitalista ha entrado en el sector de la salud y de la investigación farmacéutica y que ha perdido la dignidad; y que ni la ciudadanía, ni los gobiernos, ni la prensa ha puesto límites a convertir este bien fundamental para todos en un mercado sin escrúpulos.
- El director dedica cuatro meses a investigar, leyendo libros, estudios, publicaciones y prensa. Tiene citas con investigadores que trabajan para la empresa farmacéutica privada, con investigadores del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con médicos, con visitantes médicos, con farmacéuticos, con jefes de marketing de la industria farmacéutica y con periodistas especializados. Tras realizar esta convivencia con el tema, arroja a la obra la estrategia que existe al comparar los tres monólogos: En el primero hay argumentos a favor de la misión social que cumple la empresa farmacéutica a través de la investigación, en el segundo se cuestiona si puede hacer algo más, y en el tercero se denuncian sus malas praxis y su falta de ética y de dignidad.
- La cosmovisión del director puede objetivarse al ir actualizando el monólogo de Jessica a través de una toma de conciencia. El director, tras haberse preguntado por el tema y haber estudiado y convivido con las fuentes, opta por tener una actitud de denuncia ante la industria farmacéutica.

4.2.2.1.a.2. Tesis

La tesis establecida por el director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica contrapone la cantidad de dinero que se puede ganar y el insignificante valor de la vida humana en nuestros tiempos.

La puesta en escena del director deja a la actriz sin apenas movimiento hablando directamente al público desde el púlpito.



Imagen 48

Minutaje del corte:

01:27:45 – 01:28:12

Texto:

JESSICA: Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

El cáncer de corazón, no es un cáncer raro. Mucha gente lo tiene. Y no se investiga mucho.

- La tesis del espectáculo puede objetivarse en las palabras finales de la actriz, que el dinero es más valioso que las vidas humanas, que es esto es una enfermedad del corazón y que, además, no se piensa suficiente en ello.
- Sobre estos pilares se ha construido toda la obra; dicho de otra manera, todos los signos que aparecen en la obra sirven para construir este mensaje, para conseguir escalar hasta este significado.

4.2.2.1.a.3. Lectura contemporánea

El establecimiento de la lectura contemporánea por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 14.

En este fragmento, Aitor visita a la Directora General de Salud Pública para pedirle que proteja su investigación, del cierre de la línea que ha decidido la empresa para la que trabaja y que impide que se continúe con la investigación de ninguna otra forma.

La puesta en escena muestra una conversación íntima, tranquila, directa, con mucho contenido, en un despacho del Ministerio de Sanidad.



Imagen 49

Minutaje del corte:

01:06:17 – 01:07:20

Texto:

AITOR: Cura, estoy seguro.

DGSP: Si fuera así, no veo por qué no iban a querer seguir con ello.

AITOR: ¡No! No saben. La empresa no está gestionada por científicos, sino por economistas, juristas, comerciales, jefes de marketing... Los laboratorios han perdido su autonomía y solo se dedican a fabricar medicamentos rentables.

DGSP: Comparto su opinión.

AITOR: ¿Sí?

DGSP: Pero lo que no entiendo es qué podemos hacer por usted.

AITOR: ¿Por mí? Por mí no, exactamente. El taxano es muy rentable, pero de otra manera. ¡Existen muchas rentabilidades! ¡En el hospital ya no nos llaman pacientes, sino clientes!

DGSP: Lo sé, a todos nos avergüenza. ¿Pero, qué puedo...?

AITOR: ¡Una ley! Que obligue a invertir una parte de los brutales beneficios de las farmacéuticas en proyectos no rentables económicamente. ¡Financien la investigación! Si no, en la cumbre de todos los intereses, seguirán reinando los de las empresas que no piensan en el dolor, ni en la dignidad. ¡Consumo, luego existo! Inviertan en la universidad.

¿Todo para el hombre, pero sin el hombre?

- Puede objetivarse el diseño de la relación del público con el espectáculo a través de la lectura contemporánea que podrán hacer los espectadores:

- El presente real como referente del espectáculo, con temas de sumo interés como el negocio que se hace con su salud.
El público puede reconocer el paso de ser tratado como un paciente a un cliente. Esta es una idea que el director piensa que debe importar, puesto que la salud y cómo se trata por parte del estado es una cuestión fundamental para todas las personas, enfermas y sanas. No obstante, con anterioridad se le ha repetido al público directamente en dos ocasiones que un día se puede estar sano y al día siguiente, enfermo, y se les ha preguntado directamente si saben lo que es estar realmente enfermo.
- Las marcas y los nombres de los medicamentos resultan reconocibles.
A través del reconocimiento de datos reales en torno a la salud y la industria farmacéutica, el público puede reconocerse y sentir que se habla de su vida y de su presente.
- Existe escucha por parte del ministerio, pero no pueden ayudarle. La empresa ya está por encima del poder del Estado. El público puede reconocer este tipo de argumentario por parte de los políticos.
- El estado se niega a regular ni intervenir en los *lobbies* que operan en áreas que son fundamentales. El director piensa que esta idea debe ser indignante para el espectador, por lo que trata de causar esta emoción al crear la situación que plantea escena.
- La idea de que la conversación sea íntima en un despacho de un ministerio despierta un mayor interés en los espectadores, unas ganas mayores de saber, como estrategia por parte del director de actores para atraer la atención del espectador.

4.2.2.1.a.4. Estudio de la emoción. Emoción director – actor – espectador

El estudio de la emoción y el mecanismo de la emoción del director al actor, y del actor al espectador, puede verse objetivado en un fragmento de la escena 16.

En esta escena, el abuelo se queja del dolor y expresa que ve inminente su muerte. Jessica pide la ayuda de algún fármaco a Aitor y Aitor dice que no le duele, que es una alucinación de que le duele, debido a la administración de opiáceos.

La puesta en escena del director de actores crea un desplazamiento del abuelo, detrás de la mesa, de izquierda a derecha, y a Jessica con él, mientras que Aitor está al otro lado de la mesa, sentado, más cerca del público.



Imagen 50

Minutaje del corte:

01:22:00 – 01:22:17

Texto:

ABUELO: (*En off*) ¡Me duele Carmen, me duele mucho! De hoy no paso.

JESSICA: ¿No se puede hacer nada por él? ¿Nada de nada?

AITOR: No le duele realmente. Lleva morfina. Pero se le va la cabeza. Tiene la alucinación de que le duele.

JESSICA: ¿Entonces para qué sirve la medicina si él sigue sintiendo lo mismo?

- En este fragmento puede objetivarse el sentimiento de impotencia del director ante la falta de respuesta de la medicación, ante el dolor de los enfermos terminales, cuando entran en cuidados paliativos, cuando la medicina no puede solucionar los aspectos más importantes de la dignidad del ser humano. La actriz que interpreta a Jessica siente el mismo sentimiento de impotencia, dolor y rabia y así lo expresa, desplazando la misma emoción a los espectadores.

4.2.2.1.a.5. Recepción del espectáculo. Respuesta del espectador. Área de inferencias del espectador

El trabajo de definir el público objetivo, seleccionando en su plan a un grupo de espectadores ideales al que pueda llegar el mensaje del espectáculo, puede objetivarse en toda la obra, especialmente en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica cita al Premio Nobel de Medicina Richard Roberts, que expresa la desviación de las investigaciones farmacéuticas para en lugar de curar, cronificar la enfermedad y seguir vendiendo medicamentos.

La puesta en escena del director hace que Jessica hable directamente al público, con el cuerpo del abuelo muerto sobre la mesa, y los demás actores mirándolo, a modo de coro.



Imagen 51

Minutaje del corte:

01:27:14 – 01:27:41

Texto:

JESSICA: El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

- A lo largo de la obra puede objetivarse que el director se dirige a un público adulto que va desde los catorce años en adelante. La obra sería inadecuada para niños, ya que no podrían comprenderla.
- En este fragmento, uno de los más duros, puede observarse que la obra puede ser comprendida por todos los públicos adultos, y que se dirige política y socialmente a los espectadores, ofreciéndoles una obra que apunta a su presente real.

4.2.2.1.a.6. Elección entre texto literario, escritura o teatro de creación

La elección entre un texto literario, escritura o teatro de creación en el plan del director puede objetivarse en toda la obra.

El director decide escribir el texto para *Prescription* debido a que no conoce la existencia de un texto previo con la temática de la industria farmacéutica y la salud. La obra parte entonces de un proceso de investigación que cristaliza en la escritura de los textos. No obstante, durante la puesta en escena, se sigue reescribiendo el texto, sobre todo introduciendo cortes de una versión textual mayor, en la búsqueda del ritmo y de la supresión de las redundancias.

El director pues, decide la escritura de un texto que firma él mismo, con la ayuda de una dramaturgista, que ayuda a crear la estructura y la selección de la información investigada que debe formar parte de la obra.



Imagen 52

4.2.2.1.a.7. Elección entre suspensión de la incredulidad o cuestionamiento

La elección y el diseño entre la suspensión de la incredulidad y el cuestionamiento en el plan del director, puede verse objetivado en un fragmento de la escena 2 y en un fragmento de la escena 9.

En el primer fragmento, el abuelo sufre un ataque de ansiedad porque está solo en casa y sufriendo y quiere estar en el hospital.

La puesta en escena del director de actores hace que el abuelo y Aitor se relacionen muy de cerca. Aitor sostiene al abuelo intentando calmarle, pero al no conseguirlo, termina por gritarle.

En el segundo fragmento, Jessica se dirige al público para preguntarles si captan la diferencia entre verosimilitud y veracidad.

La puesta en escena del director de actores hace que Jessica comience en el público, baje las escaleras para acercarse a él y se tumbe boca arriba en la mesa para continuar con su ensayo.



Imagen 53

Minutaje del corte de la escena 2.

06:58 – 07:38

Texto:

ABUELO: Llévame. Vámonos. Quiero vivir en el hospital.

AITOR: ¡No puede ser! (Coge la bolsa). Tienes ansiedad. Lo de la respiración es ansiedad. No se podía seguir con el tratamiento y te lo han quitado de golpe. Es por el sistema adrenérgico.

ABUELO: Me da angustia que me hables de eso.

AITOR: Eso es ansiedad.

ABUELO: No, es otra cosa... no puedo respirar.

AITOR: ¡No, es ansiedad! ¡Es el mono! Eres como los drogadictos, que se vuelven locos cuando tienen el mono. (Se disculpa). Abuelo, nosotros les llamamos drogas a los medicamentos. En realidad, son drogas, por eso les llamamos así.

Minutaje del corte de la escena 9:

43:48 – 44:40

Texto:

JESSICA: Pero antes de comenzar, para todo lo que va a ocurrir aquí, necesitamos un mecanismo, muy típico del teatro: La verosimilitud significa “con apariencia de verdadero”, mientras que la veracidad quiere decir “conforme a lo verdadero”. ¿Captáis la diferencia? ¿Verdad que no es lo mismo?

- En el primer fragmento, Aitor se relaciona con su abuelo de una forma mimética, verosímil y adecuada a una situación realista, pese al carácter formal de la escenografía.
- En el segundo fragmento, Jessica habla al público, sin cuarta pared, proponiéndoles cuestionarse si lo que están viendo, a esa altura de la obra, es verosímil o es veraz.
- Se puede objetivar la estrategia del director entre la identificación para conseguir empatía con los personajes, sobre todo con Aitor, el abuelo y Jessica; y el cuestionamiento, en los tres monólogos de Jessica que se dirigen al público sin cuarta pared y en los actores que hacen de voces: extranjero, extrajera, ministro, investigador y registrador, visitadora médico, médico y gerente.

4.2.2.1.a.8. Elección entre identificación o distanciamiento

La elección entre técnicas de identificación o distanciamiento en el plan del director de actores puede objetivarse en los signos aparecidos en la obra. La identificación puede observar en un fragmento de la escena 12. El distanciamiento puede observarse en un fragmento de la escena 19.

En la escena 12 Aitor se dirige al director de su empresa para explicarle que ha dado su vida por la investigación farmacéutica.

La puesta en escena está organizada con Aitor detrás del director, que no le mira, para que Aitor pueda estar frontal al público y podamos ver las caras de ambos actores, mientras que se explicita la mala relación entre ellos y la arrogancia del director.

En el fragmento de la escena 19, Jessica se dirige directamente al público para contarles que toda la obra ha sido un *Mcguffin*, un pretexto para que los personajes avancen en la trama. La puesta en escena hace que Jessica rompa la cuarta pared, pero se mantenga en la ficción, mientras con los actores que aparecen en el plano fondo rompen la ficción para llegar al estatuto de lo real, convirtiendo a Jessica en una narradora extradiegética del universo real del espectador.

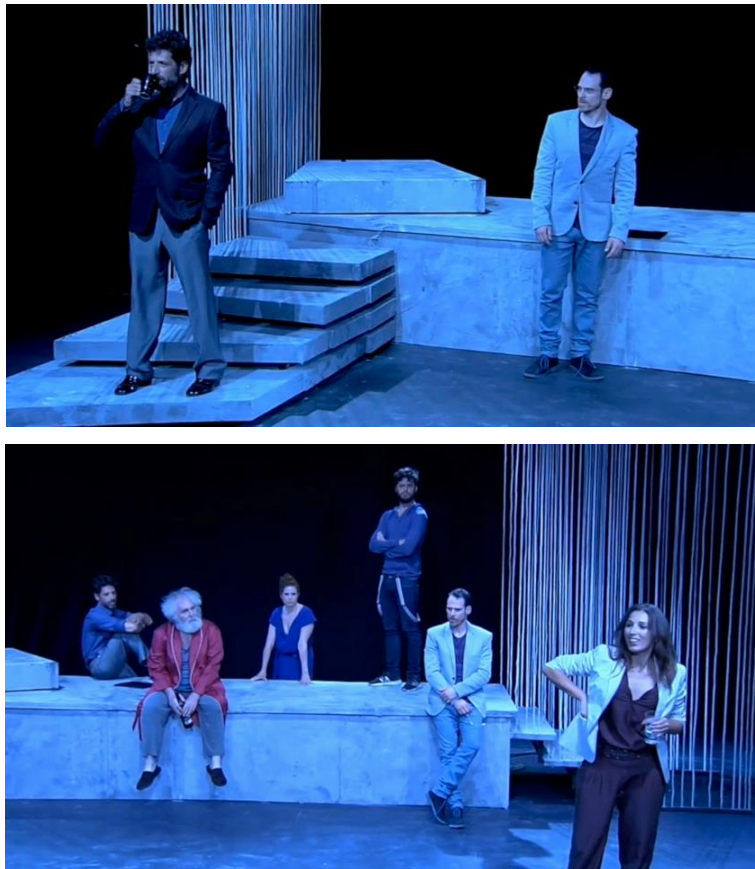


Imagen 54

Minutaje del corte de la escena 12.

01:02:45 – 01:03:15

Texto:

AITOR: Tú nunca podrás tener ni idea de cuánto ha conseguido sacar de mí esta vocación. Su energía se ha transformado en mantenerme despierto, sin café y con una mesa en la cocina las noches que se extendían sin término. Me ha despertado cada día, alegre para ir al laboratorio. Me ha hecho decir que no a las fiestas, a los días enfermos, a los fracasos, a los cambios de empresa, a los contratos, al dinero, al éxito profesional. Le he dado la espalda a todo. Incluso estos días, le he quitado el tiempo a mi abuelo, y lo he entregado con amor a la farmacia.

Minutaje del corte de la escena 19:

01:24:39 – 01:25:02

Texto:

JESSICA: Les voy a hablar de un mecanismo del teatro: El *Mcguffin*. No, no es una magdalena. El *Mcguffin* es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados.

- En el primer fragmento, podemos observar a Aitor usando técnica de identificación. El actor se identifica con lo que le pasa a su personaje, en la pasión que su personaje siente por su oficio.
- En el segundo fragmento podemos observar que Jessica rompe la ficción para que el público sea consciente de su papel como espectador. Jessica usa de las técnicas del distanciamiento para hacer patente que el público asiste a una obra de teatro, es decir, para construir una obra *antiilusionista*.
- En estos dos fragmentos pueden objetivarse el diseño que ha hecho el director de actores en una estrategia para usar técnicas de identificación y distanciamiento con los actores, para moverse en el uso alterno de ambos, según sea más eficaz una u otra en cada momento, haciendo que el público siga la acción olvidándose de su presencia y rompiendo este proceso para que tenga noción de su propio papel como espectador, y que sea activo en cuanto a su propia reflexión y opinión.

4.2.2.1.a.9. Elección entre personaje o actante

La elección entre personaje y actante en el plan del director puede objetivarse a lo largo de toda la obra, especialmente en un fragmento de la escena 6 y en un fragmento de la escena 19.

En el fragmento de la escena 6, Jessica acaba de visitar por sorpresa a Aitor y al abuelo. Aitor le comunica que deja *Bill&Co*.

La puesta en escena muestra al abuelo muy extrañado en medio de la conversación de Aitor y Jessica.

En el fragmento de la escena 19, Jessica hace un discurso para el público hablándoles del *Mcguffin* y explicando que el tema de la farmacia es una excusa, ya que es el mismo funcionamiento en todos los ámbitos.

La puesta en escena muestra cinco actores que entran sin personaje para hacer de coro y romper la ficción en la última escena.



Imagen 55

Minutaje del corte de la escena 6:

29:01 – 29:40

Texto:

JESSICA: Pregunté por ti. Vengo a pedirte disculpas. El otro día, en el servicio, bueno, creo que fui un poco loca. Demasiados *cheers*. Bueno, que pregunté por ti y me dijeron que te movías de matriz, y en la base solo teníamos la dirección y quería saber qué había sido de todo aquel misterio, y cómo te iba.

AITOR: No continúo. Aún no lo he dicho, pero no continúo.

JESSICA: ¿Qué significa eso?

AITOR: Que dejo *Bill&Co*.

JESSICA: ¿Por qué? No me han dicho nada y he estado hablando de ti.

AITOR: Porque no quieren seguir con el taxano.

Minutaje del corte de la escena 19.

01:24:48 – 01:25:02

Texto:

JESSICA: El *Mcguffin*. No, no es una magdalena. El *Mcguffin* es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados.

- Estos dos fragmentos pueden objetivar que la obra está diseñada a través de personajes, a través de una construcción aristotélica y stanislavskiana en su mayor parte, pero que, en la escena final, aparecen los actores con un trabajo de actantes, sin personajes, siendo ellos mismos quiénes realizan las acciones escénicas propuestas por el director de actores.
- Los personajes son individuos como Jessica, Aitor y el abuelo y roles como el director, la Directora General de Salud Pública y el periodista. Además, también aparecen voces: el extranjero, la extranjera, el ministro, el investigador y el registrador, la visitadora médico, el médico y el gerente.

4.2.2.1.a.10. Elección entre lo abierto y lo cerrado

La elección entre lo abierto y lo cerrado puede observarse en un fragmento de la escena 11.

En este fragmento el Gerente, la visitadora médico y el médico realizan monólogos alternos donde hablan al público de su trabajo.

La puesta en escena muestra una disposición frontal al público de los tres actores, mientras que Aitor continúa vistiéndose, de forma que se produce un encadenado con la escena anterior.



Imagen 56

Minutaje del corte:

52:42 – 53:36

Texto:

GERENTE: Imagínate que es uno de los que solo recetan genéricos pero que es un líder de opinión. Ahí la cosa cambia. A mí ése me interesa. A ése me lo camelo. Me lo ligo. Si me receta uno, le doy lo que quiera; por dos cosas: porque estos médicos son los que luego dan charlas y porque enseñan a todos los residentes. ¿Sabes multiplicar? Multiplica.

DOCTOR: Pues divide el horario de consulta entre los pacientes que tengo. ¿Sabes cuánto sale? Dependiendo del día ¡entre tres y seis minutos! Entre tres y seis minutos para escuchar a alguien que si viene a mi consulta es porque está enfermo. Es fácil hablar desde la salud, porque usted, cuando yo me calle, se irá de cena, se irá a tomar una coca-cola. Porque ahora mismo no se siente enfermo ¿verdad? ¿sabe lo que es estar realmente enfermo?

VM: Me imagino que ahora en invierno, todo el mundo con catarros... Le traigo los inhaladores, que ya viene la época. ¿Qué tal sus pacientes asmáticos?

- En este fragmento, puede observarse que el movimiento escénico está estructurado desde el plan del director, aunque los ensayos demostraron partes poco eficaces que hubo que cambiar y probar hasta encontrar las composiciones adecuadas. El movimiento de los tres actores, por lo tanto, queda estructurado:
 - El gerente entra desde el fondo para subir las escaleras al púlpito.
 - El doctor entra desde detrás de la mesa.
 - La visitadora médico entra desde la derecha por las escaleras.
- Pese a lo estructurado del movimiento escénico en el plan del director, en los ensayos se encontró que Aitor podía continuar vistiéndose durante la primera parte de la escena siguiente, en lugar de coger su ropa y salir. Se puede observar que, pese a lo concreto

del plan, se ha mantenido un buen grado de apertura y búsqueda durante los ensayos con los actores.

4.2.2.1.a.11. Elección entre la convención y la no convención

Las elecciones entre invención y convención del director de actores pueden observarse en el fragmento final 4.

En este fragmento, el director da dos días a Aitor para que piense si quiere aceptar el nuevo contrato que le ofrece la empresa.

La puesta en escena muestra a Aitor y al director, sin mirarse, muy lejos el uno del otro, y los dos actores frontales al público. El director se encuentra arriba en el púlpito, mientras que Aitor está abajo, en el suelo.



Imagen 57

Minutaje del corte:

23:32 – 23:57

Texto:

DIRECTOR: Te doy dos días para pensarlo. Llévate la carpeta.

AITOR: Por que no va a dar pasta. ¿Vais a parar la investigación porque no hay mucha gente que lo vaya a comprar?

DIRECTOR: ¡Lo entiendes! ¡Ves como lo entiendes! No somos tan diferentes. Te aseguro que, si tú tuvieras que hacer subsistir esta empresa, harías lo mismo.

Aitor se levanta.

DIRECTOR: Dos días o si quieres te hago una carta de recomendación para una ONG.

- En este fragmento puede observarse tanto la convención como la innovación. La convención viene dada en la relación entre jefe-empleado. Además, en el vestuario, ambos se encuentran con chaqueta americana, Aitor lleva gafas, y los elementos de atrezzo son típicos de una oficina: el director con una taza de café y Aitor con una carpeta. Todos estos elementos son convencionales y podrían pertenecer a *studium* de una oficina.
- La innovación viene a través de la escenografía y el uso de la esta por parte de los actores. El director de los actores diseña una composición con el director en un púlpito, frontal al público, en la altura más alta posible, mientras que Aitor se encuentra debajo, en el suelo, al borde de la mesa, y tiene que mirar al director hacia arriba. Esta composición es una innovación expresiva del director para comunicar al espectador la verticalidad de la empresa farmacéutica, la prepotencia con la que el director se relaciona con los empleados y la emoción que le causa ejercer presión “desde arriba”.

4.2.2.1.a.12. Diseño del uso de zonas del espacio escénico y la relación entre los distintos fragmentos o escenas

El diseño por parte del director de actores de las zonas del espacio escénico y la relación entre las escenas puede objetivarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento Aitor entra al baño a fumar. Jessica, un momento más tarde, también entra al baño, sin percatarse de que ya estaba ocupado.

La puesta en escena coloca el baño en el púlpito. Para entrar a él hay que entrar por detrás de la mesa, convertida ahora en pasarela y subir las escaleras.



Imagen 58

Minutaje del corte:

12:18 – 12:50

Texto:

JESSICA: ¡Perdón! ¡No sabía que estaba ocupado!

AITOR: ¡¿Estoy en el servicio de chicas o qué?!

JESSICA: Lo siento, he abierto sin llamar, ¡perdón!

- En este fragmento puede objetivarse el diseño del director de actores en la colocación de un baño sobre un espacio escénico no realista. De esta forma, se estudia el uso de las diferentes zonas: púlpito para el baño, pasarela para el pasillo del baño, escalera derecha para entrar al cuarto, y pasillo de atrás como el corredor que lleva al cuarto. Este estudio y diseño en el plan del director se realiza en conjunto de otras escenas de la obra:
 - El púlpito para los monólogos de Jessica.
 - El centro de la pasarela como camas del abuelo y de Aitor.
 - Detrás de la mesa para mirarse al espejo en el cuarto de baño de *Bill&Co*.
 - El rincón definido entre la escalera izquierda y la mesa para el despacho de la Directora General de salud Pública.
 - El espacio frontal de la mesa para la casa de Aitor y del abuelo, y para las escenas en el despacho del director de *BigPharma* y Aitor.
 - De la misma forma se diseñan posibles entradas y salidas para ayudar a dar diferentes significados a los espacios:
 - Subida al púlpito desde atrás (escaleras ocultas para el espectador).
 - Subida al púlpito desde la escalera izquierda. Se usa con el actor frontal al público o de espaldas.
 - Subida a la pasarela desde la escalera derecha. Se usa con el actor de perfil al público, derecho o izquierdo.
- Para que los actores pudieran crear sus acciones desde un uso concreto del espacio y pudieran habitarlo, se montó una escenografía provisional en los ensayos.



Imagen 59

4.2.2.1.a.13. Diseño del uso del espacio por los personajes o actantes

El diseño del uso del espacio realizado por director de actores para los personajes o los actantes puede observarse en un fragmento de la escena 8.

En este fragmento Jessica y Aitor, después de haber tenido un encuentro sexual, permanecen juntos en la cama, antes de empezar el día.

La puesta en escena del director de actores se compone por tener a Jessica y a Aitor tumbados en la mesa, juntos, de perfil al público.



Imagen 60

Minutaje del corte:

37:40 – 38:55

Texto:

AITOR: Ey, ey. (Ríe) Para empezar de nuevo tendrás que esperarme un poco.

JESSICA: Claro.

AITOR: ¿Enciendo la luz? ¿Levanto la persiana?

JESSICA: Mejor así, ¿no?

AITOR: No sé... Está todo tan oscuro...

JESSICA: Uhm...

AITOR: ¿No quieres que te vea?

JESSICA: Uhmmm.

AITOR: Cierra los ojos. La voy a encender poco a poco.

AITOR: ¿Quieres comer algo?

JESSICA: ¿El qué?

AITOR: No sé. ¿Quieres unas galletas?

- El uso del espacio escénico y de la escenografía propuesto por el director puede observarse en que los actores están tumbados en la mesa usándola como una cama. Aitor usa del cajón polivalente construido debajo de la escenografía como una mesilla, abriéndola y sacando unas galletas de dentro. Además, Jessica usa el escalón del púlpito como una almohada. Estos diseños de uso del espacio están propuestos por el director, al diseñar en su plan cómo montar una escena íntima en una cama en el espacio escénico planteado por la escenografía del montaje.

4.2.2.1.a.14. Exploración y creación de imágenes escénicas

La exploración y creación de imágenes escénicas por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 6.

En esta escena, el Aitor inyecta al abuelo Neulasta 6mg para salir de la neutropenia. Este medicamento ha sido obtenido a través de un favor que le han hecho a Aitor, porque la Seguridad Social no puede hacerse cargo del coste de este fármaco.

El director de actores ha colocado al abuelo tumbado boca arriba con el abdomen descubierto y a Aitor inyectando la medicación dentro de la mesa.



Imagen 61

Minutaje del corte:

32:28 – 33:24

Texto:

AITOR: Abuelo, te voy a poner una inyección para que te sientas mejor. En el muslo o en la barriga, donde prefieras.

ABUELO: Barriga que tengo una.

JESSICA: ¿Se lo inyectas tú?

ABUELO: ¿A los negros no se lo vas a poner?

AITOR: Es Neulasta 6mg. Vale mil euros cada inyección. Tiene patente de Amgen.

Le pone la inyección.

AITOR: A él en la Seguridad Social ya no se la ponen.

- La creación de imágenes escénicas puede observarse en este fragmento: La imagen de un enfermo que ya no tiene tratamiento y que en el hospital le dicen que debe volver a su casa resultó de mucho impacto al director de actores. Del mismo modo, la imagen de familiares cuidando a un enfermo que necesita de conocimientos profesionales. Observar a las personas que tienen que cuidar de seres queridos hasta que en algún momento fallezcan es una imagen que sobrecogía al director.

Del mismo modo, el inyectar medicación y cómo este medicamento se mezcla con la sangre resultaba una imagen impactante para el director de actores.

Además, que los medicamentos esenciales fueran tan caros que la Seguridad Social no se lo pudiera permitir, resultaba una idea perturbadora.

Que existan pacientes que, por su edad, se considere que ponerle una medicación que existe no es rentable, era para el director, una imagen que le indignaba y le causaba impotencia, tristeza y rabia.

Que existan los estados de neutropenia, donde el paciente no tiene ningún tipo de defensas y cualquier virus le pueda matar, era una situación que proponía una imagen que provocaba sentimiento de indefensión en el director.

Que cualquiera pueda ser portador de un virus en una etapa de incubación y que pueda ser una amenaza real para la vida de otra persona; ver a esas personas que no saben si tienen alguna infección o no acercarse a sus familiares era una imagen de una altísima sensibilidad.

Que haya enfermos en África que no pueden ni soñar con la posibilidad de optar a un tratamiento, debido a su coste, suponía ser una imagen intolerable para el director de actores.

- Con todas estas imágenes de la vida real, el director de actores las tradujo en su plan de dirección en una imagen escénica, que es la que se puede observar en el fragmento. Aitor se acerca al abuelo, con valentía, pero lo suficientemente lejos para no infectarle si tuviera alguna enfermedad en incubación. Jessica, sobrecogida, se queda fuera manteniendo toda la distancia que puede por prudencia. La aguja no se clava sobre el abdomen del abuelo, sino sobre la mesa. De esta manera, el director pudo encontrar la expresividad que ofrecía la proyección debajo del cuerpo del abuelo, cuando el líquido del medicamento se mezcla con la sangre.

4.2.2.1.a.15. Estudio y bocetos del movimiento escénico

Los bocetos de movimiento escénico diseñados por el director de actores en su plan, pueden objetivarse en un fragmento de la escena 11.

En esta escena, el Médico está indignado por la presión que ejercen los laboratorios sobre los médicos, la visitadora médica trata de manipular al médico con regalos y el gerente da pautas de cómo tratar a los médicos para que incrementar las ventas.

La puesta en escena del director hace que los actores, cada uno en su propio espacio, dibujen trayectorias, se crucen entre ellos dibujando conexiones y movimientos autónomos. Jessica entra al final y ve a los actores, lo que viene a expresar que está empezando a conocer las prácticas de los laboratorios con los médicos.



Imagen 62

Minutaje del corte:

57:14 - 58:15

Texto:

MÉDICO: Están manipulando a la profesión. Tengo un paciente que le han cambiado seis veces de antihipertensivo. ¿A qué se debe, si todos llevan el ARA-II?

GERENTE: Al hotel, a navegar una tarde en Alicante... Tienes treinta mil euros cada trimestre. Tú verás cómo lo usas. No sé, llévalos dónde se te ocurra, si es extravagante, mucho mejor.

VM: Si viene a Avilés, podemos ir a un concierto de Einaudi en el Niemeyer.

MÉDICO: Me siento mal cuando me ofrecen regalos. ¿Lo entiende?

VM: No quiero que se cabree conmigo doctor. Sé lo que piensa de mí. Yo también pienso en la persona que me estoy convirtiendo, pero ¿qué quiere que haga? Es mi trabajo.

GERENTE: Hay una lista muy grande.

VM: Yo no, de eso no sería capaz.

MÉDICO: ¿Quieres más?

GERENTE: Cada uno gasta el presupuesto como quiere con tal de que suban las ventas.

MÉDICO: A un compañero se lo llevan de putas. No miento. Esto existe.

VM: Yo eso no lo voy a hacer.

GERENTE: Es un líder de opinión. Si te digo lo que he llegado a hacer yo. ¿Por qué crees que llegué a gerente?

MÉDICO: No todos, desde luego. Pero existe.

GERENTE: Doctor, cuando termine la sesión de hoy, mi compañera le acercará hasta el hotel.

VM: En León, en Alicante, en Avilés...

- En esta escena puede observarse un diseño de movimiento que el director bocetó en su plan. La escena está compuesta por trayectorias que forman cruces y composiciones entre actores. A veces están cerca y a veces se escapan los unos de los otros para volver a formar nuevas composiciones, usando diferentes tipos de triangulación, aprovechando las diferentes alturas que permite la escenografía.

4.2.2.1.a.16. Cohesión escénica

Los principios de cohesión escénica diseñados por el director de actores pueden observarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento, Jessica baila para celebrar la absorción de *Bill&Co* por parte de *BigPharma*.

La puesta en escena del director compone a Jessica bailando entre los tiros de la escenografía, seduciendo a Aitor, mientras que aparece una proyección sobre Aitor de varias Jessicas, en todo tipo de posturas eróticas. Aitor apaga el cigarro para acercarse a Jessica.



Imagen 63

Minutaje del corte:

17:21-17:40

Texto:

No existe texto, solo el baile de Jessica.

- La cohesión viene definida por el uso de la música que ofrece una atmósfera de fiesta, de celebración, pero la música parece venir de la lejanía, como si todo fuera irreal. Jessica baila en el servicio, lo cual también implica un punto de extrañeza e irrealidad. Y las proyecciones dibujan varias imágenes de Jessica superpuestas por encima de Aitor, lo que expresa que Aitor también está viendo varias realidades, de forma calidoscópica. El humo del cigarro de Aitor, también expresa nocturnidad, aportando al nivel irreal, donde nada parece seguir las reglas de la normalidad.
- Los diferentes sistemas de significación crean una polifonía coherente entre sí. Los actores ensayaron con la música desde el momento de la creación de la escena, pero no así con las proyecciones, que fue un hallazgo producido durante los ensayos. También pudieron ensayar con los volúmenes de la escenografía para poder crear el movimiento escénico.
- Dosificación de materiales

La dosificación de materiales puede objetivarse al inicio de la escena 8.

En esta escena, Jessica y Aitor acaban de tener su primer encuentro sexual. Es su primera mañana juntos.

La puesta en escena del director de actores coloca a Jessica y Aitor encima de la mesa, a modo de cama y los dos actores muy juntos para mostrar intimidad.



Imagen 64

Minutaje del corte:

37:53 -

Texto:

AITOR: Ey, ey. (Ríe) Para empezar de nuevo tendrás que esperarme un poco.

JESSICA: Claro.

AITOR: ¿Enciendo la luz? ¿Levanto la persiana?

JESSICA: Mejor así, ¿no?

AITOR: No sé... Está todo tan oscuro...

JESSICA: Uhm...

AITOR: ¿No quieres que te vea?

JESSICA: Uhmmm.

AITOR: Cierra los ojos. La voy a encender poco a poco.

Aitor ve a Jessica. Jessica abre los ojos. Ven sus cuerpos a la luz del día.

Aitor se viste, de repente.

AITOR: ¿Quieres comer algo?

JESSICA: ¿El qué?

AITOR: No sé. ¿Quieres unas galletas?

Aitor le alcanza unas galletas. Jessica se queda leyendo la etiqueta. Aitor continúa vistiéndose.

AITOR: ¿En qué piensas?

JESSICA: Nada, en nada. La de química que le echan a todo. En la contaminación cruzada. Es imposible comer algo sano. (Deja las galletas). ¿Y tú?

AITOR: En cómo ha cambiado todo. Qué veloz.

Ojalá hoy no tuviera prisa y pudiera quedarme.

JESSICA: ¿Entre nosotros?

AITOR: La llegada de vuestra empresa. El cierre del taxano. La velocidad con la que se está yendo mi abuelo. Y claro que sí, lo tuyo también.

(Le da un beso) Me tengo que ir. Quédate durmiendo si quieres.

JESSICA: ¿Y me quedo yo sola con tu abuelo? ¿Dónde vas? ¿Te has puesto triste?

AITOR: Es porque me voy y te dejo aquí.

JESSICA: Ven. ¿No quieres que se quede solo?

AITOR: (Dice que no con la cabeza). Tengo una cosa importante.

JESSICA: Yo me quedo con él. Pero ven.

Jessica le abraza, le toca.

JESSICA: Soy una diosa babilónica, policromática y glutenfree. (Separa las piernas). Los que os presentéis como un cordero en sacrificio, tendréis una copa gratis.

AITOR: ¡Cómo te vendes!

Jessica se come una galleta.

AITOR: ¿Tú no tienes trabajo?

JESSICA: Sí. Estoy escribiendo un *speech* sobre *BigPharma*. Nos interesa mucho tener al público a nuestro favor.

AITOR: Ya.

JESSICA: ¿Tú vas a trabajar?

AITOR: No.

- En este fragmento, se puede observar la dosificación de materiales en los signos corporales y proxémicos que emiten los actores:
 - Aitor tumbado debajo boca arriba y Jessica encima de Aitor.
 - Jessica tumbada boca arriba y Aitor delante de ella, de perfil al público apoyado sobre sus manos.
 - Aitor tumbado boca abajo para abrir el cajón y Jessica semisentada, apoyada sobre sus manos.
 - Jessica tumbada boca arriba y Aitor tumbado frontal al público.
 - Aitor sentado y Jessica sentada a su lado.
 - Aitor sentado frontal al público y Jessica de rodillas detrás de él.
 - Jessica tumbada boca arriba abraza a Aitor con las piernas.
 - Aitor sentado hacia delante, frontal al público y Jessica sentada hacia atrás, de espaldas al público.
- La cantidad de signos emitidos por los actores y su diversidad demuestra la dosificación de creada por parte del director de actores.
- Integración de materiales

La integración de materiales por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 1.

En este fragmento, Jessica muestra al público lo que se hace con el dinero de sus donaciones: enviar medicamentos a África.

La puesta en escena del director de actores propone a una Jessica radiante, como si fuera una presentadora de televisión que se dirige frontalmente al público y muestra un fármaco, el Mectizan, sentada con las piernas cruzadas, elegante y sonriente.



Imagen 65

Minutaje del corte:

04:08 – 04:32

Texto:

JESSICA: El laboratorio *Merck* desarrolló el *Mectizan* aún sabiendo que no sería rentable, y tras las negativas de los estados para aliviar el coste de su producción y distribución, decidió proveer de forma gratuita a todo aquel que lo necesitase.

¿Y cómo llegan estos medicamentos a África?

- En este fragmento puede observarse que el director de actores ha integrado varios sistemas de significación con el trabajo de la actriz:
 - Vestuario: Jessica lleva un monto elegante y zapatos de tacón.
 - Atrezzo: Jessica coge el *Mectizan* y se lo presenta al público.
 - Escenografía: Jessica abre el cajón y se sienta sobre la escalera, al borde de la mesa para no hacer sombra en la proyección.
 - Gestualidad: Jessica toca la mesa para dar paso a las proyecciones.
 - Proyecciones: Jessica para su texto y su gestualidad para que las proyecciones tengan toda la atención y no haya simultaneidad de signos.

- Desarrollo

El desarrollo de los personajes puede observarse durante de la obra, especialmente puede objetivarse comprando tres fragmentos de las escenas 1, 9 y 19.

En los dos primeros fragmentos podemos ver a Jessica ensayando el discurso que realizará en el tercer fragmento. Entre los tres, Jessica introduce cambios debido a las vivencias que ha ido adquiriendo a lo largo del avance de la trama.

La puesta en escena es muy similar para los tres fragmentos, Jessica empieza en el púlpito y desde ahí baja hacia prosenio, dirigiéndose al público sin cuarta pared.

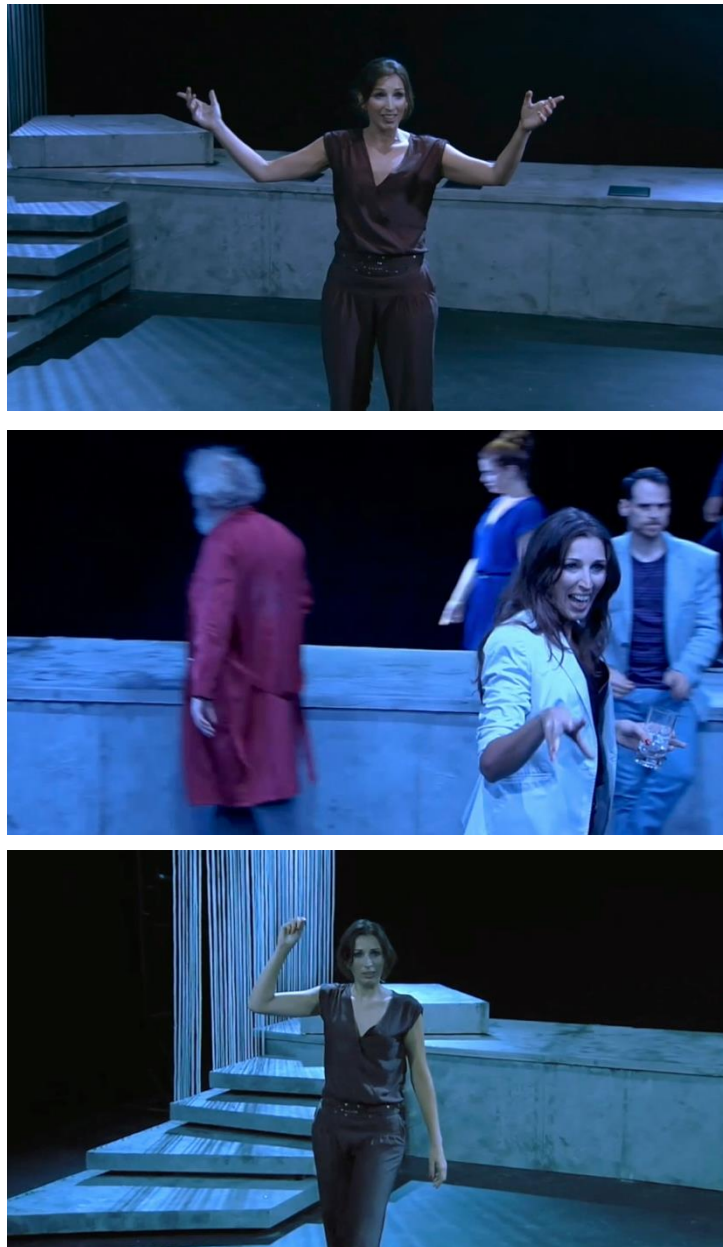


Imagen 66

Minutaje del corte de la escena 1.

01:24- 01:21

Texto:

JESSICA: Pero antes de comenzar, para todo lo que va a ocurrir aquí, necesitamos un mecanismo, muy típico del teatro: la suspensión de la incredulidad. Todo lo que aquí les presentemos puede sonar falso o extraordinario, pero gracias a la suspensión de la incredulidad ustedes van a entender el funcionamiento de nuestra empresa. Todo dependerá de su capacidad para no ser incrédulos, sino creyentes.

Minutaje del corte de la escena 9.

44:11 – 45:02

Texto:

JESSICA: Pero antes de comenzar, para todo lo que va a ocurrir aquí, necesitamos un mecanismo, muy típico del teatro: La verosimilitud significa “con apariencia de verdadero”, mientras que la veracidad quiere decir “conforme a lo verdadero”. ¿Captáis la diferencia? ¿Verdad que no es lo mismo? A mí no me interesan los mensajes verosímiles, sino los veraces. Yo nunca miento en mi profesión, puedo decir la verdad y sé que es la mejor manera de que confiéis en lo que digo. Lo primero que hay que aprender en mi profesión es que no hay que mentir. Todo el mundo capta cuando se les está mintiendo.

Minutaje del corte de la escena 19.

01:24:38 – 01:25:03

Texto:

JESSICA: Les voy a hablar de un mecanismo del teatro: El *Mcguffin*. No, no es una magdalena. El *Mcguffin* es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados.

- En la comparación de estos tres fragmentos puede observarse el desarrollo para el personaje de Jessica que ha creado el director de actores. En la primera escena, Jessica habla de la suspensión de la incredulidad como un mecanismo del teatro, en el segundo describe la diferencia entre la verosimilitud y la veracidad y en el tercero explica cómo funciona un *Mcguffin*.
- En estos tres fragmentos, el personaje de Jessica sufre un desarrollo que cambia su forma de pensar respecto a la empresa en la que trabaja, supone un cambio ético, por este motivo, hace cambios en su discurso.

- Además, en estos tres fragmentos pueden objetivarse un cambio emocional en Jessica: en el primer fragmento se muestra entusiasta e ilusionada, en el segundo pensativa y reflexiva, y en el tercero, indignada y llena de rabia.
- Correspondencias entre sistemas de significación.

Las correspondencias entre sistemas de significación pueden observarse en un fragmento de la escena 14.

En este fragmento, el abuelo le pide a Jessica que se ponga un vestido de Carmen, su mujer ya fallecida. Jessica se lo pone y bailan.

La puesta en escena del director de actores hace los actores bailen sobre la pasarela, bañados por una luz ámbar oscuro. Además, suena música de piano y una actriz canta sobre esta música, creando la atmósfera de la escena.



Imagen 67

Minutaje del corte:

01:15:10 -

Texto:

ABUELO: Morirse es una pena.

¿Le importaría ponerse un vestido de Carmen?

Jessica asiente, el abuelo le trae el vestido y Jessica se lo pone encima de su ropa.

ABUELO: ¡Carmen, mi vida...!

¿Estás mejor? Hacen efecto muy rápido.

JESSICA: Sí.

ABUELO: ¿Una cervecita?

JESSICA: No, nada con alcohol, no es bueno tomar pastillas con alcohol.

ABUELO: ¡Pero si te has tomado la galleta! Y la pastilla estaba vacía.

JESSICA: (Se ríe) Sí, invítame a una cerveza. O si tiene vodka, mejor.

ABUELO: ¿Carmen, tú desde cuándo bebes?

- La correspondencia entre sistemas puede observarse en:
 - El diseño del movimiento de los actores, la calidad de sus movimientos y la intensidad y emoción de su texto se corresponde con la atmósfera creada por diferentes sistemas de significación:
 - Iluminación: Luces bajas de colores ámbar oscuros que no han aparecido anteriormente en la obra, pues su tonalidad dominante es fría.
 - La música a baja intensidad crea una atmósfera leve, con un tempo lento.
 - El canto de la actriz es suave y dulce, acompasando la interpretación de su melodía a la música y a la situación que viven Jessica y el abuelo.

- Contrastes y unidad

El uso de los contrastes puede objetivarse en un fragmento de la escena 11.

En este fragmento el gerente explica al público qué son los tarugos en el argot de la industria farmacéutica.

La puesta en escena del director hace que los tres actores se crucen entre ellos, creando monólogos que alternan la dirección del texto al público, sin cuarta pared, con la palabra direccionada entre ellos.



Imagen 68

Minutaje del corte:

56:56 – 57:15

Texto:

GERENTE: ¿Sabes lo que son los tarugos? Apréndete esto: en la profesión llamamos tarugos a los médicos que se dedican a sacarnos la sangre a los laboratorios. Se hacen *excels*, con lo que le piden a una farmacéutica y a otra. Luego se hacen otra tabla con los medicamentos que tienen que encasquetar a los pacientes. Los tarugos, ten cuidado, ¡son muy hijos de puta!

- En este fragmento se puede objetivar cómo el director ha propuesto en su plan de dirección el uso de los contrastes para que conformen contradicciones coherentes en la búsqueda de una unidad expresiva. El gerente dice un texto de un contenido atroz de datos reales, mientras que la música contrasta por su frescura y liviandad, a modo de cuento. El contraste creado entre la música y el contenido del texto, crea una ironía macabra, mucho más expresiva para la lectura del espectador.
- Sensibilidad a las redundancias

La sensibilidad a las redundancias que el director de actores ha ejercido en la construcción de su plan puede observarse en un fragmento de la escena 1.

En este fragmento, Jessica cuenta al público la buena acción del Laboratorio Merck, al donar Mectizan para tratar la ceguera del río en los países subdesarrollados.

La puesta en escena del director de actores se basa en que Jessica hable al público sin cuarta pared, feliz e ilusionada de poder presentar el funcionamiento de su empresa, *BigPharma*.



Imagen 69

Minutaje del corte:

04:23 – 04:58

Texto:

¿Y cómo llegan estos medicamentos a África? Pregúntense qué cosas se pueden hacer con diez euros.

En Julio de 2014, Sandoz, el laboratorio de Novartis, firma “Todos los recién nacidos”. Un compromiso con las Naciones Unidas para el suministro global de amoxicilina en Johannesburgo, Sudáfrica. Sí, sí, donde el mundial.

Éste es el primer plan integral de la historia del mundo para combatir la mortalidad infantil.

¿Cuántas cajas de amoxicilina podemos comprar con diez euros? Cinco. Se estima que cada año mueren en el mundo cinco millones de niños menores de cinco años, principalmente en África y Asia, y de ellos, casi una quinta parte de esas muertes son producidas por la neumonía. Juego macabro con el cinco.

O quizá la investigación. ¿A cuántos de vosotros os han dado una beca alguna vez? Déjeme decirles que PharmaMar, una farmacéutica española, ha invertido más de seiscientos millones de euros en la lucha contra el cáncer y que Yondelis, su fármaco, un fármaco español para el cáncer de ovario, alcanza una respuesta del 54% y un control de la enfermedad del 86%. Imaginen cuántas becas ofrece PharmaMar a los universitarios para tener estos fantásticos resultados.

Cosas extraordinarias.

Vivimos en un mundo en el que suceden cosas extraordinarias. La importancia del bien, la banalidad del mal.

(En cursiva el texto que fue cortado para la versión final de la escenificación).

- En este fragmento se puede observar que el director de actores, se dio cuenta durante la elaboración de su plan que había fragmentos en los textos que había escrito que resultaban redundantes para el espectador.
- Como se puede observar, hay textos que no están incluidos en la versión final de la obra, puesto que triplicaban los ejemplos que Jessica ofrecía sobre las actividades positivas que han hecho las empresas farmacéuticas.
- Los cortes, obviamente, no pueden observarse mediante los signos registrados en la grabación de la obra, pero sí puede observarse la ausencia de los textos en la obra final.

4.2.2.1.a.17. Definición de una metodología experimental de la puesta en escena

La metodología experimental definida por el director de actores para esta obra puede objetivarse en la escena 5.

En esta escena, un extranjero y una extranjera enfermos denuncian la falta de humanidad que se tiene con ellos, mientras que el ministro se dedica a dar datos de los costes en medicamentos y del recorte necesario del acceso universal a la salud.

En la puesta en escena del director, los actores que representan las voces de los extranjeros enfermos están detrás el ministro, que habla al público desde proscenio central. La expresividad de esta escena busca que las voces pesen en la conciencia del ministro.



Imagen 70

Minutaje del corte:

24:40 – 26:51

Texto:

EXTRANJERA: ¿Alguien de ustedes puede dejarme embarazada?

MINISTRO: El padrón no bastará. Lo que se exige es la residencia fiscal. Lo que vamos a pedir es que se verifique que quienes viven con nosotros, trabajan como nosotros y pagan sus impuestos.

EXTRANJERO: Tengo un *bulge* en el cuello y otro en la axila derecha. Otro *bulge* en la ingle. ¿Ustedes no tienen *bulges*? Tengo diecinueve años.

EXTRANJERA: Ahora. Aquí, o detrás. O en su casa, donde quieran.

EXTRANJERO: No me duelen. Tengo un trabajo, pero necesito un real *job*.

EXTRANJERA: No les pediré nada por el niño después. Es un caso de extrema necesidad.

EXTRANJERO: Un real *job*. Uno con contrato.

MINISTRO: Tenemos que frenar el turismo sanitario. El informe del Tribunal de Cuentas del 29 de marzo dice que perdemos 1.000 millones al año por los que se operan, y se vuelven a sus países. Corre riesgo nuestra Seguridad Social. Hemos tenido que bajar el gasto en recetas un 23% en cuatro años, es así.

EXTRANJERO: Si digo que soy suizo, aunque no tenga papeles, ¿me miran el *bulge*?

EXTRANJERA: Estoy enferma.

EXTRANJERO: Es cáncer.

MINISTRO: Se les atenderá, pero deberán pagar.

EXTRANJERA: ¿Alguno de ustedes me puede hacer el amor? En su casa mejor; o tengo cincuenta euros para un hotel.

MINISTRO: El real decreto-ley avanza para conseguir la universalidad de la atención sanitaria.

EXTRANJERA: Necesito que alguien me haga el amor.

MINISTRO: Daremos cobertura a las embarazadas, a los accidentes graves, y a los menores de edad.

EXTRANJERO: Tengo diecinueve años.

EXTRANJERA: No sé cómo lo haré. Estoy preparada para morirme, no para dar vida.

EXTRANJERO: Estoy en edad de tener hijos, no de morirme.

MINISTRO: No podemos hacernos cargo del gasto farmacéutico. No podemos hacer más. El dato exacto de lo que nos cuestan los medicamentos este año es 9.438.813.388 euros.

- En esta escena puede objetivarse la metodología experimental de trabajo para esta obra:
- Por un lado, la búsqueda de información y materiales de diversa índole relacionada con los medicamentos, seleccionando aquellas que reclaman una especial atención por su carácter polémico o por su interés social.
- Seguido de esta documentación, se trata de averiguar como el dato se relaciona con lo humano, es decir, cuál son las experiencias humanas que están detrás de las cifras.
- Acto seguido, el director ofrece esta información a los actores, se realizan charlas en las que se presentan los datos, recortes de prensa y casos reales.
- Después se escribe una propuesta textual, que sirva para estructurar la situación en el ensayo.
- En los ensayos, se trata de buscar la emoción que existe tras las cifras, es decir, la cifra es información, pero no es experiencia. Se trata de buscar, como las cifras están compuestas de experiencias humanas que han dejado de verse tras el dato. Lo que demuestra la eficacia de un ensayo es el nivel de experiencia humana que se puede

conseguir a través de estos datos establecidos en leyes, estadísticas y cifras. Dicho de otro modo, el criterio del director para comprobar la eficacia de una escena es su capacidad para emocionar al espectador mientras deja claro datos reales, y descubre el funcionamiento real de la empresa farmacéutica.

- Esta metodología de trabajo, del dato a la experiencia artística fue la que el director de actores diseñó y se siguió para la construcción de todas las escenas, mezclando, experimentalmente, la estrategia documental con la construcción del personaje stanislavskiano y la reflexión del espectador propuesta por el teatro épico de Bertolt Brecht.

4.2.2.1.b. Estudio de las posibilidades del texto

4.2.2.1.b.1. Composición de la acción

La composición de la acción a través del estudio de las posibilidades del texto hecha por el director de actores puede objetivarse en la escena 8.

En esta escena, Aitor y Jessica, después de tener su primer encuentro sexual, se cuentan cuál va a ser su día y se dan cuenta de que, aunque se gustan, guardan muchas diferencias en su forma de entender la empresa para la que ambos trabajan.

El director de actores propone una puesta en escena en la que los actores se están vistiendo para irse de casa y empezar el día. Estas actividades cotidianas sirven para hacer una vuelta a la realidad en Jessica y Aitor.



Imagen 71

Minutaje del corte:

40:28 - 42:12

Texto:

AITOR: ¿Tú no tienes trabajo?

JESSICA: Sí. Estoy escribiendo un *speech* sobre *BigPharma*. Nos interesa mucho tener al público a nuestro favor.

AITOR: Ya.

JESSICA: ¿Tú vas a trabajar?

AITOR: No.

JESSICA: ¿No has cambiado de opinión? Al menos deberías decir algo. Si lo aceptas o no.

AITOR: No tengo que decir nada. Estoy de baja. Me la ha dado el médico para que me quede estos días con mi abuelo.

JESSICA: Ya, pero yo te digo que hagas una llamada, y que les digas que lo aceptas. Y luego que hables con tu jefe de grupo, a ver...

AITOR: Me voy.

JESSICA: Oye, ¿he dicho algo?

AITOR: Se lo han llevado todo, Jessica. Todas las muestras, todo. No puedo dialogar con ellos para que no lo cierren, porque ya lo han cerrado.

JESSICA: No me has dicho nada.

AITOR: En *BigPharma* no nos comemos a nadie. Es una buena empresa.

JESSICA: ¿Qué dices?

AITOR: Que eso fue lo que me dijiste en los servicios, Jessica. Que no tengo claro quién eres. De qué lado estás.

JESSICA: ¿Yo?

AITOR: Tú, estás escribiendo un *speech* sobre la empresa. ¿Qué vas a decir?

¿No respondes?

JESSICA: Estoy pensando en ello. Luego tengo el segundo ensayo.

- En esta escena puede verse las marcas de los sucesos que el director ha escrito en la puesta en escena a través de la composición de la acción. La acción queda compuesta por los siguientes sucesos:
 - Jessica comunica que va a hacer un *speech* para *BigPharma*.
 - Jessica pide a Aitor que conteste a la oferta del cambio de contrato.
 - Aitor anuncia que se va.
 - Aitor descubre que se han llevado todos los materiales de su investigación.
 - Aitor se ríe de Jessica.
 - Aitor presiona a Jessica para saber de qué lado está.

4.2.2.1.b.2. Composición de la organicidad

La composición de la organicidad realizada por el director de actores a través del estudio del texto puede objetivarse en un fragmento de la escena 4.

En esta escena, el director de la empresa llama a Aitor para acepte un cambio en su contrato, moviéndolo de línea de investigación, cerrando la del taxano y ofreciéndole un buen aumento de sueldo. Aitor se niega porque quiere continuar investigando la misma diana, ya que opina que esa línea de trabajo podría curar algunos tipos de cánceres.

La puesta en escena del director de actores enfrenta a los dos personajes de perfil al público, realizando diferentes desplazamientos a lo largo de la escena, para expresar que, aunque se muevan sigue existiendo entre ellos la máxima distancia posible.



Imagen 72

Minutaje del corte:

22:04

Texto:

DIRECTOR: El taxano se cierra.

AITOR: ¿Cómo que se cierra? ¿Qué es lo que se cierra?

DIRECTOR: La línea del taxano. No podemos seguir con él.

AITOR: ¿Cómo que no?

DIRECTOR: El taxano no va a ensayos clínicos. No podemos invertir más.

AITOR: Va a ensayos en marzo. Está para salir a ensayos, se lo juro.

DIRECTOR: Pero *BigPharma* no puede financiar el taxano, y se tiene que cerrar. Yo no puedo hacer nada.

AITOR: ¿Quién lo ha decidido?

DIRECTOR: Yo lo he decidido.

AITOR: ¿Pero no me acaba de decir que no puede hacer nada?

DIRECTOR: No puedo hacer nada. El proyecto del taxano tiene muy poca expectativa de retorno.

AITOR: Pero hace otras cosas.

DIRECTOR: ¿Cuáles?

AITOR: Cura el cáncer.

DIRECTOR: No todos.

AITOR: Nada me gustaría más.

DIRECTOR: El de timo.

AITOR: Llevamos ocho años con él, ha costado mucho esfuerzo y mucho dinero, no está bien que se cierre ahora.

DIRECTOR: Ni que lo digas, el taxano ha estado a punto de llevar a la quiebra a *Bill&Co*.

AITOR: No, no. *Bill&Co* daba beneficios.

DIRECTOR: *Bill&Co* era una empresa que todo el sector apreciábamos mucho, pero con unos gerentes que no sabían llevar ni un bar. Tenía todos los proyectos que nadie quería hacer.

AITOR: ¿Y qué hay de malo?

DIRECTOR: ¿Sabes cuántas farmacéuticas quiebran? La investigación supone a la empresa muchísimo riesgo. La mayoría de nuestras investigaciones nunca llegan a nada. Por lo menos, necesitamos que los medicamentos que consigamos sacar, sean medianamente rentables. ¿Cómo se pagan los laboratorios, cómo se pagan los sueldos...?

AITOR: Ése no es mi problema.

DIRECTOR: Muy bien, es mi problema. Por eso no voy a discutir más. No seguimos con el cáncer de timo. (Se toca en la parte baja del cuello).

AITOR: ¡Está más abajo!

DIRECTOR: Te doy dos días para pensarlo. Llévate la carpeta.

- En esta escena se puede observar cómo el director de actores ha buscado componer la organicidad de los personajes, estructurando la escenificación como una clásica escena de conflicto:
 - El director ocupa el rol protagonista.
 - Aitor el rol antagonista.
 - El deseo es que Aitor acepte cambiarse a otra línea de investigación dentro de la empresa.
 - La razón para pedir del protagonista es retirar las líneas de investigación que no tengan buena expectativa del retorno de la inversión.

- La razón para negar del antagonista es que se debe terminar con el proceso porque no queda mucho para salir a ensayos clínicos y es un fármaco que podría curar.
- La relación social es nuevo director – empleado antiguo.
- La relación emocional es de desprecio mutuo.
- La estrategia del director es ofrecerle un cambio de sueldo.
- La estrategia de Aitor es que el director tome conciencia de que el fármaco en el que trabaja podría curar un tipo de cáncer que, aunque sea una enfermedad con poca prevalencia, es absolutamente necesario investigar para curar a esas personas. Apela a su humanidad.

4.2.2.1.b.3. Acción principal y acción secundaria

El estudio de la acción principal y de la acción secundaria por parte del director de actores puede objetivarse en los signos escénicos de la escena 6.

En este fragmento, Jessica aparece sin avisar en casa de Aitor para pedirle disculpas y porque está interesada en él. Jessica entra en casa con el abuelo y, más tarde, Aitor aparece. Aitor les comunica su decisión de dejar *Bill&Co*.

La puesta en escena propone a un abuelo confiado y divertido, dejando que Jessica entre por la pasarela y baje las escaleras, como metáfora de entrar en la casa. Cuando Aitor aparece, Jessica está a la derecha, lo que ofrece la lectura de estar más dentro de la casa que el abuelo.



Imagen 73

Minutaje de corte:

28:38 – 29:50

Texto:

AITOR: ¿Hola?

JESSICA: ¡Aitor! Perdona, me ha abierto él. No sabía...

AITOR: No entiendo, qué pasa. ¿Pasa algo?

JESSICA: No, no, he venido yo por mi cuenta, nada del trabajo.

AITOR: ¿Y eso?

ABUELO: Aitor, tengo hambre.

AITOR: Venga abuelo, tumbate en la cama o en el sofá, donde quieras, pero tumbate.

ABUELO: Qué hambre qué inmenso y qué sed.

AITOR: Ahora te llevo la cena.

JESSICA: Pregunté por ti. Vengo a pedirte disculpas. El otro día, en el servicio, bueno, creo que fui un poco loca. Demasiados *cheers*. Bueno, que pregunté por ti y me dijeron que te movías de matriz, y en la base solo teníamos la dirección y quería saber qué había sido de todo aquel misterio, y cómo te iba.

AITOR: No continúo. Aún no lo he dicho, pero no continúo.

JESSICA: ¿Qué significa eso?

AITOR: Que dejo *Bill&Co*.

JESSICA: ¿Por qué? No me han dicho nada y he estado hablando de ti.

AITOR: Porque no quieren seguir con el taxano. Te agradezco que hayas venido a verme hasta aquí. Pero es otra locura. Dame un minuto.

- En este fragmento podemos observar una doble articulación de la trama principal y la secundaria:
 - La trama principal está compuesta por el cierre del taxano y la dificultad de Aitor para continuar investigándolo.
 - Una trama secundaria está compuesta por la relación entre Aitor y Jessica, que se atraen personalmente, aunque cumplan roles opuestos dentro de la empresa.
 - Una segunda trama secundaria está compuesta por la enfermedad terminal del abuelo y su camino sin tratamiento hasta la muerte.

En esta escena el abuelo delira porque está tomando opiáceos, mientras que Jessica decide dar un paso más viniendo a buscar a Aitor a su casa, sin avisarle. Aitor les comunica que deja *Bill&Co*, porque se cierra la línea del taxano.

Se puede observar como las tres tramas se cruzan, por lo que se puede objetivar la composición que ha hecho el director de actores de la acción principal y de las acciones secundarias.

4.2.2.1.b.4. Relación de personajes conforme a la tesis

La relación de los personajes con la tesis diseñada por el director puede objetivarse en los signos registrados en la grabación de un fragmento de la escena 10.

En esta escena Aitor se queja a Jessica, muy enfadado, de que no puede continuar con el taxano y comunica que a partir de ese momento va a dejar de moverse y a iniciar una vida contemplativa. Jessica le urge a pasar a la acción, a volver a la empresa y seguir luchando por el taxano o a cambiarse de trabajo.

La puesta en escena del director de actores propone a unos personajes muy tensos, que discuten sin apenas escucharse. La interpretación es orgánica y está construida a través del conflicto dramático.



Imagen 74

Minutaje del corte:

48:13 – 49:51

Texto:

AITOR: Tengo una cláusula de confidencialidad. El primer contrato que firmé fue por cuatro meses y me impedía trabajar en un medicamento con la misma diana durante cuatro años, hasta que lo que sé, haya quedado antiguo. No puedo trabajar. Y yo no tengo la energía de explicarte lo que me supone no poder trabajar. Yo estaba contento. Nunca he decidido nada eligiendo el dinero. Pero el dinero ha llegado a mi vida y ahora decide por mí.

JESSICA: No me quiero meter donde no me llaman, pero sé práctico. Acepta el contrato que te ofrecen en *BigPharma*.

Si se acabó el taxano... ¿no hay nada más?

AITOR: No.

JESSICA: Entonces vuelve allí, y mueve a quien haga falta para que se siga con el taxano.

AITOR: “El proyecto del taxano tiene muy poca expectativa de retorno”.

JESSICA: Está bien, no quieres aceptar lo de *BigPharma*... Busca trabajo en otra empresa.

AITOR: No.

JESSICA: ¿Por qué?

AITOR: Porque no puedo.

JESSICA: ¿Por qué?

AITOR: ¿No me has oído? ¡Te lo he dicho hace un minuto!

JESSICA: En otro país.

AITOR: Son las mismas empresas.

Voy a empezar una vida contemplativa. Ya sé lo que es la vida activa y no me interesa.

JESSICA: No puedes fabricar tu sistema, Aitor. No puedes encerrarte en tu mundo. Puedes hacerlo si desde ahora, de verdad, te condenas a una soledad desértica en tu salón. Pero de momento, no puedes vivir en tu mundo, porque tú no tienes un mundo. Tú estás entrando en mi mundo y me estás metiendo en tu mundo, y ahora no es tu mundo, sino el mundo de los dos.

AITOR: “El mundo de los dos”. ¿Me estás proponiendo algo?

JESSICA: Bueno... No querrás vivir siempre con tu abuelo, ¿no? ¿Dónde está tu abuelo?

AITOR: Está durmiendo. Para un día que puede dormir...

- En esta escena se puede observar como los dos personajes principales se relacionan con la tesis del autor:
 - Aitor es el personaje que lucha por lo que la empresa farmacéutica debería ser: un centro que reúne a investigadores en la lucha por la salud y la erradicación de enfermedades.
 - Jessica es el personaje que, trabajando en la empresa farmacéutica, debe repensar qué significa este negocio y darse cuenta de que los criterios de estas empresas no deben ser el máximo beneficio económico, sino la dignidad en los temas de salud y enfermedad.
 - El abuelo es la persona enferma sobre el que recae el peso de las malas prácticas de la industria farmacéutica: medicamentos demasiado caros para costeárselos por sí mismo, tan caros que ni la Seguridad Social puede hacerse cargo de forma generalizada, y con enfermedades con poca prevalencia que no se investigan

porque no hay expectativa de poder obtener beneficio económico con su comercialización.

4.2.2.1.b.5. Definición del personaje o definición del actante

La definición de los personajes y los actantes hecha por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica expresa directamente al público la presión que tiene como directora de marketing para hacer crecer las ventas de los medicamentos, inventando enfermedades, aprovechándose de las preocupaciones que causa el envejecimiento natural y obligando a los médicos a cambiar los criterios por los cuales una enfermedad debe empezar a medicarse.

Cinco actores más aparecen en la escena, sin personaje, a modo de coro de actantes distribuidos en torno a la mesa.



Imagen 75

Minutaje del corte:

01:26:00 – 01:26:57

Texto:

JESSICA: ¡Ah, sí! Me piden comunicar la importancia de las nuevas enfermedades y para ello yo tengo que “asustar” un poquito con los nombres: La timidez la rebautizamos como “fobia social”, al niño revoltoso le diagnosticamos “déficit de atención” y le damos... psicofármacos de fresa; podemos hacer pensar que cualquier cifra de colesterol, sea la que sea, es mala... la calvicie, la impotencia femenina, el envejecimiento... cualquier causa de malestar podemos convertirla en beneficios.

Otra cosa son los tumores raros, que son el 20% de todos los cánceres. Como son raros los recursos para la investigación son escasísimos, ya saben por qué, porque no te forras. No se realizan ensayos clínicos ni hay fármacos eficaces. ¡No!, No es coyuntural por la crisis, es la misma situación que hace veinte años.

- En este fragmento puede objetivarse la definición que hace el director de cada personaje y actante:
 - Jessica es un personaje que no quiere saber demasiado sobre la ética de la empresa farmacéutica, aunque trabaje en ella. A medida que sucede la trama realiza un cambio de conciencia al conocer de primera mano los efectos que las malas prácticas de las *big pharmas* tienen sobre las personas.
 - Aitor es un investigador obstinado que ama la investigación y piensa que la empresa farmacéutica no tiene que estar gestionada como un negocio, sino por criterios científicos.
 - El abuelo es un personaje que termina muriendo porque la enfermedad que padece, al tener poca prevalencia y considerarse una enfermedad rara, no tiene tratamiento ni hay recursos para la investigación.
 - Los otros tres actores realizan diferentes voces: los extranjeros que quedan fuera del sistema público de salud, el ministro que no puede conseguir más recursos económicos para la salud pública, el investigador que quiere proteger su investigación sin hacer una patente, el registrador de las patentes que aplica un altísimo nivel de burocracia para proteger el negocio farmacéutico, el médico que se siente manipulado por la presión del *lobbie* de la industria del medicamento, la visitadora médico que trabaja manipulando a los doctores, el gerente de la empresa farmacéutica que presiona para aumentar las ventas, el director de la empresa que aplica un modelo de negocio capitalista en una empresa dedicada a la salud, la Directora General de Salud Pública que siente que no puede cambiar el curso de las prácticas farmacéuticas, el periodista que opina que las noticias se pierden en la sobreinformación. Todas esas voces son ejecutadas por los actores con un efecto de distanciamiento.
 - En este fragmento los actores aparecen como actantes, sin personaje, lo que implica que ellos estaban de acuerdo con el mensaje de la obra; que sin estar detrás del personaje se muestran ante el público para pedirles una reflexión sobre las prácticas de las farmacéuticas y una reacción al respecto.

4.2.2.1.b.6. Estudio del movimiento a partir del texto

El estudio del movimiento escénico a través del texto puede observarse en el comienzo de la escena 4.

En esta escena, el nuevo director llama a Aitor a su despacho para ofrecerle un traslado con un aumento de sueldo.

La puesta en escena muestra al director de la empresa sobre el púlpito para disfrutar de las vistas, y a Aitor a la derecha, delante de la mesa. El director baja para encontrarse con Aitor y ambos se cruzan, volviendo a retomar una posición enfrentada, de perfil al público.

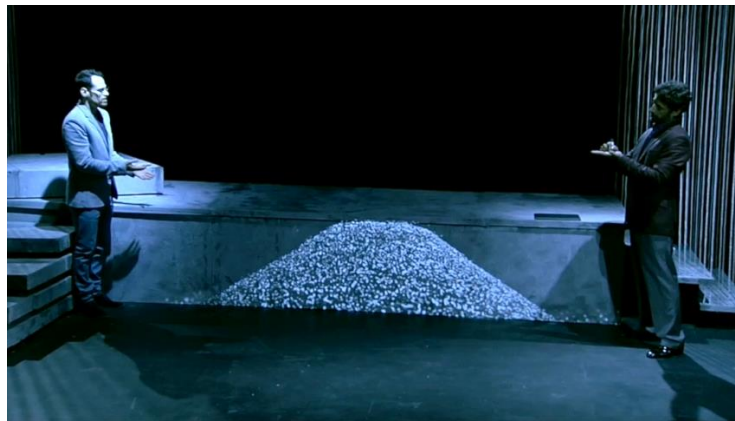


Imagen 76

Minutaje del corte:

20:07 – 21:31

Texto:

DIRECTOR: Me gusta el piso más alto. De joven viví en un sótano y no tenía apenas luz. Por eso ahora siempre que puedo vivo y trabajo en el piso más alto. En Berlín tenía la oficina en el piso más alto. Pero Madrid no tiene buenas vistas.

AITOR: A mí me gusta.

DIRECTOR: Aitor, quiero darte la bienvenida.

AITOR: Gracias, pero pensé que los recién llegados eran ustedes, los de *BigPhama*. Es decir, que bienvenidos.

DIRECTOR: Sí, discúlpame. (Pone una carpeta sobre la mesa) Tengo algo para ti.

AITOR: Lo imagino. Por lo de hacerme venir. Cuénteme.

El director mantiene la mano encima de la carpeta.

AITOR: ¿Puedo verlo?

DIRECTOR: Te ofrezco un traslado. Unidad de cáncer de pulmón. Hay una cifra en el contrato que está dentro de la carpeta que está debajo de mi mano. Es lo que te ofrezco, pero quiero que antes tú me digas una cifra. (Le da la vuelta a un reloj de arena). Me gusta saber de cada empleado qué sueldo quiere tener. Si duplicas lo que hemos estimado nosotros, no podremos contratarte, porque nunca cumpliremos tus expectativas. Si pides menos de la mitad, tu trabajo no es lo suficientemente valioso para nuestra empresa. Di una cifra. (Se miran a los ojos). No tengas miedo.

AITOR: ¿Al cáncer de pulmón?

DIRECTOR: Sí.

AITOR: ¿Al pulmón?

DIRECTOR: Sí.

El tiempo sigue cayendo, sin medida.

DIRECTOR: ¡Es una broma, Aitor! (Detiene el tiempo) Me llamo Alberto. A partir de ahora coordino Madrid.

- En esta puesta en escena pueda observarse el estudio del texto por parte del director de actores en:
 - El director expresa que le gusta trabajar en el piso más alto y aparece en la puesta en escena subido en el púlpito, que es punto más alto que permite la escenografía.
 - El texto dice que el director le da la bienvenida a Aitor y en la puesta en escena baja para acercarse a Aitor.
 - La acotación dice: “Pone una carpeta sobre la mesa” y el actor realiza esta acción. Del mismo modo ocurre con la acotación “El director mantiene la mano encima de la carpeta” y con “Le da la vuelta a un reloj de arena”. Con la acotación “El tiempo sigue cayendo sin medida” ambos personajes se callan y se mantienen la mirada, mientras la arena sigue cayendo en la proyección.
 - Con el texto “Me llamo Alberto” el director le tiende la mano a Aitor en forma de saludo.

4.2.2.1.c. Estudio de la situación

4.2.2.1.c.1. Comprensión profunda de la situación

La comprensión de la situación escenificada por parte del director de actores puede objetivarse en el fragmento inicial de la escena 14.

En este fragmento, Jessica trae al abuelo una inyección con *Neulasta*, un medicamento para la subida de las defensas, que es muy caro debido a una patente de un laboratorio. El abuelo rechaza ponérsela porque es un momento en el que se siente lúcido, al no estar medicado y decide dejar de tratarse, lo que implica el abandono de la lucha por estar vivo.

La puesta en escena se basa en que Jessica y el abuelo están juntos en la casa de Aitor y del abuelo, de perfil al público y la medicación está entre los dos, cambiando de mano. Es una puesta en escena sin mucho movimiento, sencilla, dejando todo el peso a la situación emocional de los actores.



Imagen 77

Minutaje del corte:

01:07:48 – 01:09:45

Texto:

ABUELO: Que trabaje. Que tiene ya años. ¿No trabaja?

JESSICA: ¿Qué está buscando?

ABUELO: Las pastillas. Y el teléfono de salir a la calle.

JESSICA: ¿Quiere llamar a alguien?

ABUELO: No, hacer una cinta.

JESSICA: Tome. No son pastillas, es una inyección.

ABUELO: ¿Me la pones tú?

JESSICA: ¿Yo? No, no, yo no, por favor.

ABUELO: ¿No sabes?

JESSICA: No, no, de verdad que yo no.

ABUELO: ¿Y a ti quién te la pondría?

El abuelo le devuelve la caja.

ABUELO: Ni Aitor, ni yo con mi pensión podemos comprarlas. Y si no se me cruzara ahora, otro pensamiento venido, pensaría que la ha comprado usted y le daría las gracias.

JESSICA: No hace falta que me las dé.

ABUELO: Muchas gracias, Carmen, pero no la necesito. Alucino con darme cuenta de lo que vuelo cuando alucino. Y ya quiero bajar... consumir el futuro. No me la voy a poner más.

JESSICA: ¿Está seguro?

El abuelo solamente le mira.

- La comprensión de esta escena por parte del director implica:
- Poder comprender cómo las personas no quieren estar medicándose cuando tienen una enfermedad terminal, para poder acelerar el proceso de irse, sin alargar innecesariamente su sufrimiento ni el de sus seres queridos.
- Comprender que los enfermos tienen momentos lúcidos en los que se dan cuenta del sufrimiento que sienten y que causan, y que en estos momentos lúcidos deben ser escuchados y comprendidos.
- Pedir que las personas que están junto a ellos deben reconocer su voz y sus decisiones, cerciorándose de que una decisión de tal importancia debe tomarse por plena voluntad, sin estar secuestrado por el miedo o el dolor físico.
- Reconocer que una persona tiene el derecho de dejar de luchar contra una enfermedad sin cura.
- Reconocer la precariedad de ciertas personas que no pueden permitirse pagar tratamientos caros, aunque de ello dependa sus últimos días de bienestar.
- Reconocer la impotencia de la medicina para aliviar el sufrimiento mental ante una muerte segura y cercana.
- Reconocer el respeto, la dignidad, la humanidad, el dolor y el sufrimiento, la capacidad individual para decidir sobre uno mismo, la libertad.

Todas estas consideraciones del director, a propósito de la comprensión profunda de la situación representada, pueden objetivarse mediante los signos contruados en la puesta en escena.

4.2.2.1.c.2. Puesta en relieve. Prioridad de las partes

La puesta en relieve y la priorización de las partes pueden objetivarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica da un discurso frente al público denunciando las malas prácticas de la industria farmacéutica. En este momento, el abuelo muere.

La puesta en escena del director hace contraponerse las dos acciones, deteniendo la acción de Jessica para priorizar la muerte del abuelo.



Imagen 78

Minutaje del corte:

01:26:27 – 01:26:57

Texto:

JESSICA: Cualquier causa de malestar podemos convertirla en beneficios.

El abuelo pone el vestido de Carmen en el suelo y bebe una copa de vino. Se enciende unas velas. Se tumba. Cae la botella, el vino se derrama hasta el final.

Otra cosa son los tumores raros, que son el 20% de todos los cánceres. Como son raros los recursos para la investigación son escasísimos, ya saben por qué, porque no te forras. No se realizan ensayos clínicos ni hay fármacos eficaces. ¡No!, No es coyuntural por la crisis, es la misma situación que hace veinte años.

- En este fragmento, puede objetivarse la priorización de las partes de la escena. Por un lado, el director hace coincidir el grito doloroso de Jessica sobre los escasísimos recursos de la investigación para los cánceres raros, mientras que el abuelo se prepara para morir. Por otro lado, el director para el discurso de Jessica para priorizar el momento de la muerte del abuelo, al que todos asisten en forma de coro, mostrando su respeto. Tras la muerte del abuelo, Jessica reanuda su discurso.

4.2.2.1.c.3. Relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea

La relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea planteada por el director de actores puede objetivarse en los signos escénicos de un fragmento de la escena 4.

En este fragmento el nuevo director comunica Aitor que le trasladan a otro campo de investigación porque la línea del taxano se cierra al tener muy poca expectativa de retorno económico.

La puesta en escena del director se basa en el conflicto dramático enfrentando a Aitor y al director de la empresa, expresada con relaciones proxémicas lejanas, cada uno en el borde opuesto de la mesa, de perfil al público.



Imagen 79

Minutaje del corte:

22:01- 22:40

Texto:

AITOR: Prefiero quedarme con el taxano.

DIRECTOR: El taxano se cierra.

AITOR: ¿Cómo que se cierra? ¿Qué es lo que se cierra?

DIRECTOR: La línea del taxano. No podemos seguir con él.

AITOR: ¿Cómo que no?

DIRECTOR: El taxano no va a ensayos clínicos. No podemos invertir más.

AITOR: Va a ensayos en marzo. Está para salir a ensayos, se lo juro.

DIRECTOR: Pero *Bigpharma* no puede financiar el taxano, y se tiene que cerrar. Yo no puedo hacer nada.

AITOR: ¿Quién lo ha decidido?

DIRECTOR: Yo lo he decidido.

AITOR: ¿Pero no me acaba de decir que no puede hacer nada?

DIRECTOR: No puedo hacer nada. El proyecto del taxano tiene muy poca expectativa de retorno.

AITOR: Pero hace otras cosas.

DIRECTOR: ¿Cuáles?

AITOR: Cura el cáncer.

- En este fragmento, puede objetivarse la relación de la situación con la tesis del espectáculo (existen otras rentabilidades que no son la económica, que deben considerarse más importantes y regir el funcionamiento de algunas empresas) y a su vez con lectura contemporánea, ya que el público puede leer estas situaciones relacionándolas con su entorno real:
 - Las empresas farmacéuticas no están interesadas tanto en curar como en conseguir beneficios.
 - Las empresas farmacéuticas paran investigaciones valiosas cuando los proyectos dejan de tener expectativa de retorno económico.
 - Las empresas farmacéuticas se lavan las manos ante su falta de responsabilidad con los enfermos. No asumen sus malas prácticas amparados en el criterio del gasto sin retorno.

4.2.2.1.c.4. Relación de la situación con el conjunto. Progresión, ritmo y clímax

La relación de la situación con el conjunto atendiendo a criterios de progresión, ritmo y clímax por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento, Jessica se dirige al público para cuestionarles qué piensan sobre si la misión de su empresa farmacéutica es vender o es curar.

La puesta en escena es sencilla, poniendo a Jessica en el púlpito hablando al público directamente, sin cuarta pared, haciendo un pequeño gesto con su mano de ofrecer una pastilla.



Imagen 80

Minutaje del corte:

45:24 – 46:06

Texto:

JESSICA: Los científicos y la población en general presionan para saber toda la verdad sobre los medicamentos. Literalmente, nos va la vida en ello.

Por supuesto, no llegamos a todas las enfermedades, ni a todos los lugares del planeta, ni llegaremos a todos los hombres y mujeres cuando enfermemos. Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

- En esta escena se puede objetivar la situación en relación al orden, a la progresión y al clímax en:
- El cambio de texto en el monólogo de Jessica, que no aparece en el primer ensayo que se realiza en la escena 1, ni aparecerá cuando realice el discurso en la escena 19.
- El orden puede objetivarse al comparar la posición donde aparece esta escena, siendo la escena 9, justo en la mitad de la obra y distanciándose en ocho escenas del primer ensayo y en nueve con la realización del discurso al final de la obra.
- Este cambio se debe a lo que Jessica ha ido viviendo, lo que provoca en ella un cambio de conciencia. En este momento, Jessica ha comenzado un fuerte cuestionamiento de las prácticas de su empresa, en el que puede observarse la progresión.
- La intensidad emocional de Jessica en esta escena es muy diferente a la del comienzo, en el que se mostraba feliz y entusiasta. Su ánimo construye un camino hacia la intensidad emocional del final, donde Jessica se encuentra muy enfadada e impotente. En este sentido puede observarse el diseño de la progresión hacia el clímax.

4.2.2.1.c.5. Relación del personaje-actante con los diferentes sistemas de significación

La relación del personaje con otros sistemas de significación definida por el director de actores puede objetivarse en la escena 7.

En esta escena, un joven investigador va a la oficina de patentes para registrar una investigación con el objetivo de protegerla. El registrador le indica los trámites burocráticos a seguir.

La puesta en escena muestra a un registrador muñequizado y extravagante que mezcla su comportamiento con ademanes de un presentador de televisión, a la vez que se relaciona el

proceso del registrar una patente con el Monopoly (el juego de hacerte dinero y arruinar a los demás) y con una carrera de velocidad.

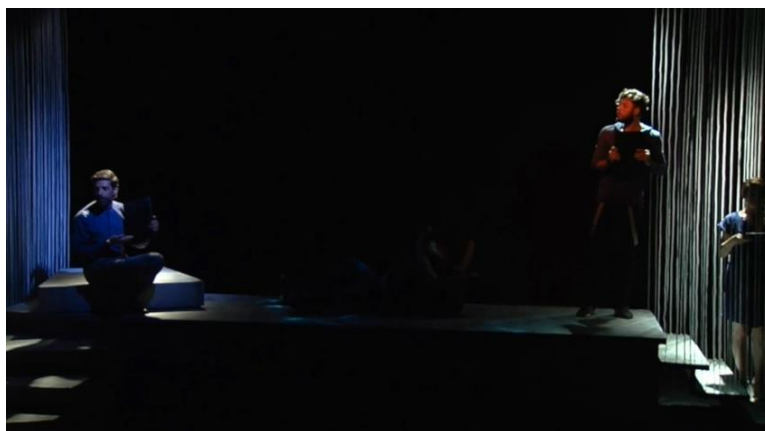


Imagen 81

Minutaje del corte:

34:33 - 34:48

Texto:

CHICO: Quiero solicitar una patente. Tengo algo que puede curar.

REGISTRADOR: (Se ríe a carcajada limpia) El trámite es complicado. Pero tómese como un juego. Ésta es la casilla de salida. Tome su dorsal. Si sigue fielmente mis instrucciones llegará con éxito a la meta. Patentar: ¡El juego de hacer dinero!

En esta escena, puede objetivarse como la música influye en la creación del actor:

- La música tiene una atmósfera de desenfado, pero a la vez de velocidad y de movimiento, que evoca la urgencia para que conteste un concursante de televisión. Esta tónica dominante sirve para apoyar al actor para crear movimientos muñequizados, con movimientos angulados y antagonismo muscular, usando los escorzos para estar frontal al investigador y cambiarlos rápidamente para estar frontal al público.
- El ritmo musical también interviene en la creación del ritmo de la emisión del texto por parte del actor. Del mismo modo ocurre con la entonación, acercando el dibujo melódico al de un presentador de televisión. El uso de los resonadores caracteriza la voz hacia un timbre muñequizado.

Puede objetivarse como la música ha influido en la creación del actor, ayudándole a construir su personaje conforme a las concreciones y propuestas que le ofreció la música propuesta por el director para esta escena.

4.2.2.1.d. Creación del reparto

4.2.2.1.d.1. Audiciones y pruebas. Comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje. Comprobación de las similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje o actante

El proceso de creación del reparto por parte del director puede objetivarse en un fragmento de la escena 6.

En este fragmento Jessica va a casa de Aitor, sin avisar. Aitor no está por lo que es el abuelo quien la recibe. Aitor llega y Jessica da explicaciones de por qué está en su casa.

La puesta en escena del director coloca la puerta de la casa en la escalera derecha. Tanto Jessica como Aitor vienen con paraguas, que cierran al cruzar la escalera para componer el signo escénico del paso del exterior al interior. Para entrar en la casa, cruzan la plataforma y bajan por las escaleras de la izquierda.



Imagen 82

Minutaje del corte:

27:00 – 29:50

Texto:

ABUELO: Estás en la casa te digo.

JESSICA: Oiga, ¿pero está Aitor?

ABUELO: No, están los negros.

JESSICA: Me he equivocado entonces.

ABUELO: Está Aitor, pero luego.

JESSICA: Ah, ¿y a qué hora llega?

El abuelo se tapa el oído con la mano.

JESSICA: ¿Está usted bien?

ABUELO: Yo sí, pero tengo al abuelo enfermo.

JESSICA: ¿Cómo?

ABUELO: Que mi abuelo está enfermo. Está muy infeccioso. Por eso estoy muy preocupado y no voy a trabajar.

JESSICA: ¿Está usted solo?

ABUELO: No, con mi abuelo.

JESSICA: ¿Pero no hay nadie en casa?

ABUELO: Los negros detrás de las cortinas.

JESSICA: Y Aitor, ¿no está por aquí?

ABUELO: Pasa, estás en tu casa, tú estás en casa.

Jessica avanza solo unos pasos, con el paraguas en la mano.

JESSICA: ¿Se encuentra bien? ¿Necesita usted algo?

ABUELO: Sí. Las pastillas y galletas María.

JESSICA: ¿Tiene hambre?

ABUELO: Yo no, yo estoy perfeccionado. Los negros.

JESSICA: ¿Qué es lo que quiere?

ABUELO: Que los negros, que están detrás de la cortina, no tienen pastillas.

JESSICA: ¿Y eso?

ABUELO: Los bancos no quieren ir donde los negros y por eso están flacos. Y además de negros, están enfermos, pero no de eso.

JESSICA: ¿Y usted como está?

ABUELO: Yo muy bien, “preocupado por mi abuelo”, digo todo el día. Y los negros que hay muchos y se ponen todos enfermos. Tome mi cartilla y en el banco puede comprar galletas y le regalan una tele.

Aitor entra en casa, empapado de la lluvia.

AITOR: ¿Hola?

JESSICA: ¡Aitor! Perdona, me ha abierto él. No sabía...

AITOR: No entiendo, qué pasa. ¿Pasa algo?

JESSICA: No, no, he venido yo por mi cuenta, nada del trabajo.

AITOR: ¿Y eso?

ABUELO: Aitor, tengo hambre.

AITOR: Venga abuelo, tumbate en la cama o en el sofá, donde quieras, pero tumbate.

ABUELO: Qué hambre qué inmenso y qué sed.

AITOR: Ahora te llevo la cena.

JESSICA: Pregunté por ti. Vengo a pedirte disculpas. El otro día, en el servicio, bueno, creo que fui un poco loca. Demasiados *cheers*. Bueno, que pregunté por ti y me dijeron que te

movías de matriz, y en la base solo teníamos la dirección y quería saber qué había sido de todo aquel misterio, y cómo te iba.

AITOR: No continuó. Aún no lo he dicho, pero no continuó.

JESSICA: ¿Qué significa eso?

AITOR: Que dejó *Bill&Co*.

JESSICA: ¿Por qué? No me han dicho nada y he estado hablando de ti.

AITOR: Porque no quieren seguir con el taxano. Te agradezco que hayas venido a verme hasta aquí. Pero es otra locura. Dame un minuto.

Aitor acompaña al abuelo a tumbarse.

- En esta escena pueden objetivarse las correspondencias entre los actores y los personajes:
 - El actor corresponde al personaje de abuelo en edad y sexo, con el pelo y la barba totalmente blanca. Las extraordinarias capacidades artísticas del actor pueden abordar a un enfermo terminal que pasa de las alucinaciones por los opiáceos al dolor extremo.
 - Al personaje de Jessica le corresponde también la actriz con edad y sexo. La impronta de la actriz tiene mucha energía y presencia, por lo que palabra y movimiento físico están llenos de fuerza, características necesarias para construir a Jessica. Además, la actriz tiene una sensibilidad extraordinaria que le hace poder matizar todo tipo de emociones, una cualidad muy conveniente dado el carácter tan cambiante del personaje de Jessica.
 - El personaje de Aitor le corresponde al actor en edad y sexo. La impronta del actor le aporta seguridad y determinación para conseguir lo que quiere, que son las características esenciales del personaje de Aitor.
 - Los demás actores, aunque no salen en esta escena, han sido seleccionados por el director de actores por su extraordinario talento actoral, porque dominan muchas técnicas de trabajo y por su capacidad para el cambio y la flexibilidad. Son características muy importantes porque tendrán que abordar las voces, que son personajes hechos en una sola escena, que siempre participan en situaciones muy intensas. Para poder construir una voz en una sola escena, y que a su vez se haga con profundidad e interés para el público, el director buscó actores con una técnica que les permitiese abordar casi cualquier tipo de trabajo.

- No se puede objetivar en un signo escénico que sea el director quien fue el encargado de conformar el reparto; este dato solo puede objetivarse al observar la ficha técnica.

4.2.2.1.d.2. Plan de trabajo

El plan de trabajo realizado por el director de actores, la ayudante de dirección y el ayudante de producción no puede objetivarse en los signos escénicos registrados de la obra terminada. Sin embargo, el plan de trabajo tiene una relación directa con la calidad de la obra, ya que posibilita o entorpece los procesos hacia la consecución de los objetivos.

Aunque no pueda observarse en los signos, el director, la ayudante y el equipo de producción, como parte del plan, trabajan en el diseño del cronograma para estudiar la adecuación de los objetivos a los recursos temporales, coordinando el trabajo de los diferentes departamentos que conforman el equipo de trabajo.

Plan inicial de trabajo de *Prescription*

FECHA	Ensayo	Escenografía	Vestuario	Iluminación	Sonido	Otros
Preproducción mes (1)						Investigación y documentación.
Preproducción mes (2)						Escritura del texto.
Preproducción mes (3)						Escritura del texto.
Preproducción mes (4)		Estudio del rider técnico del teatro. Reunión de dirección y escenografía. Diseño de escenografía.	Reunión de dirección y vestuario. Confección de figurines.	Reunión de dirección e iluminación, escenografía y vestuario. Reunión de color. Estudio del rider técnico del teatro. Visita técnica al teatro.	Reunión de dirección y sonido. Notas previas.	Adaptación del texto. Firma de contratos del reparto. Contrato sala de ensayos. Reunión de todo el equipo de diseñadores. Fotografía-imagen inicial.
Preproducción mes (5)	Reunión del Reparto. Primera lectura.	Consulta talleres, petición de presupuestos. Decisión de calendario de escenografía.	Aprobación de presupuestos. Visionado de figurines. Correcciones de estilo. Estudios de número de cambios y	Reunión de dirección e iluminación.		Presentación de proyecto a todo el equipo.

		Aprobación de presupuestos. Encargo al taller.	tiempos para los mismos.			
Semana 1	Montaje primer acto.	Reunión de utilería. Seguimiento talleres. Implantado de volúmenes en la sala de ensayos.	Confección.		Estudio del Rider Técnico del teatro. Creación sonido.	
Semana 2	Montaje segundo acto.	Seguimiento talleres. Entra la utilería de mano al ensayo.	Confección. Pruebas y confección-acabados.		Creación sonido.	
Semana 3	Montaje tercer acto.	Escenografía en acabados. Pintura.	Confección. Prueba de vestuario y calzado.		Creación sonido.	Reunión de imagen: cartelería, programa, prensa y difusión.
Semana 4	Pases de bloques. Trabajo de continuidad.		Entra el vestuario a ensayos.	Visionado de pases para diseño de iluminación.	Creación sonido.	Hacer un inventario.
Semana 5	Pases completos con escenografía y vestuario.	Montaje de escenografía. Pruebas.	Correcciones de vestuario.	Visionado de pases para diseño de iluminación. Montaje de luces.	Sonido completo en ensayos. correcciones y ajustes.	
Día – 7	Pase gráfico y pase de prensa.	Pase gráfico y pase de prensa.	Pase gráfico y pase de prensa.	Pase gráfico y pase de prensa.	Pase gráfico y pase de prensa.	
Día – 6	Ensayo General. Ritmo.	Ajustes de escenografía y utilería.	Ajustes de vestuario.	Ajustes de iluminación.	Ajustes de sonido.	
Día – 5	Ensayo General	Ajustes de escenografía y utilería.	Ajustes de vestuario.	Ajustes de iluminación	Ajustes de sonido.	
Día – 4	Ensayo General	Ajustes de escenografía y utilería.	Ajustes de vestuario.	Ajustes de iluminación.	Ajustes de sonido.	
Día – 3	Ensayo General con público	Ensayo General con público	Ensayo General con público	Ensayo General con público	Ensayo General con público	
Día – 2	Ensayo General con público	Ensayo General con público	Ensayo General con público	Ensayo General	Ensayo General con público	
Estreno	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO
Post-estreno	Correcciones. Ajustes.	Correcciones. Ajustes.	Correcciones. Ajustes.	Correcciones. Ajustes.	Correcciones. Ajustes.	

4.2.2.1.d.3. Regulación de las cargas de trabajo

El plan de trabajo no puede objetivarse en los signos escénicos presentes en una escenificación. No obstante, podemos objetivar la regulación de cargas de trabajo observando la tablilla de un día de ensayo.

Ensayo 19:

10:00 Escenas 1, 2, 3 y 4.

11:30: Escenas 5, 7 y 11.

14:00: Escenas 8, 9 y 10.

Citación actores 10:00h.

Descanso 13:30h.

Finalización del ensayo 16:00h.

- En la planificación de este ensayo puede observarse que el director opta por trabajar la primera mitad de la obra.
- La planificación rebela tres bloques que implica empezar a trabajar la continuidad de las escenas.
 - Escenas 1, 2, 3 y 4: Escenas de la introducción de la obra hasta el incidente desencadenante de la escena 4.
 - Escenas 5-7-11: Escenas de las voces. Trabajo de estilo.
 - Escenas 8, 9 y 10: Continuidad de escenas del desarrollo.
- A esta altura del proceso de ensayos, los actores pueden ir haciéndose cargo empezar a trabajar la continuidad entre escenas, aunque aún no se sentirán preparados para hacerse cargo un pase de toda la obra. Por este motivo, el director divide en ensayo en tres bloques, para que resulte mucho más asequible para los actores que trabajar de seguido toda la primera mitad de la obra.

4.2.2.1.d.4. Adecuación de planes y metas

La adecuación de planes y metas no puede objetivarse en los signos escénicos de una obra teatral. No obstante, la adecuación de los planes y las metas del plan de trabajo es lo que posibilita la calidad de la obra, sirviendo el proceso adecuado en lugar de uno que entorpezca los objetivos de la escenificación.

En la tablilla mostrada, podemos observar que la meta de empezar trabajar la continuidad por bloques en el ensayo 19 (cuarta semana de trabajo sobre un proceso de ensayos de 45 días) resulta adecuada y está en relación a las metas que el proceso debe cumplir a esta altura del cronograma para poder llegar al estreno con tiempo y con solvencia artística.

4.2.2.1.d.5. Adecuación de objetivos y tiempos en relación a la dificultad y a la capacidad personal de cada individuo

La adecuación de los objetivos y tiempos en relación a la dificultad y a la capacidad personal de cada individuo no puede objetivarse en los signos escénicos de la obra.

Sin embargo, en la tablilla de trabajo mostrada puede observarse que los actores tienen la capacidad para hacerse cargo del trabajo artístico de varias escenas, que implican la mitad de la obra, tras solamente tres semanas de trabajo.

Además, también puede observarse que la sesión de trabajo es de seis horas, incluido el descanso. Seis horas actuando con solo un descanso de veinte minutos resultaría inadecuado con cualquier tipo de actor, porque los actores tendrán dificultades para poder mantener la concentración y la altura de la creatividad que requiere el proceso de ensayos. Por este motivo, el director ha planificado un orden de escenas que no implica que todos los actores trabajen en todas las escenas, de manera que el tiempo de trabajo requerido para la escena en la que no aparecen pueda servirles de descanso y de tiempo de preparación de la próxima escena donde participen.

Todos los actores mostraron en el proceso de ensayos, amplias capacidades para llevar un proceso de ensayos intenso y con un alto nivel de creatividad, por lo que la adaptación del trabajo a las características especiales de los actores significó la elevación de los objetivos y las apuestas del director de actores.

4.2.2.1.d.6. El plan de ensayos

El plan de ensayos no puede objetivarse en los signos escénicos de las obras teatrales.

El plan de trabajo antes mostrado, sin embargo, tiene una relación directa con el plan de ensayos y con los objetivos del director sobre la obra, y en él se pueden observar los procesos de

búsqueda, concreción, fijación de las partituras, trabajo de detalles, pases completos, ensayos generales y con público, considerados antes de la fecha del estreno.

4.2.2.2. *Montaje y ensayos*

4.2.2.2.a. El equipo

4.2.2.2.a.1. Creación de equipo. Objetivos comunes

La creación del equipo de trabajo realizada por el director de actores y por los intérpretes puede objetivarse en toda la obra, particularmente en la escena 19.

En esta escena, puede observarse el objetivo común del equipo de hacer reflexionar al público sobre las prácticas de las industrias farmacéuticas a través de una obra teatral que mezcle lo humano a través de la ficción y lo político a través de lo documental.

En este fragmento, cinco actores aparecen como un coro de actantes, donde su individualidad desaparece para formar parte del equipo. Además, la actriz que encarna a Jessica continúa haciendo un trabajo de personaje hasta que dé paso al actor que interpreta al abuelo, para que vuelva al trabajo de personaje en la escena de su muerte, quedando ella como actante. Repite esta estrategia dando paso al actor que interpreta a Aitor, en el momento final de la obra, donde el personaje, ya sin salida, firma la venta de su investigación a *BigPharma*.

La puesta en escena del director muestra a Jessica en proscenio ofreciéndoles una pastilla al público, mientras que el coro de actantes mira al público, frontales, distribuidos a lo largo de la mesa.



Imagen 83

Minutaje del corte:

01:25:31

Texto:

JESSICA: Les voy a hablar de un mecanismo del teatro: El *Mcguffin*. No, no es una magdalena. El *Mcguffin* es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados.

Lo primero que hay que aprender en mi profesión es que no hay que... (*Para sí, con asco*) Esto de la mentira es un asco... (*Sonríe*) Es: ¿qué quieren ustedes oír? Hoy vengo a contarles qué es *BigPharma*. Por ejemplo, un dato: La misión corporativa de una de nuestras empresas, leo: "Queremos descubrir, desarrollar y comercializar con éxito nuevos productos para curar enfermedades, aliviar sufrimientos y mejorar la calidad de vida". ¡*Cheers!*

Palabras, palabras, palabras. (*Les ofrece una pastilla*) ¿Quieren una? ¿Les ayudo a pasar el día?

- En esta escena final de la obra, cinco de los actores aparecen sin personaje, de forma previa a los saludos. Puede objetivarse que los actores, individualmente, están de acuerdo con los mensajes que se han transmitido en la obra.
- En su trabajo de coro se muestra que esta individualidad se ha desvanecido en un equipo de trabajo, en el que cada uno desde su rol han construido la misma obra, que consideran importante y necesaria.
- Apareciendo todos a la vez, sin ficción, en el momento climático de la obra en el que aparece la tesis, la apoyan con su identidad personal, sin estar detrás de un personaje. En este sentido, puede observarse el equipo de trabajo, y los mismos objetivos y acuerdos para llevar a cabo la escenificación ante el público.

4.2.2.2.a.2. Conexiones de los actores al director. Conexión de los actores a la estrategia del director y a la tesis del espectáculo

La conexión de los actores con la tesis del espectáculo y con la metodología experimental puede objetivarse en el trabajo implicado de los actores en toda la obra, en especial en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica denuncia ante el público que las farmacéuticas buscan cronificar las enfermedades para aumentar sus ventas en lugar de curarlas.

La puesta en escena del director es sencilla. Jessica está encima del púlpito dirigiéndose directamente al público, dejando toda la atención del espectador en la palabra y la emoción.



Imagen 84

Minutaje del corte:

01:27:15 – 01:28:14

Texto:

JESSICA: El Premio Nobel de Medicina, Richard Roberts, dice, leo: “Las farmacéuticas a menudo no están tan interesadas en curarle a usted como en sacarle dinero, así que una investigación, de repente, es desviada hacia el descubrimiento de medicinas que no curan del todo, sino que cronifican la enfermedad y le hacen experimentar una mejoría que desaparece cuando deja de tomar el medicamento”.

Si lo vais a *twittear* no os olvidéis *#bigPharma*.

Tengo estudios que señalan que los fármacos ya son la tercera causa de mortalidad en los países industrializados.

Dos mil quinientos millones de euros son muchos millones, mientras que una vida ajena, en estos tiempos, es siempre ajena.

El cáncer de corazón, no es un cáncer raro. Mucha gente lo tiene. Y no se investiga mucho.

- En el trabajo emocionado de la actriz puede objetivarse lo que le produce hacer esta denuncia, es decir, la indignación que le producen algunas prácticas de la industria farmacéutica.
- En su compromiso se puede observar que la actriz está de acuerdo con el punto de vista sobre el tema que se aborda en la obra y que mantiene concordancias a nivel ideológico y ético.

- Puede observarse su acuerdo a la hora de mezclar datos documentales con su personaje de ficción, por lo que también puede observarse su acuerdo con la metodología experimental que el director de actores ha definido para la construcción de esta obra.

4.2.2.2.a.3. Conexiones entre actores

La conexión entre los actores, así con su afinidad artística para el trabajo conjunto puede objetivarse en un fragmento de la escena 14.

En esta escena el abuelo pide a Jessica que se ponga un vestido de Carmen. Jessica tiene algo que le recuerda a su mujer ya fallecida. Jessica accede al deseo del abuelo considerando lo que significa. Una vez lleva puesto el vestido de Carmen, el abuelo y Jessica bailan juntos.

La puesta en escena del director hace que cambie la atmósfera completamente a la tónica general de la obra, subrayando la importancia del momento. Se termina de componer la escena con una actriz sobre el púlpito cantando para incrementar el nivel emocional, con luces ámbar.



Imagen 85

Minutaje del corte:

01:44:50 - 01:17:00

Texto:

ABUELO: Morirse es una pena.

¿Le importaría ponerse un vestido de Carmen?

Jessica asiente, el abuelo le trae el vestido y Jessica se lo pone encima de su ropa.

ABUELO: ¡Carmen, mi vida...!

¿Estás mejor? Hacen efecto muy rápido.

JESSICA: Sí.

ABUELO: ¿Una cervecita?

JESSICA: No, nada con alcohol, no es bueno tomar pastillas con alcohol.

ABUELO: ¡Pero si te has tomado la galleta! Y la pastilla estaba vacía.

JESSICA: (*Se ríe*) Sí, invítame a una cerveza. O si tiene vodka, mejor.

ABUELO: ¿Carmen, tú desde cuándo bebes?

- La conexión entre los dos actores puede objetivarse en lo cálido de su trabajo, en su emocionalidad ligada a la escucha, sabiendo que los dos crean juntos un momento de especial intimidad.
- Los dos actores saben que el trabajo se basa en crear la ausencia de la persona que ya no está, siendo portavoces de todas las personas mayores que han perdido a su pareja.
- Ambos actores suman su sensibilidad a la situación que ha creado el director de actores, de manera que cada uno está de acuerdo con el otro en su forma de abordar la escena a través de una sensibilidad compartida.
- Ambos actores se consideran con técnica, capacidad de trabajo y talento, lo que hace que sientan una admiración mutua y en placer de trabajar en altura, lo que redundan en la sensibilidad de la escena, que se observa a través de los signos escénicos registrados en la grabación.

4.2.2.2.b. El trabajo de mesa

El trabajo de mesa abordado por el director con los actores no puede objetivarse en los signos escénicos que aparecen en la obra teatral, por lo que permanece invisible para el espectador, aunque sea una fase importante para empezar el trabajo y realizarlo haya sido equivalente a ganar varias sesiones de trabajo.

En el caso de *Prescription*, el director de actores dedicó tres sesiones al trabajo de mesa, donde se ofreció a los actores información sobre los objetivos de la escenificación, se les proporcionó documentación real sobre los procedimientos de la industria farmacéutica, tanto artículos, como prensa y grabaciones de voz de investigadores de la empresa privada, de la universidad y del CSIC, de farmacéuticos, de visitadores médicos y de periodistas especializados. También se presentó la maqueta escenográfica y los figurines. En estas tres sesiones, además, se hicieron tres lecturas del texto, antes de comenzar la puesta en pie de los ensayos.

4.2.2.2.b.1. Lectura del texto

Las lecturas del texto no pueden objetivarse en los signos escénicos de la grabación de la obra.

El director de actores, no obstante, dirigió tres lecturas completas del texto antes de comenzar los ensayos. En estas lecturas, el director pudo observar que los actores comprendían sus personajes y las apuestas individuales ofrecidas para el trabajo conjunto. Se observó el dinamismo del texto y se estudió el contenido de cada escena, así como se explicitaron las relaciones entre los personajes. En las lecturas se fue estableciendo la relación entre los textos y la metodología experimental propuesta por el director para el proceso de la puesta en escena, explicitando cómo el estudio de la realidad se había cristalizado en los textos y cómo estos iban a servir de guía para una escenificación que guardase una relación muy estrecha con la realidad: a través de la ficción para descubrir la parte humana, y a través de la información documental para ofrecer datos reales a los espectadores.

4.2.2.2.b.2. Objetivos

Los objetivos cumplidos con el trabajo de mesa no pueden objetivarse en los signos escénicos de la obra.

Sin embargo, se consiguió el objetivo de encender el deseo de hacer reflexionar al público sobre el tema de la empresa capitalista ha entrado a hacer negocio con la salud, y que hace de forma regular prácticas indignas. Se trata de concienciar sobre que hay determinados sectores que no deben estar supeditados al negocio, y requieren de una mayor atención y exigencia por parte de los ciudadanos, para evitar que la falta de escrúpulos de la empresa capitalista afecte a derechos fundamentales y a la dignidad del ser humano.

También se consiguió el objetivo de aclarar las escenas y las situaciones que contienen, así como definir los roles de cada personaje y cada voz, explicitando las tareas individuales de cada uno de los actores, así como las tareas y los objetivos comunes. Se definió el trabajo actoral entre la identificación y el distanciamiento para las diferentes estrategias de cada escena.

Por último, se definió la relación de las palabras con la propuesta plástica escenográfica y de vestuario, así como con la lumínica y la sonora.

Es decir, se consiguió el objetivo de nutrir a los actores de toda la información necesaria para que pudieran abordar con solvencia el proceso de ensayos.

4.2.2.2.c. La percepción. Atención a la escena

El ejercicio de percepción y de escucha durante los ensayos por parte del director de actores no puede objetivarse en los signos escénicos presentes en la obra.

Sin embargo, la nitidez de la propuesta, así como la armonía compositiva conseguida en *Prescription*, en el sentido de lo que cada signo es a los demás y a la totalidad, tiene una relación directa con la capacidad de escucha del director. Es decir, el director ha conseguido percibir el significado de los signos creados con los actores y los ha modificado hasta conseguir la armonía y la nitidez expresada por el conjunto de la obra. Resulta obvio que sin la escucha de los directores de actores, las obras carecerían de nitidez y de ser una unidad, es decir, estarían compuesta de partes que no se relacionan entre sí ni guardarían armonía, construyendo una experiencia desordenada, desajustada y sin nitidez.

4.2.2.2.d. La emoción de la escena

La emoción puede objetivarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento, Jessica dice directamente al público que literalmente nos va la vida en saber toda la verdad sobre los medicamentos. Pregunta a los espectadores si la misión de la empresa farmacéutica es vender o es curar.

La puesta en escena del director esta compuesta por Jessica de rodillas sobre la mesa, mientras una proyección llena de ceros y unos la recorre, como metáfora de los datos pasando por ella. Acto seguido se sube al púlpito y muestra al público una pastilla sobre la palma de su mano.

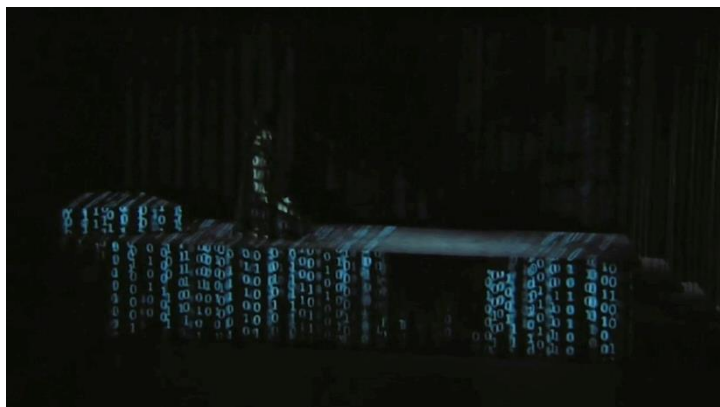


Imagen 86

Minutaje del corte:

44:04 – 46:06

Texto:

JESSICA: Por supuesto, no llegamos a todas las enfermedades, ni a todos los lugares del planeta, ni llegaremos a todos los hombres y mujeres cuando enfermemos. Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

- En este fragmento podemos observar a Jessica emocionada por darse cuenta de que los medicamentos nos serán vendidos cuando enfermemos.
- El director de actores busca en escena una emoción muy concreta de estremecimiento ante la imagen de venderle el medicamento a la persona que está enferma. La imagen que se buscó con el trabajo de la actriz fue la de una persona gravemente enferma buscando el dinero para poder acceder al medicamento, y la de la persona que no puede costearlo, aunque el tratamiento exista. La búsqueda del estremecimiento ante la radicalidad de esta imagen motivó al director de actores para empezar el ensayo y le guio en la búsqueda hasta que cristalizó en el trabajo de la actriz, creando la emoción que puede objetivarse en el fragmento citado.

4.2.2.2.e. Montaje de la situación

4.2.2.2.e.1. El presente y la continuidad

El trabajo sobre el presente y la continuidad del director de actores puede objetivarse en la escena 7.

En esta escena, un investigador va a la oficina de patentes para proteger su investigación. El registrador le da extravagantes instrucciones burocráticas sobre “Patentar: ¡El juego de hacer dinero!”.

La puesta en escena del director muestra al investigador de pie con una carpeta, mientras que el registrador está sentado con la misma carpeta. Una tercera actriz está detrás del investigador, esperando la cola, para construir la metáfora de que siempre existe gente detrás, esperando a registrar, y que puede ser que registren antes un medicamento para la misma diana, lo que ayuda a provocar la urgencia y a incrementar la tensión dramática.

Además, entre medias del investigador y del registrador, Jessica y Aitor tienen su primer encuentro amoroso, empezando a amarse en medio de una situación entre registros de patentes farmacéuticas y prácticas poco éticas de la empresa para la que ambos trabajan.



Imagen 87

Minutaje del corte:

34:35 – 35:50

Texto:

CHICO: Quiero solicitar una patente. Tengo algo que puede curar.

REGISTRADOR: *(Se ríe a carcajada limpia)* El trámite es complicado. Pero tómese lo como un juego. Ésta es la casilla de salida. Tome su dorsal. Si sigue fielmente mis instrucciones llegará con éxito a la meta. ¡Patentar: el juego de hacer dinero!

CHICO: No quiero sacar beneficio de ello.

REGISTRADOR: Desde que le imprima el recibo tiene dos turnos para pagar la tasa. ¡Aquí hay que ser el más rápido! Tiene que ir a marcha o superior, ligerito. Si no, el recibo que le doy caduca y tendrá que venir a por otro.

CHICO: Lo que quiero es proteger mi investigación. Literalmente protegerla.

REGISTRADOR: Elija una tarjeta de suerte o sorpresa.

CHICO: Temo que destruyan mi investigación, para que no me la lleve a otra empresa. Quiero continuar con su desarrollo.

REGISTRADOR: Sorpresa: Para que un registrador le imprima un documento de solicitud el jugador ha de traer... ¿tiene para apuntar? Lo primero, el recibo que le doy ya pagado, y lo segundo...: Descripción, número de páginas, reivindicaciones, número de páginas, dibujos, número de páginas, lista de secuencias, número de páginas, soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas, documento de prioridad del soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas. ¿Podrá conseguirlo todo?

CHICO: Han tirado todo lo que tenía en el laboratorio, todas las muestras.

REGISTRADOR: Le aconsejo que compre una botella de agua isotónica.

CHICO: Sólo tengo los datos del ordenador.

REGISTRADOR: Esto es como todo. Compre una calle y compre una casa, la patente le resultará cara de mantener, pero luego cada uno de sus clientes tendrá que pagarle cuando se queden en su hotel.

CHICO: Sólo tengo los datos del ordenador.

REGISTRADOR: Tiene dos días. Luego estará mi compañero que sale dentro de un turno. Y luego en dos turnos volveré a estar yo uno. Es decir, que tiene que venir cuando le digo. Si no reúne todo a tiempo tendré que imprimirle de nuevo el recibo para pagar otra vez la tasa. Y volver a pasar por la casilla de salida.

CHICO: Han tirado todo lo que tenía en el laboratorio, todas las muestras.

REGISTRADOR: Quizá no lo destruyan, sino que lo patenten antes que usted. Vaya al banco. Y pague allí las tasas. Antes pídamelo el Informe sobre el Estado de la Técnica.

CHICO: Temo que destruyan mi investigación, para que no me la lleve a otra empresa.

REGISTRADOR: Si ha hecho su investigación con recursos de la empresa, las reglas del juego dicen que su empresa le denunciará.

CHICO: Lo que quiero es proteger mi investigación. Literalmente protegerla.

REGISTRADOR: ¿Está seguro? Si lo patenta a su nombre, yo le aseguro que necesitará una tarjeta de suerte para salir de la cárcel.

CHICO: No quiero sacar beneficio de ello.

REGISTRADOR: No sé. Nunca me he encontrado con un caso como el suyo. Yo solo puedo decirle: "Patente antes que nadie, y los demás tendrán que pagarle cuando se queden en su hotel".

CHICO: Quiero solicitar una patente. Tengo algo que puede curar.

- En esta escena pueden observarse el trabajo sobre el presente y la continuidad creado por el director de actores. En lugar de construir esta escena con Aitor, el director la construye con una voz, un investigador universalizado que quiere proteger su

investigación de los zarpazos de las empresas farmacéuticas gestionadas por la ambición del beneficio económico. De esta forma, con esta digresión, el director no paraliza el avance de la trama, ya que da a entender al espectador que es Aitor quien hace este proceso. De hecho, en el final de la escena 8, Aitor dice exactamente las mismas palabras que dice el investigador en la escena 7.

- Los conceptos de continuidad, orden y frecuencia pueden observarse en esta escena, ya que el texto del investigador está estructurado en espejo. Sus intervenciones son exactamente las mismas yendo hacia delante hasta la mitad de la escena y hacia atrás desde ese momento hasta el final, de manera, que la escena empieza y termina de la misma manera para el investigador, siendo la metáfora de que se sale de la oficina de patentes igual que se ha entrado.

4.2.2.2.e.2. Acción principal y acción secundaria

La construcción de la acción principal y la secundaria por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 10.

En este fragmento Aitor y Jessica discuten entre ellos por las diferencias de criterios que tienen en torno a la empresa para la que trabajan ambos, *BigPharma*.

El director de actores ha propuesto una escena muy tensa entre ambos, de mucha intensidad vocal, donde los personajes están siempre a mucha distancia: Jessica sobre la escalera izquierda y sobre la mesa, siempre a punto de marcharse. Llega a acercarse a la escalera derecha, por donde se sale de la casa, y a volver antes de irse definitivamente. Aitor, en calzoncillos, discute desde el suelo en proscenio central, hasta subir por la escalera izquierda, persiguiendo a Jessica.



Imagen 88

Minutaje del corte:

52:06 – 52:36

Texto:

AITOR: ¡Cuánta vida laboral!

JESSICA: Tendrás una nube propia. Pero nunca vas a tener un laboratorio, Aitor, necesitarás a la empresa. Baja y mira el mundo.

AITOR: ¿Te vas?

JESSICA: Voy a tomarme una copa.

AITOR: ¿No estabas a dieta?

JESSICA: ¡Ya la he dejado!

AITOR: ¿Te vas?

JESSICA: No te importo yo. ¡No te importa nada salvo el taxano!

Aitor se queda a solas.

AITOR: Yo no he dicho que no me importes tú.

- En este fragmento puede observarse como el director de actores mezcla la acción principal (la investigación de Aitor en el taxano y la relación con su nueva empresa *BigPharma*) y una de las acciones secundarias (el amor entre Aitor y Jessica). En esta escena, Aitor y Jessica discuten porque Aitor se niega a trabajar para *BigPharma*, mientras que Jessica le obliga a darse cuenta de que necesita un laboratorio para continuar su investigación. Esta discusión sobre la empresa deriva rápidamente en una discusión personal sobre su relación, donde Jessica le reprocha a Aitor que no le importe nada más que el taxano. En este fragmento podemos observar cómo avanzan las dos tramas de forma simultánea: Aitor se niega a trabajar para *BigPharma* y tras la discusión, Jessica se va de casa de Aitor. Se puede observar, por tanto, el trabajo del director de actores para mezclar y hacer confluir en un mismo tiempo las emociones derivadas de dos situaciones (una sobre la acción principal y otra sobre una de las secundarias) que se suceden simultáneamente.

4.2.2.2.e.3. Fuerza protagonista

La construcción de la fuerza protagónica en la obra puede objetivarse en un fragmento de la escena 2.

En esta escena, podemos observar al abuelo que quiere volver al hospital, preso del pánico, debido a que le da morir solo y con dolor. Aitor le impide ir porque en el hospital ya no tienen tratamiento para él.

La puesta en escena del director hace que Aitor pierda la paciencia y grite a su abuelo enfermo mientras que este tiene una crisis de ansiedad. El abuelo consigue calmarse, sentado sobre la mesa, a la que se acerca Aitor, que se sienta junto a él.



Imagen 89

Minutaje del corte:

07:38 – 09:57

Texto:

ABUELO: No quiero morirme aquí. Si me muero aquí me voy a morir solo. Quiero que si me muero alguien esté conmigo y quiero tener un médico por si me duele mucho morirme. Quiero vivir dentro de una farmacia. Quiero tener de todo, por si me hace falta.

Hijo, te voy a decir una cosa que me ha dicho el médico solo a mí. Me voy a morir.

AITOR: Aún no, quedan muchos días. Hoy no.

ABUELO: Si no vas a estar aquí, llévame a vivir al hospital. Son muchas pastillas, no me las aprendo. No veo bien los colores de las pequeñas. Yo sé que tú tienes otra edad y que eres joven y te tienes que divertir. Yo también he sido farolero. Pero yo ya estoy en el futuro.

No sé dónde está el hospital. Hay niños que saben ir solos.

AITOR: Abuelo, no puede ser, está lloviendo, no tengo coche, y cuando lleguemos nos van a mandar que volvamos aquí. No puedes estar en el hospital más tiempo.

ABUELO: ¿Cómo que no? Los hospitales son de todos. Toda la vida ha sido así. He cotizado sesenta años. El hospital es mío entero.

AITOR: Sí, abuelo, así es.

ABUELO: Ya he cogido todo eso.

Aitor abre la maleta.

ABUELO: Me llevo tu mp3. ¡El vestido no lo saques!

AITOR: ¿Pero para qué te vas a llevar esto? No puede ser.

ABUELO: Sí, los médicos me van a curar y me muero en un par de años, con unos pequeños avíos...

AITOR: Abuelo, te voy a decir una cosa. No quiero que te asustes ni que le des muchas vueltas.

ABUELO: ¡Di, di, di!

AITOR: No te van a tratar más. No hay más tratamiento para ti en el hospital. Por eso nos mandaron a casa.

ABUELO: En el hospital hay heparina, ¡claro que hay!

AITOR: No te vas a curar. Vas a vivir mucho tiempo, pero siempre enfermo.

- En este fragmento se puede objetivar la creación de la fuerza protagónica en el personaje del abuelo, que lucha por cambiar la situación establecida de permanecer en casa hasta que llegue su muerte. Preso del pánico, el abuelo quiere volver al hospital y ser tratado por un médico. Aitor le niega la salida de casa y trata de tranquilizarle, porque sabe que en el hospital les harán volver, puesto que ya no hay tratamiento para la enfermedad del abuelo. Aitor, por lo tanto, protege la situación establecida, que el abuelo se quede en casa mientras termina su enfermedad. En esta escena se puede observar el conflicto aristotélico con el consiguiente reparto de roles protagonista y antagonista.

4.2.2.2.e.4. Fuerza antagónica

En este mismo fragmento podemos observar la fuerza antagónica, construida por el director de actores en el personaje de Aitor, que será a su vez quién desempeñe la función protagónica en la acción principal (la continuación de la investigación con el taxano para la cura del cáncer de timo).

Aitor quiere mantener la situación establecida, es decir, que el abuelo se quede en casa: su principal razón para negar es que el abuelo se hará más daño si vuelve al hospital y en él le dicen

que debe marcharse porque no hay tratamiento. La imagen del abuelo recibiendo esta noticia le llena de fuerza antagónica.

4.2.2.2.e.5. Fuerza antagónica activa

La fuerza antagónica activa creada por el director de actores junto con el actor que interpreta a Aitor también puede objetivarse en el mismo fragmento.

En este fragmento Aitor no solo niega el deseo del abuelo de ir al hospital, sino que quiere a su vez que su abuelo acepte su situación, se calme y esté bien, aunque lo hace de una manera torpe y con tensión. Es decir, al ejercer antagonismo está ejerciendo protagonismo a la vez, pidiendo a su abuelo que acepte la situación en la que se encuentra, que entienda que en el hospital no hay forma humana para curarle y que no volverá a estar sano. Aitor termina por darle una pastilla vacía que funcione como placebo, para que el abuelo se relaje y una vez baje la ansiedad, poder hablar con él, y hacerle comprender.

4.2.2.2.e.6. Acciones. Objetivos y tareas

El trabajo sobre acciones, objetivos y tareas realizado por el director de actores puede objetivarse en toda la obra, en especial en la transición entre la escena 15 y la 16.

Al finalizar la escena 15, el periodista pide a Aitor que no le llame por teléfono, sino que solo le escriba por correo electrónico. Tras la salida del periodista Aitor le dice a Jessica: “Eso fue lo que le dije” y comienza una escena entre Aitor y Jessica.

La puesta en escena del director coloca a Jessica entre el público viendo la escena de Aitor con el periodista. Cuando Aitor habla a Jessica, ésta entra desde el público a la escena.



Imagen 90

Minutaje del corte:

01:18:44 – 01:19:20

Texto:

PERIODISTA: La gente sabe de todo, amigo mío. Recuerde no escribirme al Facebook, es muy importante. Envíame un mail a traficantesdelasalud@yahoo.es.

El periodista se va.

16.

JESSICA: El ministerio, ¡la prensa, Aitor! Has llevado el tema demasiado lejos.

AITOR: Sí, creo que he llegado hasta el final. Fin.

- En esta escena puede objetivarse las acciones propuestas por el director para marcar las líneas del avance de la trama:
 - Para no tener que construir una escena entre Aitor y Jessica, donde Aitor cuente cómo ha sido su encuentro con el periodista, el director de actores propone que Jessica se siente entre el público y vea la escena.
 - De esta manera, al terminar la escena, el director le pide a Aitor que diga una frase, como transición entre escenas: “Todo eso le dije”, que es una frase que podría significar el fin de una conversación entre Aitor y Jessica, creando así una elipsis para que al público no le llegue una información duplicada y la trama avance.
 - El director pide a la actriz que vea esta escena desde el patio de butacas, junto al público porque considera que la línea de acción que quiere construir sobre Jessica es un cambio de conciencia, por lo tanto, cuantos más datos conozca ella y más experiencias tenga, más lejos puede llegar dicho cambio sin perder coherencia.

- El conjunto de acciones ejecutadas por los actores puede objetivarse que definen una estrategia del director para que avance la trama, para la construcción rítmica del espectáculo y del arco del personaje de Jessica.

4.2.2.2.e.7. Marcaje

- Marcaje de acciones

El marcaje de acciones puede objetivarse en toda la obra, y concretamente en la transición entre escenas 4 y 5.

En este fragmento tres actores se hacen cambios en el vestuario, invistiéndose de las tres voces que van a interpretar.

La puesta en escena del director propone una composición triangulada, con una actriz de rodillas en el púlpito, con un actor detrás de la mesa a la derecha, y con un actor en el escenario, cercano a prosenio central.



Imagen 91

Minutaje del corte:

24:40 – 24:59

Texto:

No existe texto durante la transición.

- En esta transición puede observarse el marcaje del director de actores sobre la acción de los intérpretes: El ministro se pone una chaqueta, el extranjero se pone una capucha y la extrajera se descubre un hombro.
- Los tres actores realizan tres acciones diferentes pero iguales en su objetivo: modificarse el vestuario. Por lo tanto, puede objetivarse la estrategia del director: variación de la repetición. Esta estrategia implica un trabajo de coro hecho a través de la individualidad de cada voz.
- Marcaje de acciones verbales (intenciones).

El marcaje de acciones verbales realizado por el director de actores puede objetivarse en toda la obra, en especial en el fragmento final de la escena 13.

En esta escena, Aitor le pide a la Directora general de salud pública una ley que ponga la dignidad de los seres humanos por encima de los intereses comerciales de las empresas.

La puesta en escena del director de actores esta compuesta por la Directora general de salud pública marchándose por la escalera izquierda, cruzando la pasarela para irse bajando por la escalera derecha, mientras que Aitor la sigue, quedándose finalmente sobre la pasarela.



Imagen 92

Minutaje del corte:

01:06:59 – 01:07:41

Texto:

AITOR: ¡Una ley! Que obligue a invertir una parte de los brutales beneficios de las farmacéuticas en proyectos no rentables económicamente. ¡Financien la investigación! Si

no, en la cumbre de todos los intereses, seguirán reinando los de las empresas que no piensan en el dolor, ni en la dignidad. ¡Consumo, luego existo! Inviertan en la universidad.

¿Todo para el hombre, pero sin el hombre?

DGSP: Le comprendo su angustia, pero su caso es de ámbito privado. Será la justicia quien se encargue de lo que ha ocurrido entre usted y su empresa. Yo solo puedo opinar.

AITOR: ¿Nada más?

- En este fragmento puede objetivarse el marcaje de intenciones por parte del director de actores sobre el trabajo de la actriz. La actriz comienza a andar lenta y rítmicamente, robotizada, expresando que está programada para decir lo que tiene que decir. Las intenciones de su texto se vuelven frías, manteniendo la misma línea melódica de entonación y una pauta rítmica regular, que contrasta con el calor emocionado de la voz de Aitor, ejecutando la acción verbal de dejar muy claro a Aitor que está en el lugar inadecuado, que la Directora general de salud pública ni puede, ni quiere hacer nada por este tipo de casos.
- Marcaje de movimiento escénico

El marcaje del movimiento escénico puede objetivarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento, Jessica está exultante en la fiesta de presentación de *BigPharma*, tras la absorción de *Bill&Co*. Aitor está sorprendido ante esta mujer, que entra en el baño de caballeros y se pone a maquillarse y a bailar.

El montaje del director de actores muestra a Jessica junto a Aitor, pero esta se va a bailar a la escalera, frontal al público y de espaldas a Aitor, y se pone de perfil al público de vez en cuando para dirigirse a Aitor. Aitor coge el bolso y se lo lleva a Jessica, cruzándose en la escalera. Los dos hablan en la pasarela.



Imagen 93

Minutaje del corte:

16:03-17:53

Texto:

JESSICA: Enhorabuena a ti también. Nosotros no hacemos nada sin vuestro trabajo. No habría negocio si no fuera por vosotros, por los que trabajáis investigando.

AITOR: ¿Y la costumbre tuya de maquillarte en el servicio de chicos?

JESSICA: Te van a subir el sueldo. Se lo vamos a subir a todos. Habrá paga extra.

AITOR: Ya la cobramos en junio.

JESSICA: Otra.

AITOR: Ya. La del mes que viene. En diciembre.

JESSICA: Otra, en marzo. Otra, en octubre.

AITOR: ¡Qué bien!

JESSICA: Es justo. *Bill&Co* se ha hecho fuerte. Habéis trabajado mucho. Es justo que la empresa reparta sus beneficios. ¿Te parece mal?

AITOR: ¿Eso significa que nuestros beneficios se los vamos a dar a gente que tenía dinero para comprar nuestras acciones?

JESSICA: Y que crecéis, que tendrás más gente trabajando a tu lado, que harás las cosas más rápido, con más medios. ¿Tú a qué hora sales de trabajar?

AITOR: A las ocho, a las nueve o a las diez. ¿Y tú a qué hora terminas?

JESSICA: A las seis, a las diez o a las doce. ¿A quién vienes a ver?

AITOR: No lo sé, el viernes a las seis en recepción. Voy, digo que estoy aquí y bajarán a buscarme.

JESSICA: No entiendo nada.

AITOR: Ni yo. Flipo con que estés maquillándote en el baño de tíos.

- En este fragmento podemos observar el diseño de movimientos marcado por el director. Aitor permanece quieto, frente al espejo imaginario, mientras que Jessica se

desplaza para bailar en la escalera. Jessica baila mientras tienen una conversación desde la distancia. Aitor coge el bolso y se lo acerca, cruzándose en la escalera, mientras que Jessica le sigue. Los dos terminan hablando encima de la pasarela. En todos estos movimientos puede observarse las marcas del director, sobre todo en el baile que hace Jessica y dónde lo hace, y en la motivación que el director marca en el personaje de Aitor para acercarse de nuevo a Jessica: llevarle el bolso.

- Marcaje de actividades

El trabajo de marcaje de actividades realizado por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 12.

En este fragmento Aitor vuelve al despacho del director para intentar renegociar la continuidad del taxano.

El director de actores compone la escena con el director sobre el púlpito, para que esté en el punto más alto de la escenografía y pueda bajar para hablar con Aitor, apoyándose sobre la mesa, dándole la espalda, mientras que Aitor permanece detrás de la mesa, frontal al público.



Imagen 94

Minutaje del corte:

58:56 - 59:36

Texto:

AITOR: He traído la carpeta. Me gustaría negociar la oferta.

El director mira por la ventana y con cierta lentitud saborea un café.

DIRECTOR: *(Sin quitar la vista de la ventana)* Qué difícil llevar una empresa como ésta. A veces no sabes cómo hacerlo mejor.

Cuénteme.

El director pone en marcha el reloj de arena.

AITOR: Verá, yo no puedo continuar si no es con el taxano. Lo he pensado, lo he pensado una y otra vez y ayer estuve dándole vueltas todo el día y toda la noche y necesito continuar.

- El marcaje de la actividad mecánica independiente puede objetivarse en esta escena en la actividad del director de tomarse un café. Esta actividad es independiente del conflicto, porque no está ligada al conflicto y, por lo tanto, no hace avanzar la trama. Es mecánica porque se puede hacer físicamente y permite mantener la escucha del actor en el afuera. Esta actividad es utilizada para que pueda verse el estado de ánimo del director de *BigPharma*, así como su actitud, que demuestra altivez y arrogancia.

4.2.2.2.e.8. Focos de atención

La composición de los focos de atención realizada por el director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 10.

En este fragmento, Aitor se niega a seguir trabajando, tras estar muy enfadado por el cierre de su línea de investigación tras la absorción de su empresa. Jessica se lo toma como algo personal porque no quiere tener una relación con alguien que ha decidido vivir una vida contemplativa.

La puesta en escena del director de actores se estructura con Aitor tumbado sobre la mesa y Jessica que se acerca a él para ponerse finalmente de cuclillas frente al público.

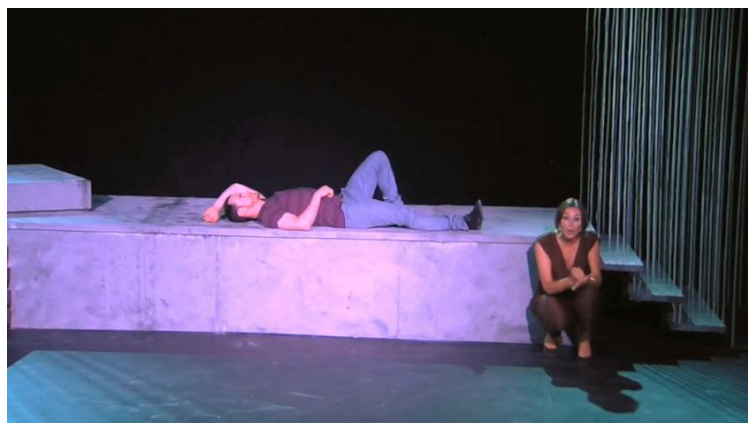


Imagen 95

Minutaje del corte:

49:15 – 49:39

Texto:

AITOR: Voy a empezar una vida contemplativa. Ya sé lo que es la vida activa y no me interesa.

JESSICA: No puedes fabricar tu sistema, Aitor. No puedes encerrarte en tu mundo. Puedes hacerlo si desde ahora, de verdad, te condenas a una soledad desértica en tu salón. Pero de momento, no puedes vivir en tu mundo, porque tú no tienes un mundo. Tú estás entrando en mi mundo y me estás metiendo en tu mundo, y ahora no es tu mundo, sino el mundo de los dos.

- En este fragmento el director dirige la atención hacia Aitor, no solo porque es quien tiene la palabra y por su nivel emocional, sino por la acción que realiza al tumbarse en la mesa. Esta acción construye una doble fuente de atención: por un lado, por su semántica, ya que implica pasar a la inactividad en un entorno como el teatral, en el que todo es acción. Por otro lado, a través de la composición, porque se pasa de la verticalidad de los actores a la horizontalidad, siendo un cambio relevante, ya que el espectador tiene la costumbre de ver a los personajes de pie, dispuestos en la verticalidad.
- Jessica, además, potencia el foco de Aitor, al estar de espaldas al público y mirarle, ya que su cuerpo también se dispone a observar a Aitor, sin emitir signos propios relevantes.
- Para poder traspasar el foco hacia Jessica, el director de actores compone una atención mayor, al poner a Jessica en un plano más bajo que a Aitor, situada cercana al suelo, pero frontal al espectador y con una intensidad emocional mayor. Se añade, además, la lectura del cuerpo de Aitor, de cabeza a pies, es de izquierda a derecha facilitando la lectura habitual del espectador occidental, por lo que favorece la lectura hasta el encuentro con Jessica, que es quien recoge el foco de atención.

4.2.2.2.f. El actor, el personaje y el actante

4.2.2.2.f.1. Expectativas del director y capacidades del actor

La actualización de las expectativas del director puede observarse en un fragmento de la escena 14.

En este fragmento el abuelo graba un vídeo con un mensaje de despedida para Aitor. La puesta en escena del director se estructura en el abuelo frontal al público, ascendiendo de espaldas por

las escaleras de la izquierda hasta el púlpito, mientras que Jessica le graba desde proscenio derecho, formando una diagonal.



Imagen 96

Minutaje del corte:

01:12:27 - 01:13:48

Texto:

Abuelo: No sé si es negro o es blanco, pero viaja y es un hombre querido. Esto en mi barrio también pasa. Pero tú que sabes tanto de las medicinas, como sabes tanto, a lo mejor te inventas una para que llegue a ver lo que se hace en el futuro. *(A Jessica, susurra)* Ese chico, estoy muy orgulloso de él.

¿Se entendió? No sé lo que he grabado. ¿Se entendió?

- Aunque el director ya había trabajado con el actor previamente, tuvo que actualizar las expectativas sobre al actor al ensayar este fragmento. Según el plan de dirección, esta escena estaba compuesta, además de con el trabajo del actor, con proyecciones de su imagen, que incluso se llegaron a rodar. El director decidió prescindir del uso de la proyección, dejando toda la atención en el actor, al sorprenderse con la extraordinaria capacidad interpretativa del actor y la pureza y potencia que causaba en el espectador su trabajo, por lo que el director trató de no interferir en esta comunicación entre actor y espectadores, eliminando las proyecciones.

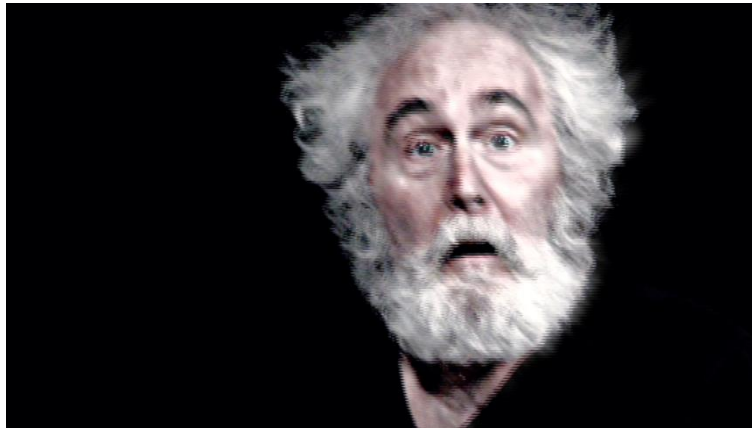


Imagen 97

4.2.2.2.f.2. Comprobación de las similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje

La comprobación de las similitudes y diferencias éticas entre el actor y personaje puede objetivarse en un fragmento de la escena 12.

En este fragmento, el director de *BigPharma* le comunica a Aitor que la empresa ha decidido denunciarle, tras dejar que dé sus argumentos, haciendo que la humillación sea mayor. Además, amenaza a Aitor con la denuncia si no accede a venderle su investigación por una cantidad de dinero indigna.

El director de actores ha compuesto una escena donde Aitor se expresa desde detrás de la mesa, mientras que el director le da la espalda, sin mirarle, frontal al público. Al final de la escena, el director se acerca a Aitor en exceso, demostrándole su superioridad de forma arrogante.



Imagen 98

Minutaje del corte:

01:00:08 – 01:02:39

Texto:

DIRECTOR: Se acabó el tiempo.

AITOR: ...se quedan sin sentido. Bien, el tiempo... Quiero pedirle que reconsideren su utilidad para los pacientes.

DIRECTOR: Gracias, ha sido muy amable al venir hasta aquí.

AITOR: No, espere, quiero pedirle disculpas. Sé que no he contestado a tiempo, pero mi abuelo, se está muriendo. Me necesita todo el día, no me parecía moral tener la cabeza en otra cosa. Pero quiero seguir trabajando en esta empresa.

DIRECTOR: Creo que ya no va a poder ser. La empresa ha decidido denunciarle.

AITOR: ¿A mí, denunciarme? ¿A mí? ¿Por qué?

DIRECTOR: Es lo que pasa cuando incumples el contrato.

AITOR: No estoy entendiendo nada. ¿Me vais a denunciar? ¿Por qué?

DIRECTOR: Debajo de esta planta está el servicio jurídico de la empresa. Si me pongo aquí puede decirse que estoy encima del abogado que ahora mismo lee una copia de tu solicitud de patente.

AITOR: He solicitado patentar mi investigación. Mis avances. Lo que yo he estudiado.

DIRECTOR: ¿La que has hecho en ese tiempo del día por el que recibías un sueldo de la empresa, la que has hecho con las herramientas y materiales de la empresa? ¿Nuestros encargos? No sé.

A mí este juego no me va. A mí me gusta hacer las cosas de otra manera. Te ofrecí un sueldo tres veces más alto que el que tenías. Y has jugado a nuestras espaldas, Aitor... Así que ahora tienes una situación difícil.

Ah, siento muy de verdad que se esté muriendo tu abuelo.

AITOR: Lo he dado todo, los años, por intentar curar a algunos enfermos y no me estáis dejando seguir. He ido a la oficina de patentes para poder continuar, no en contra de la empresa, sino para seguir con ello.

DIRECTOR: Lo entiendo. Y repito que no me gusta todo esto. Vamos a entendernos por una vez. Compramos tu investigación. Ya, ya sé que es nuestra, pero nos gusta llamarla tuya. Hay una cifra en el contrato que está en la carpeta que está debajo de mi mano. Es una cifra muy modesta. No muy alta. El contrato es simple. Uno, nos vendes los conocimientos que has patentado; dos, todo esto queda bajo una estricta cláusula de confidencialidad; y tres, tú te apartarás del taxano. Por supuesto, con este acuerdo, levanto el teléfono y *BigPharma* te retira la denuncia, no me cuesta nada. Es lo mejor para todos.

- En esta escena el director de actores tuvo que tener una atención mayor con el trabajo del actor, puesto que el universo ético del actor difería diametralmente del que

demuestra el personaje. El actor es una persona al que le cuesta amenazar a otras personas, por lo que los ensayos se basaron en la creación de un comportamiento que era poco conocido por el actor. El director y el actor trabajaron juntos en la exploración de este comportamiento entre las relaciones jefe-empleado.

- El director comprobó que, aunque el actor no estaba para nada de acuerdo éticamente con el comportamiento del personaje que interpretaba, sí que estaba de acuerdo con la tesis de la obra. Este acuerdo facilitó en mucho el trabajo de creación de este personaje, aunque quedase éticamente lejos del actor.

4.2.2.2.f.3. Comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje

La comprobación entre las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje puede observarse en un fragmento de la escena 6.

En este fragmento, Aitor acaba de llegar a su casa y encuentra a Jessica con su abuelo.

La puesta en escena del director propone un dibujo sencillo, donde Aitor está con el abuelo, muy cerca el uno del otro, mientras que Aitor está enfrentado a Jessica, que permanece en el lado derecho, por lo que se entiende que está más dentro de la casa, porque está más lejos de la puerta.



Imagen 99

Minutaje del corte:

28:51 – 29:21

Texto:

AITOR: Venga abuelo, tumbate en la cama o en el sofá, donde quieras, pero tumbate.

ABUELO: Qué hambre qué inmenso y qué sed.

AITOR: Ahora te llevo la cena.

JESSICA: Pregunté por ti. Vengo a pedirte disculpas. El otro día, en el servicio, bueno, creo que fui un poco loca. Demasiados *cheers*. Bueno, que pregunté por ti y me dijeron que te movías de matriz, y en la base solo teníamos la dirección y quería saber qué había sido de todo aquel misterio, y cómo te iba.

- En este fragmento podemos objetivar como los actores coinciden físicamente con los personajes que han de interpretar:
 - Por un lado, el abuelo, Aitor y Jessica coinciden en cuanto a su edad y su sexo.
 - Por otro lado, la fisicidad del actor que interpreta a Aitor puede ser totalmente compatible con la de un investigador, así como la de Jessica con una directora de *marketing*. Como el actor que interpreta al abuelo no coincide en cuanto a su estado de salud, realiza un trabajo de caracterización, tanto a nivel de expresión corporal y movimiento escénico como de vestuario, maquillaje y peluquería.
 - El modelo de relaciones es verosímil en cuanto a edades. El actor que interpreta a Aitor y el que interpreta al abuelo tienen una edad que hace muy difícil que uno pudiera ser el abuelo del otro, pero el cabello totalmente blanco del actor, contribuye a crear esta posibilidad. Por otro lado, la poca distancia de edad entre la actriz que interpreta a Jessica y el actor que interpreta a Aitor hace que la atracción física entre ambos sea fácil para la verosimilitud.

4.2.2.2.f.4. Control de las intenciones

El control de las intenciones por parte del director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 6.

En este fragmento, Aitor acompaña a su abuelo a tumbarse para que descanse y le pide a Jessica que espere fuera. Cuando el abuelo se tumba y está tranquilo, Aitor vuelve a reunirse con Jessica.

La puesta en escena del director se construye a través del comportamiento de los actores al definir el escenario como el interior de la casa, y el lado que queda tras los tiros de la izquierda, como el recibidor.



Imagen 100

Minutaje del corte:

29:41 – 30:43

Texto:

AITOR: Te agradezco que hayas venido a verme hasta aquí. Pero es otra locura. Dame un minuto.

Aitor acompaña al abuelo a tumbarse.

JESSICA: ¿Qué le pasa?

ABUELO: Que estoy pachucho, hija.

AITOR: Está enfermo.

JESSICA: ¿De qué tipo?

AITOR: Un segundo.

Aitor regresa.

AITOR: Tiene cáncer.

JESSICA: ¿Está malillo?

AITOR: Sí.

JESSICA: ¿De qué tipo?

AITOR: Un cáncer en el corazón. Es raro. Se llama sarcoma cardíaco.

- En este fragmento puede observarse el control de las intenciones en:
 - La intención de Aitor de ser educado con Jessica, pero pedirle que salga y que les deje solos, mostrando, de modo educado, la incorrección que supone que se haya metido en su casa debido a que su abuelo está enfermo.
 - La intención de Jessica de preguntar con educación cuál es la enfermedad, sin frenar su curiosidad.
 - La intención del abuelo de comunicarse con Jessica, saltándose lo que está pidiendo Aitor, y hacerlo desde la comedia.

- La intención de Jessica de minimizar lo que le ocurre al abuelo para tratar de ser educada con Aitor.
- La intención de Jessica de seguir preguntando hasta llegar a definir exactamente cuál es la enfermedad del abuelo.
- La intención de Aitor de comunicar a Jessica la enfermedad que tiene el abuelo, pero lejos de él, tratando de evitar lo escuche.

4.2.2.2.f.5. Definir las dificultades

La definición de las dificultades realizada por parte del director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 15.

En este fragmento, Aitor habla por internet con un periodista para pedirle que publique su caso y así poder proteger su investigación con el taxano.

La puesta en escena realizada por el director muestra a Aitor sobre el púlpito quieto, hablando a través de internet con el periodista de un modo metafórico. El periodista se mueve libremente por el espacio de su hogar, superpuesto sobre el espacio de Aitor, sube por las escaleras y cruza la plataforma para salir a la calle tras bajar las escaleras de la derecha.



Imagen 101

Minutaje del corte:

01:17:18 – 01:18:15

Texto:

AITOR: Me siento mal. No es que yo suela utilizar la palabra atormentado. No soy una persona con tendencia a deprimirme. Me encuentro muy mal.

PERIODISTA: Tómese algo para el estómago, amigo. Lo suyo no es noticia. Ocurre todos los días. No tiene mercado. No lo publicará ningún medio. Pero lo pondremos en mi próximo libro, como le dije. No le parezca mal, pero voy apagando.

AITOR: Lo que quiero es que la gente se entere ahora.

PERIODISTA: Como su caso va a resultar movidito con lo del juicio y tal, creo que es mejor que intentemos publicarlo entonces, si usted resulta condenado. Que una empresa denuncie injustamente a un trabajador, no es ninguna noticia. Si usted fuera a la cárcel, sería otra historia.

AITOR: Usted es mi última opción. Tiene que llegar a la gente.

PERIODISTA: ¡Si la gente sabe de todo! Teclee en Google, farmacia comercio beneficios empresa dinero y ya verá la de información que encuentra. No acepte las *cookies*. A mí un día me dio por mirarlo y me pareció material para escribir un libro. No sabe lo que he pasado para encontrar editorial.

- En esta escena pueden observarse la dificultad que el director de escena le crea a Aitor para seguir adelante con la investigación de los taxanos, sumada a la ya creada por el conjunto de la obra. Para empezar, *BigPharma* compra la empresa para la que él trabaja, Jessica no le comprende del todo, su abuelo está en la fase terminal de su enfermedad, el director le amenaza con denunciarle si no le vende su investigación por una cantidad ridícula de dinero y la Directora general de salud pública no se hace cargo de su caso porque lo considera de ámbito privado. En este fragmento, además, el director provoca la dificultad a Aitor de que el periodista no le preste ayuda y empequeñezca su caso a la categoría de anécdota. El exceso de información que tienen los ciudadanos hace que su caso sea uno más. Además, el periodista está más interesado en sus propios intereses profesionales que en lo que pasa a las personas. De esta manera, el director define las dificultades en ascenso a las que enfrenta Aitor.

4.2.2.2.f.6. Definir la urgencia

El trabajo realizado por el director de actores para definir la urgencia de una escena puede objetivarse en un fragmento de la escena 12.

En este fragmento, el director le da un tiempo a Aitor para hablar. En la mente de Aitor, recuerda que en su primer encuentro el director puso un reloj de arena para que dijera una cifra para su sueldo. Aitor le expresa cómo ha sido su trabajo con la farmacia para que trate de entenderle.

En la puesta en escena, el director de *BigPharma* aparece en el púlpito tomándose una taza de café, para expresar la arrogancia de su tranquilidad, aunque verdaderamente está tenso y siente ira hacia Aitor. El director se muestra frontal al público, dándole la espalda en todo momento a Aitor. Aitor está separado del director por una gran mesa, también frontal al público para que puedan verle expresando cómo ha sido su vida en la investigación farmacéutica.



Imagen 102

Minutaje del corte:

59:20 – 01:00:19

Texto:

DIRECTOR: *(Sin quitar la vista de la ventana)* Qué difícil llevar una empresa como ésta. A veces no sabes cómo hacerlo mejor.

Cuénteme.

El director pone en marcha el reloj de arena.

AITOR: Verá, yo no puedo continuar si no es con el taxano. Lo he pensado, lo he pensado una y otra vez y ayer estuve dándole vueltas todo el día y toda la noche y necesito continuar.

Era un niño, tenía veinticuatro años cuando empecé el doctorado. ¿Usted me entiende?

Un día mi director de tesis me dijo que *Bill&Co* se había interesado por el taxano y que si aceptábamos iban a financiar mi investigación. Y al día siguiente de defender mi tesis, estaba trabajando con ellos. Hubo otro día en el que ustedes compraron la empresa donde yo trabajaba. Y también un día más, un último día en el que se cierra mi proyecto. Ha pasado tan rápido como en su reloj de arena. No sólo es porque el taxano pueda ser un buen fármaco y pueda conseguir la remisión de algunos tipos de cáncer. Es personal. Tiene la mayoría de mis días...

DIRECTOR: Se acabó el tiempo.

AITOR: se quedan sin sentido. Bien, el tiempo... Quiero pedirle que reconsideren su utilidad para los pacientes.

DIRECTOR: Gracias, ha sido muy amable al venir hasta aquí.

- En este fragmento puede observarse cómo el director de actores ha creado la urgencia. Aitor recuerda que el director le puso un reloj de arena la vez que se conocieron. Por este motivo, se realiza una proyección sobre la mesa con la arena cae, llenando los marcos de la mesa.
- El director se muestra irascible y cabreado, por lo que con su actitud impone a Aitor un grado mayor de urgencia.
- Por lo trama y por las circunstancias dadas, Aitor conoce que se ha puesto en marcha el cierre del taxano, es decir, tiene que conseguir frenarlo a tiempo, antes de que destruyan todas las muestras.
- Por último, el director de *BigPharma* le corta antes de que Aitor haya terminado de explicarse.

4.2.2.2.f.7. Definición del ritmo

El trabajo definición del ritmo establecido por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 2.

En este fragmento, el abuelo tiene un ataque de ansiedad porque le han quitado el tratamiento de forma abrupta, y porque se encuentra solo en casa con miedo al dolor y a morir.

La puesta en escena del director muestra al abuelo acelerado, en pleno ataque de ansiedad, sin escucha, por lo que no recibe la ayuda de lo que Aitor le dice, que trata de tranquilizarlo y explicarle que lo que tiene es un efecto químico de la retirada brusca del tratamiento. Aitor termina por gritar a su abuelo.



Imagen 103

Minutaje del corte:

06:26 - 08:20

Texto:

AITOR: Abuelo, sé que estás todo el día solo, pero tengo que trabajar.

ABUELO: ¡A las once de la noche! Vienes empapado, ¡anda ya!

AITOR: Llevo todo el día...

ABUELO: ¿Dónde está?

AITOR: Venga deja eso. La heparina es una cadena de polisacáridos. La heparina se pincha.

ABUELO: No puedo respirar. No puedo respirar. No respiro. Casi no oigo nada.

(*Asustadísimo*) Tampoco me he comido las lentejas.

AITOR: Trata de colaborar un poco. ¡Me estás haciendo la vida muy difícil!

ABUELO: Llévame. Vámonos. Quiero vivir en el hospital.

AITOR: ¡No puede ser! (*Coge la bolsa*). Tienes ansiedad. Lo de la respiración es ansiedad. No se podía seguir con el tratamiento y te lo han quitado de golpe. Es por el sistema adrenérgico.

ABUELO: Me da angustia que me hables de eso.

AITOR: Eso es ansiedad.

ABUELO: No, es otra cosa... no puedo respirar.

AITOR: ¡No, es ansiedad! ¡Es el mono! Eres como los drogadictos, que se vuelven locos cuando tienen el mono. (*Se disculpa*). Abuelo, nosotros les llamamos drogas a los medicamentos. En realidad, son drogas, por eso les llamamos así.

ABUELO: No quiero morirme aquí. Si me muero aquí me voy a morir solo. Quiero que si me muero alguien esté conmigo y quiero tener un médico por si me duele mucho morirme.

Quiero vivir dentro de una farmacia. Quiero tener de todo, por si me hace falta.

Hijo, te voy a decir una cosa que me ha dicho el médico solo a mí. Me voy a morir.

- La definición rítmica se observa en esta escena en tres partes:
 - Ascenso rítmico en la escena provocado por la crisis de ansiedad del abuelo hasta el grito de Aitor, que supone el clímax y el punto de mayor intensidad. El texto del abuelo va cada vez entrando más a pie en el de Aitor, incluso llega a solaparse.
 - Silencio y parada brusca del ritmo. Es la reacción del abuelo quien define este tiempo.
 - Vuelta a la calma. Una velocidad menor define otro tipo de ordenación temporal, provocado por la vuelta a la escucha de los actores, con alternancia de textos.

4.2.2.2.f.8. Trabajo sobre las imágenes

El trabajo sobre las imágenes realizado por el director de actores junto con la actriz puede observarse en un fragmento de la escena 10.

En este fragmento, Jessica, indignada, compara su vida laboral para llegar a directora de *marketing* con la de Aitor.

La puesta en escena del director muestra a Aitor en calzoncillos, mientras que Jessica sube la escalera y le tira la ropa para que se vista desde arriba, subida en la plataforma. Finalmente, Jessica se va por las escaleras de la derecha.



Imagen 104

Minutaje del corte:

51:26 – 52:08

Texto:

JESSICA: También yo quiero hacer bien mi trabajo. Soy comunicadora y es muy importante para mí decir la verdad.

AITOR: ¿La verdad? ¿Bromeas? No me vendas la moto. Tengo el garaje lleno y no las utilizo.

JESSICA: Oye, para estar donde estoy, yo no he tenido una beca. Ni me he quedado toda la vida en la universidad. Que todo te ha parecido muy bien siempre, hasta que te ha tocado a ti. Y a lo mejor no sabes que los demás nos hemos movido mucho, que no hay lugar en la ciudad donde no haya trabajado. ¿Quieres que esté doce horas en una tienda de ropa, cobrando en una caja con una cola perpetua? Pregunta por mí en la tienda de *smoothies*. O en Londres, haciendo sándwiches desde las seis de la mañana para aprender inglés. (Jessica recoge para irse) Por cierto, ¡los *smoothies* llevan mucha mierda!

- En esta escena aparecen varios trabajos sobre imágenes del pasado de Jessica que la actriz creó y que el director hizo de guía para encontrar una definición exacta.

- Las imágenes de los sitios donde ha trabajado Jessica para que pudiera impulsar la cantidad de trabajos que tuvo.
 - La imagen del trabajo de cajera en una tienda de ropa.
 - La imagen del trabajo en la tienda de *smoothies*.
 - La imagen del trabajo en Londres en la tienda de sándwiches.
- Todas estas imágenes impulsan el trabajo de la actriz hacia la organicidad y la emoción.

4.2.2.2.f.9. La emoción

El trabajo sobre la emoción creado por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento, Jessica se dirige al público para mostrarse impotente ante la incapacidad de las firmas farmacéuticas para hacer que los medicamentos sean gratuitos o fijar un precio bajo que garantice el acceso universal.

La puesta en escena del director dispone a Jessica en prosenio, muy cercana al público, para poder hablarle directamente sin cuarta pared, de frente a frente.



Imagen 105

Minutaje del corte:

46:45 – 47:07

Texto:

No podemos hacer más. Hemos donado *Mectizan* para tratar la ceguera del río. Hemos suministrado amoxicilina en Sudáfrica. Pero sólo podemos hacerlo puntualmente. Si nuestros proyectos no fueran rentables, podríamos asumirlo, una vez, dos veces, e incluso

tres, pero si continuásemos trabajando de esta forma tendríamos que cerrar. Es sentido común.

- En este fragmento el director de actores crea una situación emocionante que pueda facilitar al trabajo de la actriz para generar la emoción. El director propone que Jessica hable directamente al público y que se lamente ante estos de no poder trabajar de una forma en la que pudieran ofrecer los medicamentos a un precio bajo. Siente la impotencia de no poder acceder a la donación como sistema de trabajo, sabiendo que la práctica comercial deja a mucha gente sin la medicación adecuada, víctimas sin capacidad de hacer frente a la enfermedad.
- El director acercó a la actriz al público, creando una situación en la que tuviera que dar la cara por el carácter comercial de la investigación farmacéutica.
- El director puso a la actriz en tensión al acusarla metafóricamente a través de la mirada del público de hacer negocio con la enfermedad y con el sufrimiento.
- Toda esta situación creada por el director de actores dio el soporte para que la actriz sintiera la emoción de la impotencia, el lamento verdadero por las personas que no pueden acceder a las medicinas, y la rabia de no poder trabajar de otra manera.

4.2.2.2.f.10. Verosimilitud y coherencia

La verosimilitud y la coherencia propuesta por el director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 15.

En este fragmento, Aitor se comunica con el periodista a través de internet, para pedirle ayuda en publicar su caso y así, proteger su investigación a través de la opinión pública.

La puesta en escena del director muestra dos espacios superpuestos sobre la misma zona del escenario, de manera que el periodista pasa muy cerca del lugar donde está sentado Aitor, como si estuviese andando por su casa, sube las escaleras del fondo hasta el púlpito y cruza la plataforma para salir por las escaleras de la derecha.



Imagen 106

Minutaje del corte:

01:17:20 – 01:17:53

Texto:

AITOR: Me siento mal. No es que yo suela utilizar la palabra atormentado. No soy una persona con tendencia a deprimirme. Me encuentro muy mal.

PERIODISTA: Tómese algo para el estómago, amigo. Lo suyo no es noticia. Ocurre todos los días. No tiene mercado. No lo publicará ningún medio. Pero lo pondremos en mi próximo libro, como le dije. No le parezca mal, pero voy apagando.

AITOR: Lo que quiero es que la gente se entere ahora.

PERIODISTA: Como su caso va a resultar movidito con lo del juicio y tal, creo que es mejor que intentemos publicarlo entonces, si usted resulta condenado. Que una empresa denuncie injustamente a un trabajador, no es ninguna noticia. Si usted fuera a la cárcel, sería otra historia.

- En este fragmento puede observarse el siguiente trabajo de verosimilitud:
 - El tipo de léxico que usan los actores es el relativo a comunicarse a través de internet.
 - Los actores usan espacios superpuestos.
 - Aitor está sentado, que es una posición que suele usarse para usar el ordenador. El periodista está moviéndose por su casa, como si estuviera recogiendo para irse, antes de apagar el ordenador, cómo si hablase por un micrófono y una webcam.
 - Los actores no se miran nunca a los ojos por lo que se diseña un movimiento cambiando su escorzo para que nunca dé la apariencia de que se miran, evitando estar frontales uno respecto a otro.

- Ninguno de los actores tiene ordenador. El signo sobre el ordenador está proyectado sobre la mesa.
- La iluminación es nocturna, por lo que los actores trabajan con esa calidad de texto y movimiento, creando coherencia entre el tiempo y la interpretación.

4.2.2.2.f.11. Entendimiento de procesos

El entendimiento de los procesos de creación actoral por parte del director de actores no puede objetivarse bajo un signo concreto del registro de la escenificación.

No obstante, en la eficacia general del trabajo actoral se puede observar que el director ha entendido los procesos de creación de los intérpretes y las diferencias técnicas con las que cada actor aborda su trabajo.

4.2.2.2.f.12. Seguimiento de procesos

El seguimiento de los procesos de creación de los actores realizado por el director de actores no puede objetivarse en los signos escénicos presentes en la escenificación.

Sin embargo, en la regularidad del acabado artístico y técnico de la obra en el estreno puede observarse que el director y la ayudante de dirección han seguido todos los procesos de los actores para asegurar que todos llegaran al estreno con calidad, eficacia comunicativa y solvencia artística.

- Indicaciones para la organización del próximo intento del actor

El trabajo de las notas ofrecidas por el director de actores a los intérpretes puede objetivarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento Jessica y Aitor se presentan en el baño de las oficinas de *Bill&Co*.

En la puesta en escena del director, Jessica se muestra exultante y entusiasta mientras que Aitor permanece desconfiado y cortante. Ambos actores están detrás de la mesa, dibujando cambios de posición frontal hacia el público y perfil, llevando su cuerpo a la frontalidad entre ambos.



Imagen 107

Minutaje del corte:

13:19 – 14:13

Texto:

JESSICA: ¿Eres compañero? ¿De qué empresa?

AITOR: Si me has visto no te acuerdas, ¿no?

JESSICA: ¿No?

AITOR: Yo qué sé. ¿Tú eres nueva? Quién eres tú, a ver... Si te he visto no me acuerdo.

JESSICA: No, no. De *BigPharma*. Nueva compañera. Muy nueva. (Se apresura rápidamente a buscar una tarjeta en su bolso y le da una). Hoy es el día de las tarjetas. Soy Jessica Miller.

AITOR: Aitor. ¿Y ese nombre? (*Lee*) Directora de comunicación. A mí me gustaría hacer unas preguntas. Es que tengo muchas dudas. De la absorción.

JESSICA: Pregunta. Yo siempre digo la verdad. Lo más importante para mí es eso, la verdad.

Venga, pregunta. Pregúntame.

- En este fragmento pueden observarse las notas de creación que el director ofreció a los actores en:
 - La actitud exultante de Jessica y la actitud desconfiada de Aitor.
 - La creación de la atracción física entre ambos.
 - La creación del servicio a través del comportamiento actoral y de las posiciones en el espacio.
 - La entrega de la tarjeta de visita con un movimiento amplio del brazo.
 - La pausa de los actores en la acción de la entrega de la tarjeta mientras sube la intensidad de la música.
 - La actitud de Aitor antes de coger la tarjeta, desafiante y aceptando el reto.

- Notas individuales. Notas colectivas

El ejercicio de dar notas individuales y colectivas puede objetivarse en un fragmento de la escena 7.

En este fragmento, un investigador va a la oficina de patentes con la intención de proteger su investigación. Un extravagante registrador le indica cuáles son los pasos a seguir para registrar una patente.

En la puesta en escena el director compone la situación con el registrador sentado en el púlpito, el investigador dentro de la plataforma junto a la entrada compuesta por las escaleras de la derecha, y a una tercera actriz, esperando en la escalera para entrar, haciendo prácticamente las mismas acciones que hace el investigador.

Además, el director de actores ha colocado a Jessica y Aitor en su primer encuentro íntimo, tumbados sobre la mesa, moviéndose lentamente.



Imagen 108

Minutaje del corte:

34:35 - 34:59

Texto:

CHICO: Quiero solicitar una patente. Tengo algo que puede curar.

REGISTRADOR: *(Se ríe a carcajada limpia)* El trámite es complicado. Pero tómese como un juego. Ésta es la casilla de salida. Tome su dorsal. Si sigue fielmente mis instrucciones llegará con éxito a la meta. Patentar: ¡El juego de hacer dinero!

CHICO: No quiero sacar beneficio de ello.

REGISTRADOR: Desde que le imprima el recibo tiene dos turnos para pagar la tasa. ¡Aquí hay que ser el más rápido! Tiene que ir a marcha o superior, ligerito. Si no, el recibo que le doy caduca y tendrá que venir a por otro.

- En este fragmento pueden observarse las notas colectivas:
 - Jessica y Aitor tienen la nota de moverse lentamente sin recostarse en ningún momento, realizando su trabajo interpretativo en horizontalidad. Tienen la nota de ser un foco de atención secundario, pasando su presencia a plano fondo, aunque están en el centro de la composición.
 - El investigador y el registrador, así como la tercera actriz, que representa a otra investigadora en la cola para registrar, tienen la nota colectiva de hacer un juego con las carpetas, realizando trabajos sincrónicos, variaciones de la repetición y estructura en canon.
 - Las notas individuales pueden observarse en que el registrador tiene un carácter muñequizado, extravagante, con voz de presentador de show televisivo.
 - El investigador tiene la nota de trabajar su texto con veracidad.
 - La investigadora tiene la nota individual de aportar su presencia en todo momento ocupando un plano fondo, es decir, sin ocupar el foco principal de atención.
 - Para poder componer el trabajo colectivo sobre las carpetas, los actores tienen notas comunes e individuales:
 - Los tres empiezan con las carpetas agarradas por las dos manos, enseñándolas frontales a la altura de su pecho. El investigador, frontal al público; el registrador, frontal al investigador y de perfil al público, y la investigadora de perfil al público, llevando la carpeta hacia la espalda del investigador.
 - Los tres giran la carpeta a la vez.
 - Cuando el registrador ofrece la carpeta hacia delante, sincrónicamente el investigador lleva la suya hacia su abdomen, como si acabara de recibirla.
 - Cuando el registrador la enseña al público, el investigador realiza la misma acción y la investigadora la sostiene hacia arriba.
 - En todo este juego de las carpetas puede objetivarse que el director ha montado una composición común (notas colectivas) y variaciones individuales (notas individuales).

4.2.2.2.f.13. Cuidados hacia el actor

Los cuidados que el director ha ejercido sobre los actores en la ejecución de su trabajo no pueden ser objetivados en los signos que componen la obra teatral.

Prescription no está creada con ninguna apuesta que pueda suponer un riesgo extremo para la integridad física de los actores, por lo que el máximo riesgo pudiera estar en subir a cinco actores a la vez sobre la estructura de la escenografía. Para minimizar este peligro, el escenógrafo hizo pruebas con pesos para comprobar el aguante, además de que el diseño y los materiales habían contemplado los pesos que debían soportar dicha estructura. Aún así, el director de actores fue subiendo a los actores poco a poco comprobando con acciones pequeñas, que la estructura soportaba perfectamente el peso, antes de pasar a ensayar con muchos actores y acciones más grandes que pudieran poner en peligro la estructura escenográfica.

Respecto al cuidado emocional, el director de actores tuvo en cuenta al actor en las escenas de miedo ante el dolor y la muerte del personaje del abuelo. El actor, sin embargo, demostró técnica y experiencia para poder llegar a trabajar con organicidad estas escenas sin ponerse en peligro, usando un procedimiento de empatía y no de identificación.

El director también tuvo en cuenta durante todo el proceso de ensayos, la duración de las sesiones de trabajo y las cargas que implicaban las tareas solicitadas a los actores para ejercer unas pautas de cuidados en el trabajo previo, durante los ensayos y en las funciones.

4.2.2.2.g. Movimiento escénico

El diseño del movimiento escénico realizado por el director puede observarse en un fragmento de la escena 17.

En este fragmento el director de *BigPharma* anima por teléfono a Jessica, justo antes de su discurso de presentación para infundirle confianza.

La puesta en escena del director esta compuesta con Jessica detrás de la mesa, en la lejanía, y con el director que sube las escaleras hacia el púlpito. Jessica sube por las escaleras del fondo y ambos se hablan, cara a cara, aunque a través del teléfono.



Imagen 109

Minutaje del corte:

01:23:08 – 01:24:00

Texto:

DIRECTOR: He leído tu *speech*. El primero y el segundo.

JESSICA: Sí, lo reescribí.

DIRECTOR: Lo harás muy bien.

No quiero ponerte nerviosa. Pero nos jugamos mucho en este evento. Si sale bien apareceremos en todas las redes sociales, Facebook, Twitter, Instagram y todo eso. Ya verás, será viral.

JESSICA: Voy a hacer unos pequeños cambios y quedará perfecto. He profundizado mucho, he visto, he leído sin parar.

DIRECTOR: Lo importante es lo que piense la gente, Jessica. El poder para que esto funcione lo tiene la gente.

JESSICA: Soy experta en comunicación. No te preocupes. Lo contaré todo de modo que lo entiendan.

- En este fragmento el director diseña el movimiento a medio camino entre sus apuestas como escenificador y el trabajo de organicidad actoral:
 - El director propone que los actores, aunque estén hablando por teléfono, se vayan acercando el uno al otro hasta que se hablan cara a cara, a través de un marcaje de desplazamientos. La puesta en escena convencional de esta escena hubiera alejado a los actores para significar que hablan en la distancia. El director de actores quiso componer una imagen más próxima, cercana al secreto, donde se dan las conversaciones que nadie debe saber. A través de esta cercanía, Jessica puede encararse al director con el uso de la ironía, pues sabe que el discurso que va a dar es prácticamente el contrario al que debería hacer.

Jessica sube por la escalera desde el fondo, mientras que el director sube desde el público, así los espectadores pueden tener a Jessica de frente y al director en tres cuartos cerrado.

- El director de actores recoge la creatividad de los intérpretes en cuanto a su trabajo gestual: Jessica le pone el brazo para que el director le cuelgue la chaqueta, y el director se mete la mano en el bolsillo y se va, momento tras el cual, Jessica apaga el móvil y se pone la chaqueta.

4.2.2.2.g.1. Elementos constitutivos del movimiento escénico por parte del actor

Los elementos constitutivos del movimiento por parte del actor, diseñados en un proceso de cocreación entre director y actores, pueden objetivarse en un fragmento de la escena 7.

En esta escena, el registrador da instrucciones al investigador sobre el proceso de solicitar una patente.

La puesta en escena del director está compuesta por el registrador a la izquierda, sentado en el púlpito, con el investigador en frente, al otro lado de la pasarela, cerca de la escalera derecha que le ha servido de entrada. Una tercera actriz espera su turno tras el investigador, subida en la escalera. Aitor y Jessica tienen su primer encuentro íntimo en la mesa, entre el registrador y el investigador.



Imagen 110

Minutaje del corte:

34:59 - 35:49

Texto:

CHICO: Lo que quiero es proteger mi investigación. Literalmente protegerla.

REGISTRADOR: Elija una tarjeta de suerte o sorpresa.

CHICO: Temo que destruyan mi investigación, para que no me la lleve a otra empresa.

Quiero continuar con su desarrollo.

REGISTRADOR: Sorpresa: Para que un registrador le imprima un documento de solicitud el jugador ha de traer... ¿tiene para apuntar? Lo primero, el recibo que le doy ya pagado, y lo segundo...: Descripción, número de páginas, reivindicaciones, número de páginas, dibujos, número de páginas, lista de secuencias, número de páginas, soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas, documento de prioridad del soporte legible por ordenador de la lista de secuencias, número de páginas. ¿Podrá conseguirlo todo?

CHICO: Han tirado todo lo que tenía en el laboratorio, todas las muestras.

REGISTRADOR: Le aconsejo que compre una botella de agua isotónica.

CHICO: Sólo tengo los datos del ordenador.

REGISTRADOR: Esto es como todo. Compre una calle y compre una casa, la patente le resultará cara de mantener, pero luego cada uno de sus clientes tendrá que pagarle cuando se queden en su hotel.

CHICO: Sólo tengo los datos del ordenador.

REGISTRADOR: Tiene dos días.

- En este fragmento podemos observar los siguientes elementos del movimiento escénico:
 - Acción: El investigador realiza la acción de pedir información para solicitar una patente. El registrador tiene la acción de informarle del trámite. La investigadora tiene la acción de esperar a que le toque su turno. Aitor y Jessica tienen la acción de tener su primer encuentro íntimo.
 - Postura y escorzo: El investigador y la investigadora tienen la postura de estar de pie, con el escorzo de perfil al público. El registrador tiene la postura sentado y recogido, con un escorzo de tres cuartos abierto hacia el público. Aitor y Jessica están tumbados en cuanto a la postura, y van cambiando el escorzo, en su mayor parte de perfil al público.
 - Gestos: El investigador, la investigadora y el registrador hacen gestos con la carpeta, gestos de entregar y recibir documentación y de pasar páginas.
 - Plano: El investigador representa el plano más alto, al estar de pie sobre la plataforma. La segunda altura la ocupa el registrador, aunque está sentado

ocupando el plano medio. Más abajo está la investigadora, que solo está subida al primer peldaño, de pie. Estos tres personajes son la figura de la escena, mientras que Aitor y Jessica componen el fondo, tumbados en un falso plano bajo, puesto que están subidos a una plataforma y no sobre el suelo.

- No existen desplazamientos, excepto los de entrada y salida de actores al comienzo y al final de la escena. Al no existir desplazamientos, no existen trayectorias.
- Los gestos están sometidos a procesos temporales de orden, duración, tempo y dinámica.

4.2.2.2.g.2. Definir el uso del espacio

El uso del espacio realizado por el director de actores en el ensayo puede objetivarse en un fragmento de la escena 6.

En este fragmento, Aitor va a hablar con Jessica a un espacio indeterminado interior de la casa, para que el abuelo, ya tumbado y descansando, no escuche la conversación.

La puesta en escena está compuesta por el abuelo tumbado y Jessica y Aitor se ocultan tras los tiros de la izquierda, para que estos tiros sirvan de separación entre las estancias.



Imagen 111

Minutaje del corte:

30:28 – 31:32

Texto:

Aitor regresa.

AITOR: Tiene cáncer.

JESSICA: ¿Está malillo?

AITOR: Sí.

JESSICA: ¿De qué tipo?

AITOR: Un cáncer en el corazón. Es raro. Sarcoma cardíaco.

JESSICA: No sabía que se podía tener cáncer en el corazón.

AITOR: Y ahora toma *Sevredol*.

JESSICA: No sé lo qué es.

AITOR: ¿Tú no vendes medicamentos?

JESSICA: Sí, pero no los conozco todos. Conozco los nuestros y los de la competencia.

AITOR: Es morfina. Por eso se le va la cabeza.

JESSICA: ¿Está en tratamiento?

AITOR: No, no hay.

JESSICA: Ah...

¿Y vives solo con él?

AITOR: Sin maquillar estás más guapa.

JESSICA: Bueno, estoy cansada, no me imagino la cara que tengo a estas horas.

AITOR: Sí, vivo con él. Y o estoy en Bill o estoy aquí a todas horas. ¿Quieres tomar algo?

JESSICA: ¿Tendrías agua?

- En este fragmento puede observarse el diseño del uso de los espacios del interior de una casa a través de una escenografía polivalente que sirve para la creación de diferentes espacios a lo largo de la obra.
 - Las escaleras de la derecha están usadas como la entrada de la casa.
 - La pasarela está usada como los pasillos de la casa para acceder al salón.
 - El suelo del espacio escénico delante de la mesa está usado como el salón de la casa.
 - La plataforma está usada por el abuelo como su cama.
 - El espacio izquierdo que queda detrás de los tiros, están usados como otro espacio íntimo del interior de la casa, usando los tiros como separación entre dos estancias de la casa, que crean intimidad respecto al abuelo, y medio permiten las visuales del espectador a través de los tiros creando el secreto.

4.2.2.2.g.3. Definir o concretar las relaciones de la proxémica

La definición de la proxémica realizada por el director de actores puede observarse un fragmento de la escena 8.

En esta escena, Aitor y Jessica, tras pasar su primera noche juntos, se levantan, se visten y se ponen en marcha para comenzar el día. Jessica dice que está trabajando en un discurso para *BigPharma* y a Aitor le parece inadecuado, por lo que se viste rápidamente para irse. Aitor presiona a Jessica para saber de qué lado está.

En la puesta en escena, el director de actores comienza con Jessica y Aitor tumbados sobre la plataforma, luego se separan, cada uno a un lado, para vestirse, Jessica detrás y Aitor delante de la plataforma. Por último, Jessica sube al púlpito y baja por la escalera izquierda para alejarse lo más posible de Aitor, buscando su propio espacio.



Imagen 112



Imagen 113



Imagen 114

Minutaje del corte:

40:28 – 42:23

Texto:

AITOR: ¿Tú no tienes trabajo?

JESSICA: Sí. Estoy escribiendo un *speech* sobre *BigPharma*. Nos interesa mucho tener al público a nuestro favor.

AITOR: Ya.

JESSICA: ¿Tú vas a trabajar?

AITOR: No.

JESSICA: ¿No has cambiado de opinión? Al menos deberías decir algo. Si lo aceptas o no.

AITOR: No tengo que decir nada. Estoy de baja. Me la ha dado el médico para que me quede estos días con mi abuelo.

JESSICA: Ya, pero yo te digo que hagas una llamada, y que les digas que lo aceptas. Y luego que hables con tu jefe de grupo, a ver...

AITOR: Me voy.

JESSICA: Oye, ¿he dicho algo?

AITOR: Se lo han llevado todo, Jessica. Todas las muestras, todo. No puedo dialogar con ellos para que no lo cierren, porque ya lo han cerrado.

JESSICA: No me has dicho nada.

AITOR: En *BigPharma* no nos comemos a nadie. Es una buena empresa.

JESSICA: ¿Qué dices?

AITOR: Que eso fue lo que me dijiste en los servicios, Jessica. Que no tengo claro quién eres. De qué lado estás.

JESSICA: ¿Yo?

AITOR: Tú, estás escribiendo un *speech* sobre la empresa. ¿Qué vas a decir? ¿No respondes?

JESSICA: Estoy pensando en ello. Luego tengo el segundo ensayo.

Jessica se da unos golpecitos siguiendo la técnica del *tapping*.

AITOR: Tengo una nube mía propia. Los datos significativos los guardo en mi nube, no en la de la empresa. Lo empecé a guardar hace unos días, antes de que me ofrecieran el contrato porque, de repente, faltaban documentos, faltaban cosas y pensé que era la mejor manera de que no se perdiera nada. Enviarlos al cielo.

JESSICA: Yo me quiero y me acepto totalmente. Me quiero y me acepto, me quiero y me acepto...

AITOR: ¿Qué haces?

JESSICA: *Tapping*. Reequilibrio mi energía. ¿Por qué me cuentas esto a mí?

- Este fragmento está estructurado en tres relaciones proxémicas principales entre los actores y la escenografía:
 - La primera está definida por la cercanía de los actores, en distancia íntima, subidos sobre la mesa, ocupando el mismo espacio.
 - La segunda está definida por separarse cada uno a un lado de la mesa, separando sus kinosferas y poniendo la escenografía de por medio.
 - La tercera está definida por tener la máxima distancia que permite el espacio escénico, incluso a nivel de plano, ya que Aitor está en el punto más alto, sobre el púlpito, y Jessica en el más bajo, sobre el suelo en prosenio derecha, que es el punto más alejado que puede tener en el interior de la casa.
- Estos tres fragmentos corresponden a tres momentos de la escena diferentes, por lo que expresan la concreción de la situación y la relación emocional entre los personajes.

4.2.2.2.g.4. Movimiento y emoción. (Motion and emotion)

El trabajo sobre movimiento diseñado por el director de actores para potenciar la emoción de la actriz puede observarse en un fragmento de la escena 9.

En este fragmento Jessica se dirige directamente al público para preguntarle cuál es la verdad de los medicamentos.

La puesta en escena del director de actores está compuesta por el movimiento de Jessica sentada sobre la mesa y por la subida por la escalera hasta llegar al púlpito, momento en el que Jessica abre la mano mostrando una pastilla.



Imagen 115

Minutaje del corte:

45:24 – 46:05

Texto:

JESSICA: Los científicos y la población en general presionan para saber toda la verdad sobre los medicamentos. Literalmente, nos va la vida en ello.

Por supuesto, no llegamos a todas las enfermedades, ni a todos los lugares del planeta, ni llegaremos a todos los hombres y mujeres cuando enfermemos. Y, sin embargo, he aquí una imagen radical: El medicamento final, el que te pueda curar, te será vendido cuando estés enfermo. ¿Nuestra misión es vender o nuestra misión es curar? ¿Qué pensáis?

- En este fragmento podemos observar cómo el movimiento potencia la emoción en la actriz que interpreta a Jessica. El director comienza con Jessica sentada sobre la plataforma, con las piernas cruzadas, como si fuera una presentadora: una postura fría hacia el propio interior del personaje, que se realiza para que se la vea desde fuera como una mujer elegante, que presta su imagen para que suban las ventas. Jessica rompe esta postura y esta quietud para levantarse, haciéndose cargo de su cuerpo y anda hacia la escalera. El ascenso hasta el púlpito le da poder, se queda quieta, mira al público sin cuarta pared, hasta que abre la mano con una pastilla, centrando todo su poder en este pequeño gesto y en sus palabras.
- En todos estos movimientos se puede observar cómo el movimiento le acerca a la emoción.

4.2.2.2.g.5. Composición escénica

La composición escénica creada por el director de actores puede observarse en toda la obra, especialmente en un fragmento de la escena 12.

En este fragmento, Aitor explica cómo ha sido su vida en la investigación farmacéutica al director de *BigPharma* y le pide que reconsidere la utilidad de su investigación para los pacientes.

La puesta en escena del director se compone con Aitor detrás de la mesa, en el fondo derecha, mientras que el director de *BigPharma* está delante a la izquierda, formando una diagonal con Aitor, quedando entre ellos la mesa, sobre la que se proyecta la arena del reloj.



Imagen 116

Minutaje del corte:

59:19 – 01:00:16

Texto:

DIRECTOR: Cuénteme.

El director pone en marcha el reloj de arena.

AITOR: Verá, yo no puedo continuar si no es con el *taxano*. Lo he pensado, lo he pensado una y otra vez y ayer estuve dándole vueltas todo el día y toda la noche y necesito continuar. Era un niño, tenía veinticuatro años cuando empecé el doctorado. ¿Usted me entiende?

Un día mi director de tesis me dijo que *Bill&Co* se había interesado por el *taxano* y que si aceptábamos iban a financiar mi investigación. Y al día siguiente de defender mi tesis, estaba trabajando con ellos. Hubo otro día en el que ustedes compraron la empresa donde yo trabajaba. Y también un día más, un último día en el que se cierra mi proyecto. Ha pasado tan rápido como en su reloj de arena. No sólo es porque el *taxano* pueda ser un buen fármaco y pueda conseguir la remisión de algunos tipos de cáncer. Es personal. Tiene la mayoría de mis días...

DIRECTOR: Se acabó el tiempo.

AITOR: ...se quedan sin sentido. Bien, el tiempo... Quiero pedirle que reconsidere su utilidad para los pacientes.

- La composición puede observarse en:
 - Crear el fondo con la posición del personaje de Aitor. La posición en el fondo, sirve para ver a Aitor más pequeño, en lucha contra la posición poderosa del director de *BigPharma*.
 - Crear una diagonal abierta desde el director a Aitor.
 - Los dos personajes están frontales al público para facilitar la visión de sus caras y gestos.
 - El director le da la espalda a Aitor, para crear la relación emocional entre ellos y la actitud arrogante del director.
 - La gran mesa queda entre los dos, de forma que no pueden dialogar con cercanía.
 - El director se apoya en la mesa, por lo que puede tocarla, mientras que Aitor tiene espacio entre él y la mesa.
 - El director tiene una postura pasiva, apoyado en la mesa, mientras que Aitor está de pie, erguido, en una postura activa.
 - Cada actor está bañado por la luz proyectada por un foco individual, lo que les separa en dos espacios, aunque estén en dentro mismo marco de composición.
 - La proyección triangular, va creando estabilidad en la base de la mesa, por lo que cada vez va haciéndose más pesada, y más infranqueable la barrera entre los dos.

- Belleza

La composición de la belleza realizada por el director puede observarse en un fragmento de la escena 3.

En este fragmento, Jessica baila en la escalera para expresar su estado de ánimo y para seducir a Aitor.

La puesta en escena del director está compuesta por Aitor quieto detrás de la mesa y Jessica bailando en la escalera derecha, entre los tiros, en una atmósfera nocturna creada por las luces, las proyecciones y la música.



Imagen 117

Minutaje del corte:

17:22 – 17:38

Texto:

Este fragmento no tiene texto.

- En este fragmento podemos observar la creación de la belleza propuesta por el director de actores. Por un lado, a través de la atmósfera creada para la seducción: baile, música, luces nocturnas y proyecciones. Por otro lado, a través de un montaje de imágenes rodadas con la actriz que interpreta a Jessica. En estas proyecciones se multiplican las imágenes de la actriz atrapando la belleza de su cuerpo y de su movimiento. Estas grabaciones están realizadas sobre diferentes escorzos y montadas a través de la superposición y de diferentes opacidades. En la puesta en escena todas estas imágenes están proyectadas sobre Aitor y sobre el espacio, bombardeando la percepción de Aitor mientras Jessica baila. Añadido a ello, las proyecciones tienen un movimiento que crea polifonía con el ritmo propuesto por la música y con el baile interpretado por la actriz.
- Ritmo visual

El trabajo sobre el ritmo visual puede observarse en un fragmento de la escena 5.

En este fragmento, el extranjero y la extranjera exponen al público sus casos desesperados al estar enfermos de cáncer y no poder acceder a ningún tratamiento por ser extranjeros en España. El ministro, dándoles la espalda, habla al público ofreciendo los datos del coste que tienen los medicamentos en los fondos públicos.

La puesta en escena del director está compuesta por un triángulo con los tres actores frontales a los espectadores, dirigiéndose a ellos directamente sin cuarta pared.



Imagen 118

Minutaje del corte:

26:04 – 26:24

Texto:

EXTRANJERA: ¿Alguno de ustedes me puede hacer el amor? En su casa mejor; o tengo cincuenta euros para un hotel.

MINISTRO: El real decreto-ley avanza para conseguir la universalidad de la atención sanitaria.

EXTRANJERA: Necesito que alguien me haga el amor.

MINISTRO: Daremos cobertura a las embarazadas, a los accidentes graves, y a los menores de edad.

EXTRANJERO: Tengo diecinueve años.

- El ritmo puede objetivarse en los tres actores colocados en posiciones frontales al público, uno a la izquierda, uno en el centro y otro a la derecha, a la vez que están uno en prosenio, otro en el centro y otro en el foro.
- Además, su trabajo actoral sobre su cuerpo implica que los tres tienen expresión de sufrimiento, de modo que, a través de la variación de la repetición, se ayuda a crear ritmo visual.

4.2.2.2.g.6. Información, ruido y ocultación

El trabajo de la información, del ruido y de la ocultación puede observarse en un fragmento de la escena 11.

En este fragmento, la visitadora médico presiona al doctor para que recete los medicamentos de su compañía, y el gerente a la visitadora para que suban las ventas.

La puesta en escena del director está compuesta por los actores en movimiento, dibujando cruces y trayectorias hasta que el final desaparecen todos al mismo paso, de perfil al público, con un andar mecanizado.



Imagen 119

Minutaje del corte:

57:37 – 58:14

Texto:

MÉDICO: Me siento mal cuando me ofrecen regalos. ¿Lo entiende?

VM: No quiero que se cabree conmigo doctor. Sé lo que piensa de mí. Yo también pienso en la persona que me estoy convirtiendo, pero ¿qué quiere que haga? Es mi trabajo.

GERENTE: Hay una lista muy grande.

VM: Yo no, de eso no sería capaz.

MÉDICO: ¿Quieres más?

GERENTE: Cada uno gasta el presupuesto como quiere con tal de que suban las ventas.

MÉDICO: A un compañero se lo llevan de putas. No miento. Esto existe.

VM: Yo eso no lo voy a hacer.

GERENTE: Es un líder de opinión. Si te digo lo que he llegado a hacer yo. ¿Por qué crees que llegué a gerente?

MÉDICO: No todos, desde luego. Pero existe.

GERENTE: Doctor, cuando termine la sesión de hoy, mi compañera le acercará hasta el hotel.

VM: En León, en Alicante, en Avilés...

- En este fragmento el director ha propuesto un diseño de movimiento escénico que no denota el comportamiento de un determinado lugar, es decir, no informa sobre el lugar

en el que se desenvuelven los personajes, sino que el movimiento es una metáfora de los cruces que hay entre los gerentes de las empresas farmacéuticas, los visitantes médicos y los doctores, y las injerencias de las prácticas empresariales para que un médico recete un fármaco en lugar de otro. Por este motivo, el movimiento propone cruces y trayectorias, para poder expresar una información de modo abstracto en lugar de construirse un movimiento realista.

- Al final de la escena, los actores se vuelven autómatas, y su movimiento pasan a ser trayectorias rectas hacia la salida del escenario por el lado derecho, para convertir estas voces en ideogramas sin humanidad, denotando prácticas universales, no individualidades, ni casos aislados.
- Este fragmento se sitúa, por tanto, a medio camino entre la información y abstracción, en la búsqueda de una poner la realidad en una forma que exprese lo oculto, evidenciando, a su vez, el nivel estético.

4.2.2.2.g.7. Ritmo

El trabajo sobre el ritmo creado por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 13.

En este fragmento, Aitor visita a la Directora general de salud pública para pedirle que le proteja ante la demanda que le ha interpuesto *BigPharma*. La directora le explica que ellos no pueden interferir porque su caso es de ámbito privado.

La puesta en escena del director propone una conversación íntima en el rincón que crea la plataforma con la escalera izquierda. La directora sube la escalera y con una actitud ausente, cruza la plataforma para desaparecer por la derecha, dejando solo a Aitor.



Imagen 120

Minutaje del corte:

01:06:13 – 01:07:52

Texto:

DGSP: Nosotros no podemos meternos en las investigaciones privadas de las empresas.

AITOR: Cura, estoy seguro.

DGSP: Si fuera así, no veo por qué no iban a querer seguir con ello.

AITOR: ¡No! No saben. La empresa no está gestionada por científicos, sino por economistas, juristas, comerciales, jefes de marketing... Los laboratorios han perdido su autonomía y solo se dedican a fabricar medicamentos rentables.

DGSP: Comparto su opinión.

AITOR: ¿Sí?

DGSP: Pero lo que no entiendo es qué podemos hacer por usted.

AITOR: ¿Por mí? Por mí no, exactamente. El *taxano* es muy rentable, pero de otra manera. ¡Existen muchas rentabilidades! ¡En el hospital ya no nos llaman pacientes, sino clientes!

DGSP: Lo sé, a todos nos avergüenza. ¿Pero, qué puedo...?

AITOR: ¡Una ley! Que obligue a invertir una parte de los brutales beneficios de las farmacéuticas en proyectos no rentables económicamente. ¡Financien la investigación! Si no, en la cumbre de todos los intereses, seguirán reinando los de las empresas que no piensan en el dolor, ni en la dignidad. ¡Consumo, luego existo! Inviertan en la universidad. ¿Todo para el hombre, pero sin el hombre?

DGSP: Le comprendo su angustia, pero su caso es de ámbito privado. Será la justicia quien se encargue de lo que ha ocurrido entre usted y su empresa. Yo solo puedo opinar.

AITOR: ¿Nada más?

- El ritmo del movimiento puede observarse en las posiciones fijas iniciales de los actores, con gestos pequeños de las manos y la cara. Durante esta primera parte, Aitor tiene movimientos más súbitos y energéticos, mientras que la directora hace movimientos más pausados, aunque firmes, creando juntos una polifonía de ritmos.
- El ritmo va descendiendo hasta la pausa anterior al texto de Aitor: “Cura. Estoy seguro”, que implica también una parada en los movimientos.
- A partir de este momento, los movimientos son pequeños, aunque contundentes, usando únicamente los gestos de los brazos y de la cara.
- La directora vuelve a manifestar intensidad y velocidad desde que se dispone a irse, subiendo la escalera derecha. Desde este momento, Aitor también comienza a acelerar su texto y su movimiento.
- Nada más pisar la plataforma, la directora hace un cambio rítmico, a través de pasos lentos y regulares y una actitud ausente, mientras que Aitor sigue creciendo en

velocidad e intensidad, hasta llegar al púlpito, buscando el contraste entre los dos personajes.

- Por último, la directora, al marcharse, vuelve a tomar una velocidad rápida mientras que Aitor se queda parado, con movimientos lentos, tratando de digerir la respuesta que le ha dado la directora.

4.2.2.2.g.8. Creación de subrayados

La creación de subrayados dramáticos a través del movimiento actoral puede objetivarse en un fragmento de la escena 2.

En este fragmento, el abuelo le pide a Aitor que le lleve al hospital, ya que no quiere estar solo en casa por miedo a morir solo.

La puesta en escena del director propone que el abuelo suba las escaleras de la izquierda hasta llegar al púlpito desde el que tira varias recetas. Aitor permanece abajo, en diagonal a él, dándole foco.



Imagen 121

Minutaje del corte:

09:37 – 10:03

Texto:

AITOR: Abuelo, te voy a decir una cosa. No quiero que te asustes ni que le des muchas vueltas.

ABUELO: ¡Di, di, di!

AITOR: No te van a tratar más. No hay más tratamiento para ti en el hospital. Por eso nos mandaron a casa.

ABUELO: En el hospital hay heparina, ¡claro que hay!

AITOR: No te vas a curar. Vas a vivir mucho tiempo, pero siempre enfermo.

ABUELO: Mentira. (Saca de los bolsillos muchísimas recetas) Me han recetado todo esto.

- En este fragmento puede observarse un subrayado dramático a través del movimiento escénico. Para empezar el abuelo sube las escaleras hasta el púlpito, para tener el punto más alto posible sobre el espacio escénico. Su escorzo, frontal al público hace que se privilegie la atención sobre él, ya que Aitor está de espaldas. El subrayado radica en que el abuelo tire las recetas desde arriba, dejándolas caer, en lugar de enseñárselas a Aitor de forma realista. Además, mientras las recetas caen al suelo, Aitor se mantiene quieto para que toda la atención de los espectadores esté sobre el abuelo.

4.2.2.2.g.9. Elementos fijos y elementos móviles

El movimiento de los elementos fijos y móviles de la puesta en escena relacionado con el trabajo actoral pueden observarse en la transición de la escena 8 a la escena 9.

En esta transición Aitor se va de su casa confesándole a Jessica que le gusta. Jessica está sobre el púlpito, la luz cambia sobre ella, se hace una coleta y comienza el segundo ensayo de su discurso.



Imagen 122

Minutaje del corte:

43:34 – 44:09

Texto:

AITOR: Me gustas Jessica.

JESSICA: Estaba pensando... Estaba dándole vueltas a cómo empezar una pequeña conversación informal; cómo contarles qué es *BigPharma* y qué significa su llegada a nuestro país.

- En esta transición puede objetivarse cómo el movimiento de la luz influye en el movimiento de la actriz. El director ha diseñado una transición, por un proceso de coordinación, es decir, Aitor sale de la escena por las escaleras de la derecha, mientras que Jessica da dos pasos hacia atrás para subirse al púlpito, desde donde empezará la próxima escena. Como la luz con la que empezará esta escena es fija y frontal-cenital la actriz tuvo que desplazarse hacia atrás para estar en la posición en la que tendrá la luz adecuada.
- El director le pidió a la actriz que hiciese ese desplazamiento como transición entre escenas y que se hiciese una coleta mientras la luz cambiaba del espacio abierto de la casa, al cerrado del púlpito, significando con la coleta que vuelve a empezar un ensayo de su discurso.

4.2.2.2.g.10. Dirección de la atención del espectador. Trabajo de focos

El trabajo de dirección de la atención del espectador a través de la creación de focos realizado por el director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena 19.

En este fragmento, Jessica se dirige al público con su discurso de presentación de *BigPharma*.

En la puesta en escena del director se puede apreciar a Jessica haciendo su monólogo con un coro de actores que, sin personajes, hacen un trabajo de actantes.



Imagen 123

Minutaje del corte:

01:24:40 – 01:25:49

Texto:

JESSICA: Les voy a hablar de un mecanismo del teatro: El *Mcguffin*. No, no es una magdalena. El *Mcguffin* es el gran pretexto que desencadena la acción. Es una excusa argumental. Hace que los personajes avancen en la trama, pero a la vez no es importante. Como que yo les hable de la farmacia, pues esto ocurre en todos lados. (Les ofrece una pastilla) ¿Quieren una? ¿Les ayudo a pasar el día?

Los medicamentos los dividimos en dos tipos: las “nuevas entidades moleculares”, es decir el I+D, y los *me too*, que son aquellos que tienen equivalentes químicos casi idénticos en el mercado. En nuestra industria, estos son los que más proliferan porque son los más rentables.

Leyendo sobre las ventas en el sector encontré esto: Henry Gadsden, ex director de la compañía farmacéutica Merck, dijo hace treinta años que su sueño era producir medicamentos para las personas sanas y así vender a todo el mundo.

- En este fragmento se puede objetivar el trabajo de focos realizado sobre esta escena a través del movimiento escénico en tres sentidos:
 - Por un lado, Jessica es el único personaje que se mueve, mientras que el coro de actantes permanece quieto. Como es la única que se desplaza, con su movimiento atrapa la atención del espectador.
 - Jessica se mueve en proscenio mientras que los demás actores están dispuestos sobre y alrededor de la escenografía, por lo que esta ubicación privilegia el foco sobre Jessica, ya que su figura se ve más grande respecto a los demás.
 - Por último, cuando Jessica se sube a la escalera, todos los actores le miran, por lo que con su mirada crean el foco sobre ella.



Imagen 124

4.2.2.2.g.11. Diseño y control de las visuales del espectador

El diseño y control de las visuales de los espectadores por parte del director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 11.

En este fragmento, el gerente presiona a la visitadora médico para que a su vez presione al doctor en la venta de los medicamentos de su empresa, en lugar de los de la competencia.



Imagen 125

Minutaje del corte:

54:47 – 55:33

Texto:

GERENTE: IMS es una empresa que compra los datos a las farmacias. Las farmacias los venden por 360 euros. Esos informes se llaman *bricks* y hay uno por cada zona. Por eso sé lo que tú consigues vender. Lo que receta el médico. Lo que compra la abuelita. Las cajas que quedan sin vender en la farmacia. Lo sé todo.

VM: Doctor, sabe que los genéricos llevan entre un más-menos veinte por ciento de principio activo. ¿A que usted a sus pacientes psiquiátricos no les receta genéricos? ¿A que no se la juega?

MÉDICO: ¡Los pacientes están polimedificados! *Sevredol*, citalopram, alprazolam... ¡Todos crean adicción!

VM: Doctor, no se ponga así. Yo no puedo conseguirle un ordenador si no me receta las cositas, porque a ver de dónde sacamos nosotros ese dinero si no vendemos.

- En este fragmento podemos observar el movimiento de los actores teniendo en cuenta las visuales de los espectadores en:

- El gerente va desde proscenio central hacia el fondo, para sentarse frontal al público en el centro de la mesa, mientras que la visitadora médico está sobre la mesa a la derecha y el médico en el púlpito frontal al público, una composición que asegura una correcta visualización por la mayor parte de los espectadores.
- La visitadora médico cruza la pasarela hacia el púlpito, acercándose al doctor, mientras que el gerente sigue sentado en la mesa, para bajar su altura y no entorpecer la visión de la visitadora médico.
- El médico baja por las escaleras de la izquierda para acercarse al público, asegurando su visualización por todos los espectadores y evitando crear una composición desordenada cuando la visitadora médico está en el púlpito.
- La visitadora médico baja también por las escaleras de la izquierda, hace una parada en la mitad de la escalera para poder mantener altura y permitir que se la vea, pese a estar detrás del médico.

4.2.2.2.g.12. Notación del movimiento

Los procesos de notación del movimiento realizados por el director de actores no pueden objetivarse en los signos que componen la puesta en escena.

No obstante, el director realizó, muy significativamente para la escena 11, diferentes bocetos, trabajando con una maqueta para poder observar el movimiento actoral desde una perspectiva frontal, ya que el espectáculo estaba diseñado para que los espectadores ocuparan esta posición. El proceso de notación que utilizó fue los dibujos sobre varias plantas de la escenografía, los dibujos iban acompañados del texto y los personajes quedaban representados por líneas de diferentes colores que expresaban posiciones y desplazamientos.

4.2.2.2.h. Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación

El trabajo de relacionar la actuación con los diferentes sistemas de significación puede observarse en un fragmento de la escena 9.

En esta escena, Jessica se dirige al público en un segundo ensayo de su discurso de *BigPharma*, comentando la diferencia entre verosimilitud y veracidad.

La puesta en escena está compuesta por movimientos de ensayos y la interpretación de discursos ante el público, que se alternan en un vaivén entre el ensayo y la ejecución del discurso. Jessica se coloca encima de la mesa de rodillas mientras que una proyección de ceros y unos expresa que su mente no deja de procesar datos en torno a la empresa farmacéutica.



Imagen 126

Minutaje del corte:

43:55 – 45:45

Texto:

JESSICA: Estaba pensando... Estaba dándole vueltas a cómo empezar una pequeña conversación informal; cómo contarles qué es *BigPharma* y qué significa su llegada a nuestro país. Pero antes de comenzar, para todo lo que va a ocurrir aquí, necesitamos un mecanismo, muy típico del teatro: La verosimilitud significa “con apariencia de verdadero”, mientras que la veracidad quiere decir “conforme a lo verdadero”. ¿Captáis la diferencia? ¿Verdad que no es lo mismo? A mí no me interesan los mensajes verosímiles, sino los veraces. Yo nunca miento en mi profesión, puedo decir la verdad y sé que es la mejor manera de que confiéis en lo que digo. Lo primero que hay que aprender en mi profesión es que no hay que mentir. Todo el mundo capta cuando se les está mintiendo.

- En este fragmento se puede observar cómo el trabajo del monólogo de Jessica está basado en el movimiento que hace sobre la escenografía. Al ser un monólogo carece del mecanismo de la acción reacción, por lo que el trabajo de Jessica está basado en su relación con la escenografía, con el público, y con las proyecciones.
- Para montar esta escena, por lo tanto, se necesitó de la escenografía en la sala de ensayos, porque sin ésta, el trabajo de la actriz hubiera estado basado solo en su palabra y su expresión corporal. Para apoyar estos ensayos, el director usó la escenografía como un elemento de composición que se relacionaba el trabajo de la actriz, estructurándolo.



Imagen 127



Imagen 128

4.2.2.2.i. El ritmo de la obra

El trabajo sobre el ritmo de la obra realizado por el director de actores puede observarse en toda la obra, en especial en la unión del fragmento final de la escena 3 con el comienzo de la escena 4.

En la última parte de la escena 3, Jessica y Aitor están ligando en el baño de *Bill&Co*, mientras que en el comienzo de la escena 4, el director de *BigPharma* llama a Aitor a su despacho para anunciarle el cierre de su línea de investigación y ofrecerle un cambio de contrato.

La puesta en escena del director de actores muestra un final de la escena 3 con Aitor y Jessica muy juntos, en una escena con atmósfera nocturna, y un comienzo de la escena 4 con una proxémica entre actores muy lejana, de jefe-empleado en un ambiente de oficina.

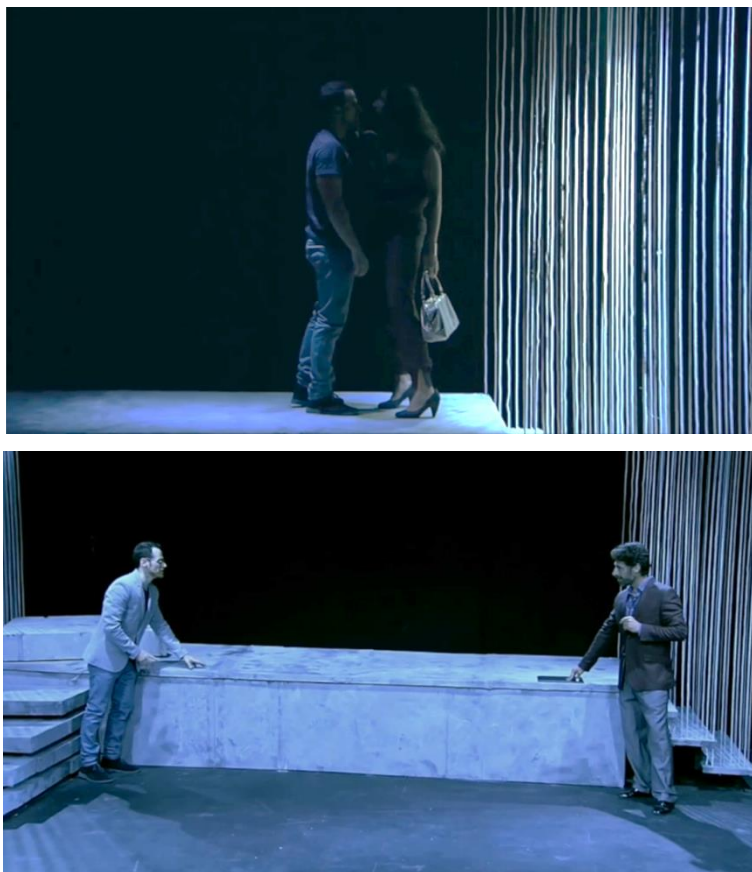


Imagen 129

Minutaje del corte:

19:18 - 20:45

Texto:

AITOR: Toda esta música en este edificio... me parece rarísimo.

JESSICA: Lo celebramos. En *BigPharma* todo lo celebramos.

Me gusta mucho vuestro trabajo. Estoy muy orgullosa de trabajar en una empresa como esta. Muy orgullosa. Es jueves.

AITOR: ¿Qué?

JESSICA: Que te dijeron que vinieras el viernes y hoy es jueves.

DIRECTOR: Me gusta el piso más alto. De joven viví en un sótano y no tenía apenas luz. Por eso ahora siempre que puedo vivo y trabajo en el piso más alto. En Berlín tenía la oficina en el piso más alto. Pero Madrid no tiene buenas vistas.

AITOR: A mí me gusta.

DIRECTOR: Aitor, quiero darte la bienvenida.

AITOR: Gracias, pero pensé que los recién llegados eran ustedes, los de *BigPharma*. Es decir, que bienvenidos.

DIRECTOR: Sí, discúlpame. (Pone una carpeta sobre la mesa) Tengo algo para ti.

AITOR: Lo imagino. Por lo de hacerme venir. Cuénteme.

El director mantiene la mano encima de la carpeta.

AITOR: ¿Puedo verlo?

DIRECTOR: Te ofrezco un traslado.

- En estos dos fragmentos puede observarse el diseño rítmico del director de actores, asegurando el avance de la obra, y los cambios de tempo, intensidad y timbre en la acción, que evitan la estabilidad. En el final de la escena 3, el tempo es intenso y lento, con muchos cambios, con distancia íntima entre los personajes y atmósfera nocturna. Acto seguido, la escena 4 comienza con un monólogo rápido y vital, con alegría y entusiasmo por parte del director de *BigPharma* y desconfianza por parte de Aitor, con lejanía entre los personajes y ambiente diurno de oficina.
- Estos cambios interescenas e intraescenas van creando la estructura rítmica de la obra propuesta por el director, en la que se engarzan los trabajos de interpretación de los actores y de los demás sistemas de escenificación, que a la vez que crean el ritmo, se someten a él.

4.2.2.2.j. Acabados de la escenificación.

El trabajo de acabados de la escenificación realizado por el director de actores puede objetivarse en un fragmento de la escena la escena 15.

Este fragmento fue eliminado por el director de actores, comenzando la escena en un punto posterior. Al ser un corte, no puede observarse en la grabación de la escenificación, pero puede compararse el texto previsto con el inicio de la escena 15 de la función registrada.



Imagen 130

Minutaje del corte:

01:17:18 – 01:17:32

Texto de la escenificación:

AITOR: Me siento mal. No es que yo suela utilizar la palabra atormentado. No soy una persona con tendencia a deprimirme. Me encuentro muy mal.

PERIODISTA: Tómese algo para el estómago, amigo. Lo suyo no es noticia. Ocurre todos los días. No tiene mercado. No lo publicará ningún medio.

Texto inicial previsto:

PERIODISTA: No me escriba por *Facebook*. ¿Cómo consiguió mi dirección?

AITOR: ¿Cómo?

PERIODISTA: Ni me llame por teléfono. Si quiere contactar conmigo envíeme un mail. No ponga mi nombre. Estoy en proceso de eliminarme informáticamente. No hay rastro sobre mi yo real en ningún ordenador, no aparece mi nombre, ni datos bancarios, no aparece mi DNI... Escribame un mail sin poner mi nombre.

El periodista se va.

AITOR: Necesito publicarlo.

PERIODISTA: De verdad, hoy no puedo atenderle. Tengo radio a las dos. *Pharmaceutical Industry* ha publicado hoy que España ocupa la segunda posición en consumo global de medicamentos. Solo nos gana Francia, y estamos por encima de EEUU. Nos van a freír a spots. Imagina la que se está armando, así que esta semana voy hasta arriba. He estado toda la mañana en el periódico. A las seis vuelo a La Coruña. Y el viernes presento mi libro. El periodista se va.

AITOR: No me deje solo.

PERIODISTA: ¿Quiere sentirse menos solo? Compre mi libro y verá que lo que me ha contado pasa mucho.

AITOR: Me siento mal. No es que yo suela utilizar la palabra atormentado. No soy una persona con tendencia a deprimirme. Me encuentro muy mal.

- Al comparar el texto de la escenificación registrado en la grabación con el texto inicial previsto se puede apreciar un corte en el inicio de la escena 15. Este corte es debido a una decisión del director de precipitar la acción hacia el final y ganar ritmo en el último tercio de la obra, es decir, la decisión no tuvo nada que ver con los objetivos del director sobre los actores que, a su juicio, resolvían con gran solvencia artística la escena.
- Este corte, solo pudo hacerse necesario cuando la obra estuvo construida y se podía objetivar que la obra ganaría en contundencia si ganase en velocidad en la parte final.

4.2.2.2.k. El sistema de retroalimentación

El sistema de retroalimentación que implica el trabajo realizado por el director de actores puede observarse en un fragmento de la escena 1.

En este fragmento, Jessica pregunta al público sobre cuál es el proceso para que los medicamentos donados por su empresa lleguen a África.

La puesta en escena del director está compuesta por Jessica sentada sobre la mesa con una mano apoyada sobre ella, en la que aparece una proyección de imágenes de los envíos de medicamentos, mientras que con la otra mano sostiene un bote de Mectizan, el fármaco donado por Merck para la cura de la ceguera del río.



Imagen 131

Minutaje del corte:

04:23 – 04:32

Texto:

JESSICA: ¿Y cómo llegan estos medicamentos a África?

- En este fragmento puede objetivarse como todas las fases del proceso de escenificación están integradas y retroalimentándose. Se puede observar el plan del director, la investigación previa y el trabajo de campo, el texto, la selección de la actriz, los trabajos de actuación realizados por la actriz, el trabajo de utilería en la realización de un envase de medicamentos visible para el público que genera el gesto de la actriz, el diseño y creación de las proyecciones, la escenografía sobre la que se proyecta y sobre el que la actriz hace su movimiento escénico, la bajada de intensidad y el cambio en la dirección de la luz que pasa a ser en mayor medida luz contra para hacer más visible la proyección,

el sonido ligado a la velocidad e intensidad de los viajes de los medicamentos en relación a la proyección, el trabajo de la textura de la luz que pasa a través de los tiros de la escenografía, el gesto de la actriz dando paso a la entrada de las proyecciones, presentándolas al público, el silencio de la actriz para dejar el foco de atención de los espectadores en la proyección, el vestuario y el trabajo de movimientos de la actriz, etc. Este conjunto denota que la obra está construida a través de un sistema de retroalimentación, donde el trabajo de dirección de actores y el de interpretación puede observarse influido, creado y alterado por todos los sistemas, por todos los artistas del equipo, por todas las fases del trabajo, de manera que el resultado final es un juego de alteraciones en todas las direcciones del proceso de escenificación.

4.2.3. Trabajo del director de actores. Trabajo extrínseco a la propuesta

4.2.3.1. Creación de liderazgo

La creación y mantenimiento del liderazgo por parte del no puede ser objetivado por los signos escénicos presentes en una escenificación.

Sin embargo, se podría entender a través de coherencia del espectáculo que todo el equipo ha seguido un mismo camino unificando sus criterios en una estrategia común. El director diseñó y seleccionó estos criterios durante su plan y guiaron el trabajo de escenificación y ensayos, aunque ni el mantenimiento del liderazgo, ni el aumento ni la disminución de éste, puedan ser objetivos en la obra final, excepto en su experiencia totalizadora y coherencia interna.

4.2.3.2. Confianza en la propuesta artística

La confianza del director en sí mismo, y de los actores en el resto del equipo y en la propuesta del director no puede ser objetivada mediante los signos de la escenificación.

El proceso de *Prescription* fue estable en cuanto a sus relaciones de confianza, pues todos los miembros del equipo demostraron un buen nivel de confianza entre ellos y con el director y la propuesta artística durante el proceso de ensayos y durante las funciones. Obviamente, hubo dificultad de entendimiento en el ensayo de ciertas escenas, tanto con el director como entre los intérpretes, pero estas dificultades pudieron solventarse mediante el trabajo individual hecho con respeto y rigor. Todos los integrantes fueron viendo que todos los trabajos iban

alcanzando buenas cotas de nivel artístico y factura técnica, lo que permitió que la confianza continuase hasta que terminaron las funciones.

4.2.3.3. Confianza en el plan de trabajo

La confianza en el plan de trabajo no puede objetivarse en los signos escénicos presentes en la obra teatral.

La confianza pudo mantenerse porque tener una primera versión de la obra terminada en el período medio de ensayos, además de haber conseguido en esas fechas, un buen nivel de solvencia artística y factura técnica. Las ideas fueron materializándose sin excesivos problemas encontrando nuevos hallazgos. Esto permitió tener la sensación de tener el tiempo adecuado para poder elevar la obra hasta el punto que requería el compromiso en con el público, con el mensaje y con la autoexigencia personal de cada participante.

4.2.3.4. Confianza comunitaria en el equipo de trabajo

La confianza entre los miembros del equipo no puede objetivarse en lo signos presentes en la obra teatral.

La confianza entre los integrantes de *Prescription* se mantuvo en un buen nivel, dejando en casos aislados aquellas faltas de entendimiento que afectaron individualmente, pero no llegaron a influir en la confianza del grupo. Estas dificultades fueron entendidas como comunes dentro de un marco de escenificación donde se pone en juego tantas características personales de cada individuo, pero no deseables. Como fueron casos aislados, la confianza general del equipo se mantuvo durante los ensayos y durante las representaciones.

4.2.3.5. Motivación creativa

La motivación creativa realizada por el director de actores durante los ensayos puede observarse en un fragmento de la escena 12.

En este fragmento, la visitadora médico se pone muy nerviosa ante las negativas del doctor a aceptar sus regalos y sobornos.

La puesta en escena está compuesta por desplazamientos y trayectorias de los personajes contruidos como voces, que se cruzan entre ellos en espacios abstractos superpuestos.



Imagen 132

Minutaje del corte:

55:24 – 56:56

Texto:

VM: Doctor, no se ponga así. Yo no puedo conseguirle un ordenador si no me receta las cositas, porque a ver de dónde sacamos nosotros ese dinero si no vendemos. Si me pone como mínimo cinco antihipertensivos a la semana y el inhalador, se lo puedo mirar. ¿Qué más le da, si es citalopram sea de la marca que sea?

MÉDICO: No me gusta decir esto, pero la enfermedad nos iguala y cuando ustedes enfermen, querrán que les prescriban el mejor medicamento. Hay medicamentos que no han pasado los ensayos clínicos.

GERENTE: Ensayo esto:

VM: Doctor, estamos ahora preparando unas jornadas, yo creo que le van a resultar muy interesantes. Viene el neumólogo del hospital de Asturias a hablar sobre Enfermedad Pulmonar Obstructiva Crónica. Son en Avilés, ¿vale? En el Parador y hay un poco de tiempo para pasar al aire libre y poder disfrutar de la gastronomía asturiana, que está muy bien.

MÉDICO: Está mal. ¿Ustedes no tienen ninguna ética? Yo no necesito nada de ustedes.

VM: Un fonendo, que siempre se rompen. Algún libro, los libros de medicina son muy caros, ¡doscientos y trescientos euros!

GERENTE: ¿Nos vamos a comer? ¿Le gusta la comida de diseño?

VM: Está fuera mi gerente, y voy a decirle que si quiere venir a comer con nosotros y así le preguntamos si sabe de ordenadores... si le parece bien.

MÉDICO: ¡¿Cómo me va a parecer bien?! ¡Tiene a toda la zona medicada con el inhalador!

VM: Con el inhalador no puedo comprar algo tan caro porque va por épocas, si me pone el antihipertensivo que es crónico, se lo puedo mirar.

- En este fragmento puede observarse una nota que el director dio a la actriz, y que motivó su creatividad. El director propuso, después de unos primeros ensayos, que la

actriz construyera a la visitadora médico desde la ironía, llevándola a la extravagancia y a la comedia, como forma de denunciar este tipo de prácticas que están fuera de toda ética. La actriz, de un extraordinario talento, integró la nota y creó un personaje cómico e hiriente, con una efectividad escénica mayor que lo que el director se había planteado previamente.

4.2.3.6. Atmósfera de trabajo

El cuidado sobre la atmósfera de trabajo realizado por el director de actores no puede objetivarse en los signos de la escenificación.

No obstante, el director y la ayudante de dirección intentaron en todo momento mantener una atmósfera de trabajo informal pero rigurosa, tratando de contener todas las atmósferas de trabajo que pudieran entorpecer el buen funcionamiento del equipo y el avance de la escenificación. Aunque en los ensayos hubo días difíciles, y equivocaciones por parte del director, explicitando sus tensiones durante el ensayo, director y ayudante fueron conscientes y trataron de volver a modificar la atmósfera de trabajo para mantenerla en niveles sanos y de libertad creativa.

4.2.3.7. Cuidados. Límites físicos y límites emocionales

Los cuidados y límites físicos y emocionales ejercido por el director de actores pueden observarse en un fragmento de la escena 2.

En este fragmento, el abuelo en pleno ataque de ansiedad, va en busca de las pastillas a una velocidad superior de la que puede mantener por lo que termina cayéndose.

La puesta en escena está compuesta por el abuelo bajando las escaleras hasta que cae en el suelo, y por Aitor sobre la plataforma, que acaba de entrar en casa con un paraguas.



Imagen 133

Minutaje del corte:

05:28-05:48

Texto:

Aitor llega a casa a la salida del trabajo.

ABUELO: ¡Me muero! ¡Me muero! ¡De hoy no paso! ¡Me muero!

Aitor, suelta todo lo que lleva y encuentra al abuelo metiendo sus cosas en una bolsa de viaje, abrigadísimo.

AITOR: ¿Qué pasa? ¿Qué te pasa?

ABUELO: ¡No lo encuentro!

AITOR: ¿El qué?

ABUELO: ¡Me muero! ¡Me estoy muriendo!

AITOR: ¿Qué?

- En este fragmento pueden objetivarse los límites establecidos para el cuidado del actor. Como puede observarse, el actor que interpreta el abuelo tiene una extraordinaria técnica de actuación y un control corporal y espacial excepcionales. Sin embargo, el director optó por no ensayar en repetidas ocasiones en un mismo ensayo esta caída ya que, aunque pretendía que fuese impactante para el comienzo de la escena, no quería poner en riesgo al actor. Se evitaron un elevado número de golpes sobre la misma zona del cuerpo en la misma sesión de trabajo, o en días consecutivos.

4.3. Resultados de investigación

El estudio contrastado a través de la objetivación de los parámetros de la dirección de actores ostensibles en la obra teatral *Prescription*, registrada en soporte audiovisual, ofrece unos datos que servirán de guía par inducir una definición del director de actores, así como una aproximación metodológica a su trabajo.

La principal característica de este estudio radica en qué aspectos de la dirección pueden ser objetivables mediante los signos escénicos audiovisuales, cuáles no pueden ser objetivables mediante el universo sensible, y cuáles, a pesar de no ser objetivables, pueden ser interpretables a través de su contexto.

4.3.1. Análisis cuantitativo de la dirección de actores

Cualidades personales del director de actores

En torno a su personalidad

CUALIDAD	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Sensibilidad	Objetivable	6
Empatía	Objetivable	9
Asertividad	No objetivable	
Capacidad perceptiva	Objetivable	7
Capacidad propioceptiva	No objetivable	
Intelectualidad	Objetivable	19
Coherencia	Objetivable	5
Creatividad	Objetivable	19
Raciocinio	Objetivable	13
Responsabilidad	Objetivable	11
Intuición	Objetivable	Transición 7 - 8
Imaginación	Objetivable	3
Proactividad	Interpretable	
Resistencia	No objetivable	
Flexibilidad	Objetivable	1
Perfeccionismo	Objetivable	19
Humildad	Interpretable	14

Tabla 1

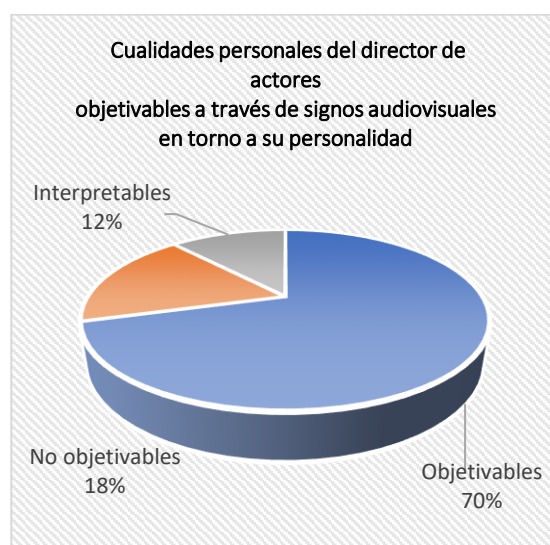


Imagen 134

Resultado:

El 70% de las cualidades son objetivables, lo que demuestra la relación directa de las cualidades del director de actores en torno a su personalidad con la obra teatral. Las cualidades no objetivables (18%), (asertividad, capacidad propioceptiva y resistencia) son cualidades del director que no pueden hacerse fácilmente ostensibles en una escenificación. La proactividad y la humildad (12%) son interpretables, por lo que los receptores de la obra teatral, podrían intuir la presencia y el trabajo el director de actores a través de la interpretación de la obra.

En torno a los equipos de trabajo

CUALIDAD	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Capacidad de liderazgo	Interpretable	19
Capacidades organizativas	Objetivable	7
Gestión de problemas y conflictos	No objetivable	

Tabla 2

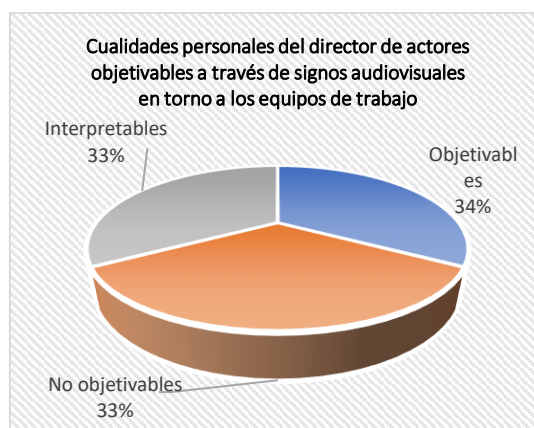


Imagen 135

Resultado: Las capacidades organizativas del director de actores son fácilmente identificables por los espectadores, puesto que son objetivables. La capacidad de liderazgo es interpretable, ya que, para poder apreciarla, exige por parte del lector un ejercicio de atención directa y reflexión. La gestión de problemas y conflictos no es objetivable al eliminarse los problemas en la obra terminada.

Conocimientos del director de actores

CONOCIMIENTOS	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Amplio vocabulario	No objetivable	
Conocimientos psicológicos	Objetivable	4
Conocimientos antropológicos y etnográficos	Objetivable	1 y 12
Conocimientos históricos	Objetivable	1
Conocimientos sociales y políticos	Objetivable	1 y 19
Conocimientos pictóricos	Objetivable	1
Conocimientos musicales	Objetivable	3
Conocimientos literarios, géneros literarios, géneros teatrales	Objetivable	Toda la obra
Conocimientos relativos a las técnicas escénicas	Objetivable	15
Conocimientos relativos al actor: técnicas de actuación	Objetivable	9
Conocimientos relativos al actor: escuelas	Objetivable	13
Conocimientos relativos al actor: Movimientos	Interpretable	
Amplio vocabulario	No objetivable	
Conocimientos psicológicos	Objetivable	4
Conocimientos antropológicos y etnográficos	Objetivable	1 y 12
Conocimientos históricos	Objetivable	1
Conocimientos sociales y políticos	Objetivable	1 y 19

Tabla 3

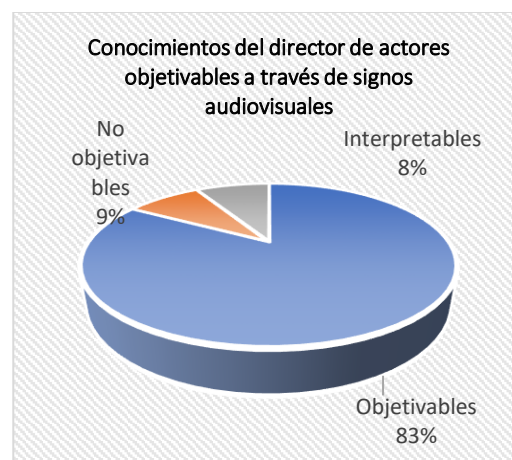


Imagen 136

Resultado: Los conocimientos del director de actores que se pueden observar a través de los signos audiovisuales suman un 83%, lo que indica que estos conocimientos pueden ser ampliamente identificables por los receptores de las obras teatrales. Tan solo la amplitud del vocabulario del director no puede verse directamente relacionado con los signos que aparecen en la obra (9%). Los conocimientos relativos a los movimientos actorales son interpretables porque pueden aparecer a través del mestizaje (9%).

Destrezas del director de actores

DESTREZAS	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Inteligencia emocional	No objetivable	
Capacidad de nitidez en la comunicación	Interpretable	
Capacidad de decisión	Objetivable	Final 11 y transición 11-12.
Coordinación	Objetivable	4
Gestión del riesgo	Objetivable	12
Gestión del estrés	Interpretable	
Capacidad para estar en el presente	Objetivable	7
Entrenamiento de la mirada. Escucha y ajustes de la escucha.	Objetivable	9
Ver e imaginar	Objetivable	14
Ritmo	Objetivable	Transición 9-10

Tabla 4

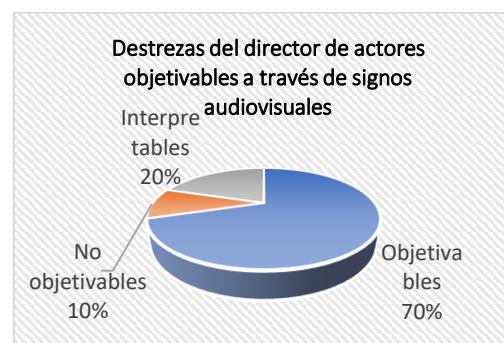


Imagen 137

Resultado: El 70% de las destrezas identificadas para este estudio son objetivable, lo que indica que las destrezas del director de actores están directamente relacionadas con la obra.

La nitidez en la comunicación y la gestión del estrés (20%) son interpretables, por lo que se requiere de un esfuerzo de atención e interpretación por parte de los receptores para encontrar la relación de la obra con las destrezas del director de actores.

La inteligencia emocional del director de actores no es objetivable (10%) y mantiene una distancia mayor para ser interpretable por parte de los receptores.

Competencias del director de actores

COMPETENCIAS	OBJETIVACIÓN	ESCENA
Definir la cosmovisión	Objetivable	13 Toda la obra
Toma de decisiones artísticas	Objetivable	15
Asunción del riesgo	Objetivable	19
Selección del reparto	Objetivable	Toda la obra
Organización de objetivos y tiempos. Uso de los recursos temporales, humanos y productivos. Elección de la metodología de trabajo.	Organización no objetivable. Metodología objetivable	Comparación Esc 8 y Esc 11
Estímulo de la creatividad de los intérpretes	Objetivable	19
Elaboración de partituras: tareas (acción), movimiento (cuerpo) e intenciones (texto)	Objetivable	3
Generador de la atmósfera de trabajo	No objetivable	
Gestión de problemas	Objetivable	1
Garantizar los cuidados y las medidas de prevención y protección profesional	Objetivable	8

Tabla 5

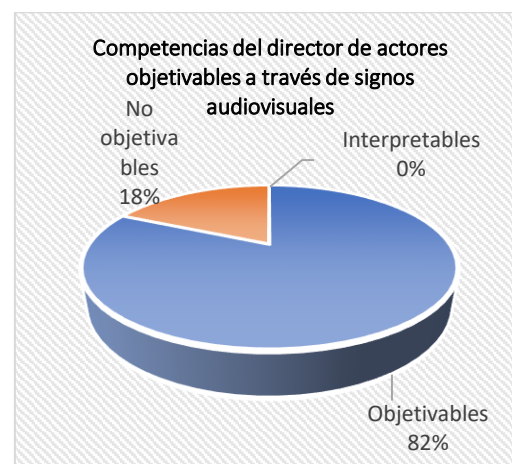


Imagen 138

Resultado: Las competencias del director de actores pueden objetivarse ampliamente en una obra teatral (82%) puesto que tienen relación con la forma de la obra. Las competencias se relacionan directamente con las decisiones que conforman la obra.

Tan solo las competencias que están relacionadas con el ensayo (organización de objetivos y tiempos y generador de la atmósfera de trabajo) permanecen no objetivables (18%).

Trabajo del director de actores. Trabajo intrínseco a la propuesta

Plan de Dirección.

PLAN DE DIRECCIÓN	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Cosmovisión del mundo: Actitud ante el mundo. Investigadora, analítica, comprensiva, crítica, reformadora, opositora...	Objetivable	1, 9 y 19
Tesis	Objetivable	19
Lectura contemporánea	Objetivable	14
Estudio de la emoción. Emoción director – actor – espectador	Objetivable	16
Recepción del espectáculo. Respuesta del espectador. Área de inferencias del espectador	Objetivable	Toda la obra 19
Elección entre texto literario, escritura o teatro de creación	Objetivable	Toda la obra
Elección entre suspensión de la incredulidad o cuestionamiento	Objetivable	2 y 9
Elección entre identificación o distanciamiento	Objetivable	12 y 19
Elección entre personaje o actante	Objetivable	Toda la obra. 6 y 19
Elección entre lo abierto y lo cerrado	Objetivable	11
Elección entre la convención y la no convención	Objetivable	4
Diseño del uso de zonas del espacio escénico, y la relación entre los distintos fragmentos o escenas	Objetivable	3
Diseño del uso del espacio por los personajes o actantes	Objetivable	8
Exploración y creación de imágenes escénicas	Objetivable	6
Estudio y bocetos del movimiento escénico	Objetivable	11
Cohesión escénica	Objetivable	3
Dosificación de materiales	Objetivable	8
Integración de materiales	Objetivable	1
Desarrollo	Objetivable	1, 9 y 19
Correspondencias entre sistemas de significación	Objetivable	14
Contrastes y unidad	Objetivable	11
Sensibilidad a las redundancias	Objetivable	1
Definición de una metodología experimental de la puesta en escena	Objetivable	5

Tabla 6



Imagen 139

Resultados: Todos los elementos del plan de dirección son objetivables en la obra (100%), lo que indica que el plan de dirección está directamente relacionado con ella; al trabajar en el plan director ya trabaja para la obra final.

Estudio de las posibilidades del texto

ESTUDIO DE LAS POSIBILIDADES DEL TEXTO	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Composición de la acción	Objetivable	8
Composición de la organicidad	Objetivable	4
Acción principal y acción secundaria	Objetivable	6
Relación de personajes conforme a la tesis	Objetivable	10
Definición del personaje o definición del actante	Objetivable	19
Estudio del movimiento a partir del texto	Objetivable	4

Tabla 7

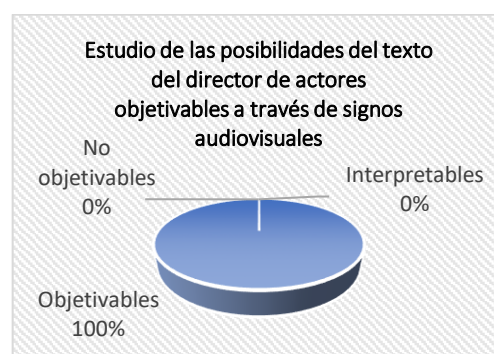


Imagen 140

Resultados: El estudio, la definición y el ajuste de las posibilidades del texto es totalmente objetivable en la obra (100%).

Estudio de las posibilidades de la situación

ESTUDIO DE LAS POSIBILIDADES DE LA SITUACIÓN	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Comprensión profunda de la situación	Objetivable	14
Puesta de relieve	Objetivable	19
Relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea	Objetivable	4
Relación de la situación con el conjunto. Progresión, ritmo y clímax	Objetivable	9
Relación del personaje – actante con los diferentes sistemas de significación	Objetivable	7

Tabla 8



Imagen 141

Resultado: El estudio de la situación es objetivable al 100% en la obra teatral, ya que define todos los parámetros de partida de las situaciones que conforman la obra terminada.

Creación del reparto

ESTUDIO DE LAS POSIBILIDADES DE LA SITUACIÓN	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Audiciones y pruebas. Comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje. Comprobación de las similitudes y diferencias éticas entre actor y personaje o actante	Objetivable	6

Tabla 9

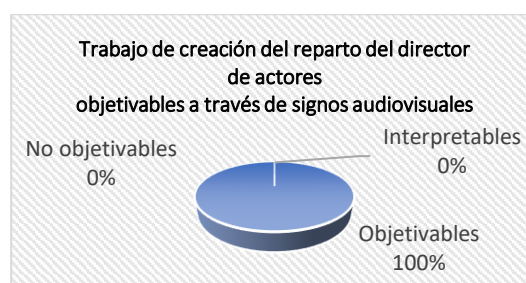


Imagen 142

Resultado: La creación del reparto por parte del director es objetivable al 100%.

Plan de trabajo

PLAN DE TRABAJO	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Regulación de las cargas de trabajo	No objetivable	
Adecuación de planes y metas	No objetivable	
Adecuación de objetivos y tiempos en relación a la dificultad y a la capacidad personal de cada individuo	No objetivable	
El plan de ensayos	No objetivable	

Tabla 10

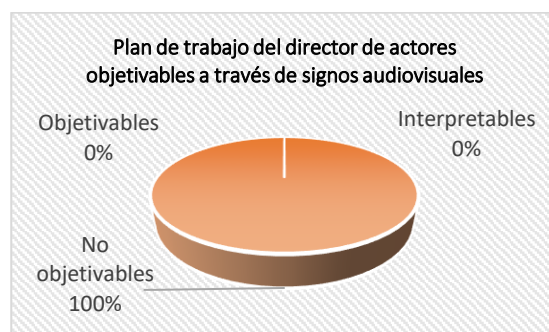


Imagen 143

Resultado: El plan de trabajo no es objetivable (100%) puesto que se diseña para el terreno intermedio (ensayos) y borra las marcas de su presencia en la obra terminada.

Montaje y ensayos

El equipo

EL EQUIPO	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Creación del equipo. Objetivos comunes.	Objetivable	19
Conexiones de los actores al director. Conexión de los actores a la estrategia del director y a la tesis del espectáculo.	Objetivable	19
Conexiones entre actores	Objetivarse	14

Tabla 11

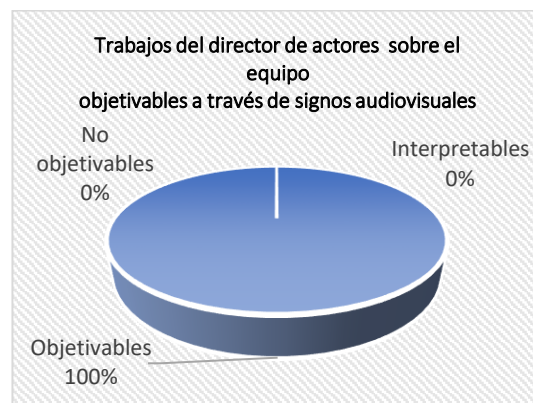


Imagen 144

Resultados: El trabajo del director de actores sobre el equipo de intérpretes puede objetivarse en su totalidad (100%) ya que es un trabajo que se hace directamente sobre un elemento ostensible de la obra teatral: los actores.

El trabajo de mesa

EL TRABAJO DE MESA	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Lectura del texto	No objetivable	
Objetivos	No objetivable	

Tabla 12

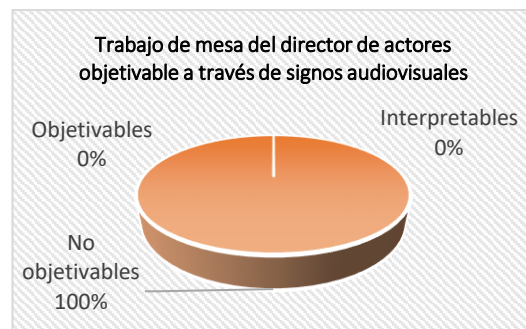


Imagen 145

Resultado: El trabajo del director de actores sobre el trabajo de mesa no es objetivable (100%) en la obra teatral ante los receptores.

La percepción. Atención a la escena

LA PERCEPCIÓN. ATENCIÓN A LA ESCENA.	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
La percepción. Atención a la escena.	Interpretable	

Tabla 13

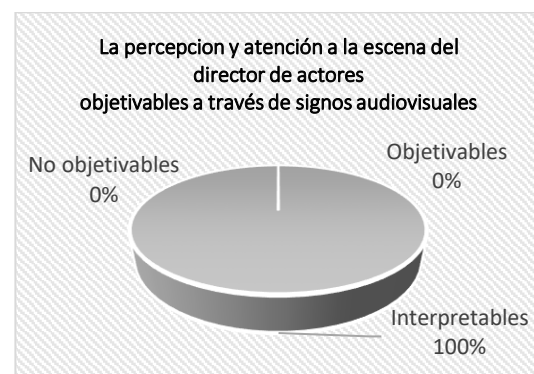


Imagen 146

Resultado: La percepción y la atención del director de actores a la escena no puede objetivarse, pero se mantiene como interpretable.

La emoción de la escena

LA EMOCIÓN	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
La emoción de la escena	Objetivable	9

Tabla 14

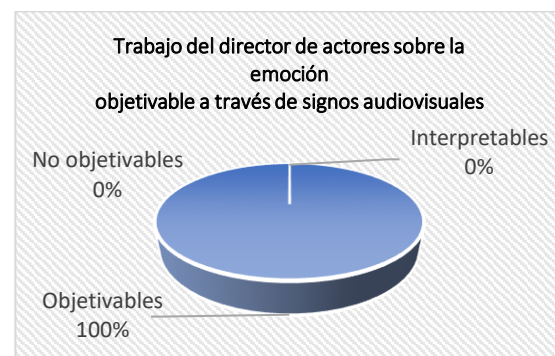


Imagen 147

Resultados: El trabajo del director de actores sobre la emoción es objetivable.

Montaje de la situación

MONTAJE DE LA SITUACIÓN	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
El presente y la continuidad	Objetivable	7
Acción principal y acción secundaria	Objetivable	10
Fuerza protagónica	Objetivable	2
Fuerza antagónica	Objetivable	2
Fuerza antagónica activa	Objetivable	2
Acciones. Objetivos y tareas.	Objetivable	Toda la obra Transición 15 - 16
Marcaje de acciones	Objetivable	Transición 4 - 5
Marcaje de acciones verbales (intenciones)	Objetivable	Toda la obra 13
Marcaje de movimientos escénico	Objetivable	3
Marcaje de actividades	Objetivable	12
Focos de atención	Objetivable	10

Tabla 15

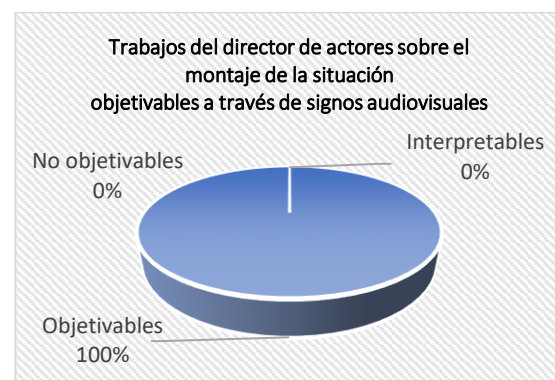


Imagen 148

Resultados: Los elementos del montaje de la situación realizados por el director de actores son objetivables en su totalidad (100%).

El actor, el personaje y el actante

EL ACTOR, EL PERSONAJE Y EL ACTANTE.	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Expectativas del director y capacidades del actor	Objetivable	14
Comprobación de las similitudes y diferencias éticas tener actor y personaje	Objetivable	12
Comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje	Objetivable	6
Control de las intenciones	Objetivable	6
Definir las dificultades	Objetivable	15
Definir la urgencia	Objetivable	12
Definición del ritmo	Objetivable	2
Trabajo sobre las imágenes	Objetivable	10
La emoción	Objetivable	9
Verosimilitud y coherencia	Objetivable	15
Entendimiento de procesos	Interpretable	
Seguimiento de procesos	No objetivable	
Indicaciones para la organización del próximo intento del actor	Objetivable	3
Notas individuales. Notas colectivas	Objetivable	7
Cuidados hacia el actor	No objetivable	

Tabla 16

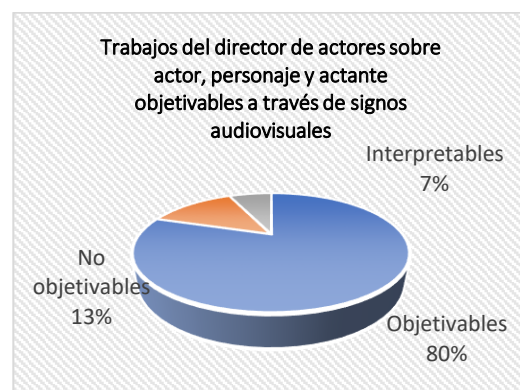


Imagen 149

Resultados: El trabajo del director de actores sobre el actor, el personaje y el actante puede ser ampliamente objetivado (80%) en la puesta en escena.

Tan solo el seguimiento de los procesos y los cuidados hacia el actor (13%) no son objetivables ya que pertenecen al proceso de ensayos y no a la obra en sí.

El entendimiento de procesos es el único elemento interpretable (7%).

Movimiento escénico

MOVIMIENTO ESCÉNICO	OBJETIVIZACIÓN	ESCENA
Movimiento escénico	Objetivable	17
Elementos constitutivos del movimiento escénico por parte del actor	Objetivable	7
Definir el uso del espacio	Objetivable	6
Definir o concretar las relaciones de la proxémica	Objetivable	8
Movimiento y emoción. (<i>Motion and emotion</i>)	Objetivable	9
Composición escénica	Objetivable	12
Belleza	Objetivable	3
Ritmo visual	Objetivable	5
Información, ruido y ocultación	Objetivable	11
Ritmo	Objetivable	13
Creación de subrayados	Objetivable	2
Elementos fijos y elementos móviles	Objetivable	Transición 8 – 9
Dirección de la atención del espectador. Trabajo de focos	Objetivable	19
Diseño y control de las visuales del espectador	Objetivable	11
Notación del movimiento	No objetivable	

Tabla 17

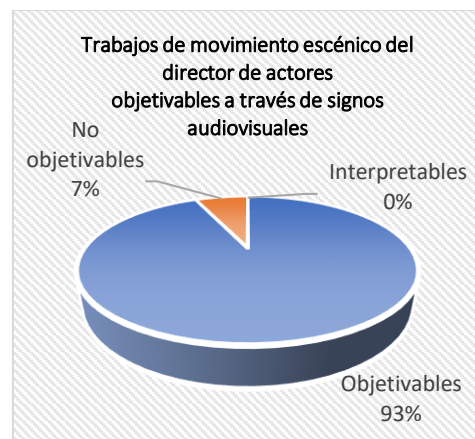


Imagen 150

Resultado: Los elementos del movimiento escénico son objetivables casi en su totalidad (93%).

Tan solo la notación del movimiento escénico aparece como no objetivable (7%).

Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación

RELACIONES ENTRE ACTORES Y LOS DEMÁS SISTEMAS DE SIGNIFICACIÓN	OBJETIVAZCIÓN	ESCENA
Relaciones entre actores y los demás sistemas de significación	Objetivable	9

Tabla 18

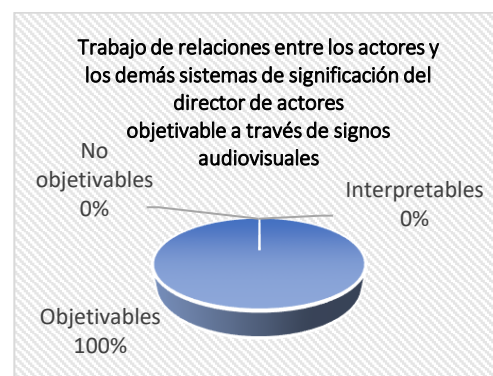


Imagen 151

Resultado: Las relaciones entre los actores y los demás sistemas de significación son objetivables.

El ritmo de la obra

EL RITMO DE LA OBRA	OBJETIVAZCIÓN	ESCENA
El ritmo de la obra	Objetivable	Toda la obra Transición 3 - 4

Tabla 19

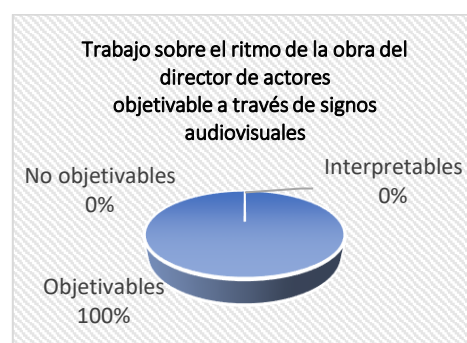


Imagen 152

Resultado: El trabajo del director de actores sobre el ritmo de la obra es objetivable.

Acabados de la escenificación

ACABADOS DE LA ESCENIFICACIÓN	OBJETIVAZCIÓN	ESCENA
Acabados de la escenificación	Objetivable	15

Tabla 20

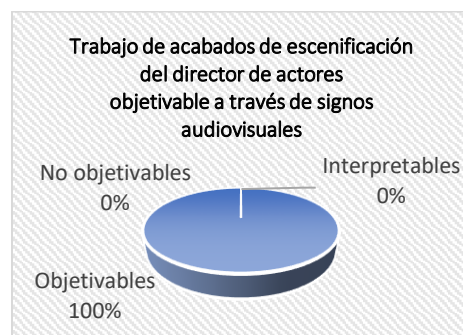


Imagen 153

Resultado: El trabajo de acabados de la obra teatral del director de actores resulta objetivable.

El sistema de retroalimentación

EL SISTEMA DE RETROALIMENTACIÓN	OBJETIVACIÓN	ESCENA
El sistema de retroalimentación	Objetivable	1

Tabla 21

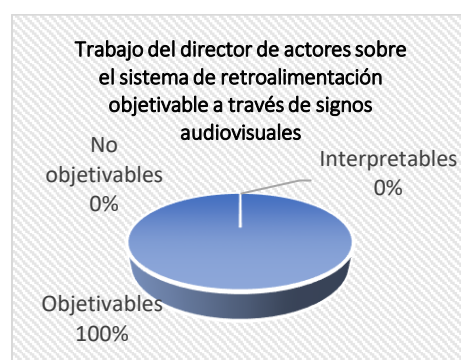


Imagen 154

Resultados: El sistema de retroalimentación definido por el director de actores en la escenificación resulta objetivable.

Trabajo extrínseco a la propuesta

TRABAJO EXTRÍNSECO A LA PROPUESTA	OBJETIVACIÓN	ESCENA
Creación de liderazgo	Interpretable	
Confianza en la propuesta artística	No objetivable	
Confianza en el plan de trabajo	No objetivable	
Confianza comunitaria en el equipo de trabajo	No objetivable	
Motivación creativa	Objetivable	12
Atmósfera de trabajo	No objetivable	
Cuidados. Límites físicos y límites emocionales	Objetivable	2

Tabla 22

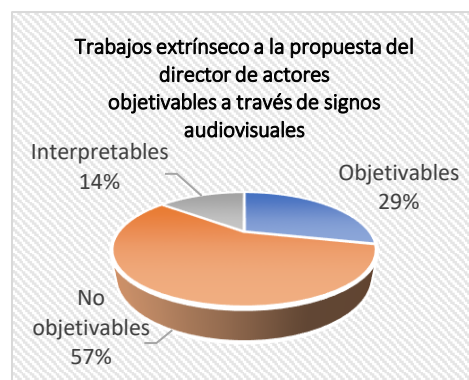


Imagen 155

Resultados: El trabajo del director de actores extrínseco a la propuesta se demuestra, en su mayor parte, como no identificable en la obra teatral (57%).

La motivación creativa y los cuidados pueden ser objetivados en una escenificación (29%).

La creación de liderazgo puede ser interpretable; se puede discutir su aparición más o menos ostensible. (14%).

Resumen

Figura del director de actores

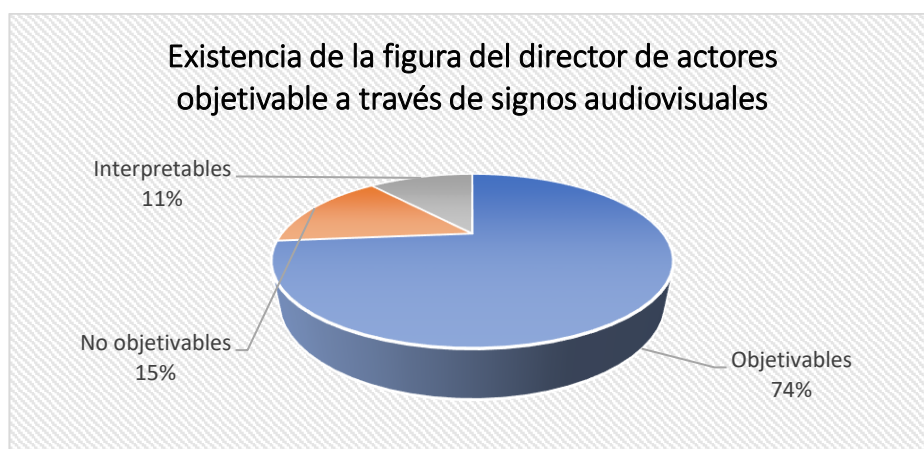


Imagen 156

Resultados: La existencia de la figura del director de actores a través de parámetros objetivables en la obra es de un 74%. Los parámetros no objetivables corresponden a un 15%, mientras que los interpretables ocupan un 11%.

Trabajo del director de actores. Trabajo intrínseco a la propuesta

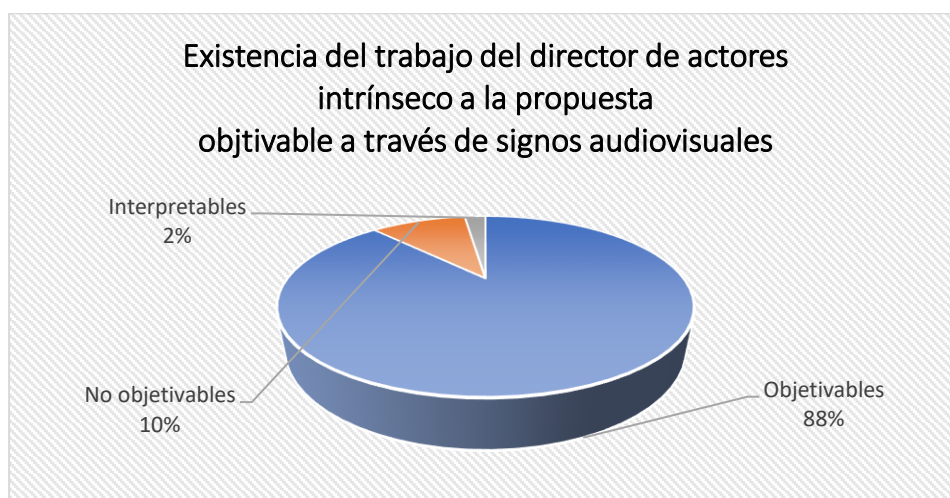


Imagen 157

Resultados: La existencia del trabajo del director de actores en una obra teatral puede objetivarse casi en su totalidad (88%)

Un 10% de su trabajo no es objetivable, mientras que tan solo un 2% puede ser observable mediante un ejercicio de interpretación de los signos.

Trabajo del director de actores. Trabajo extrínseco a la propuesta

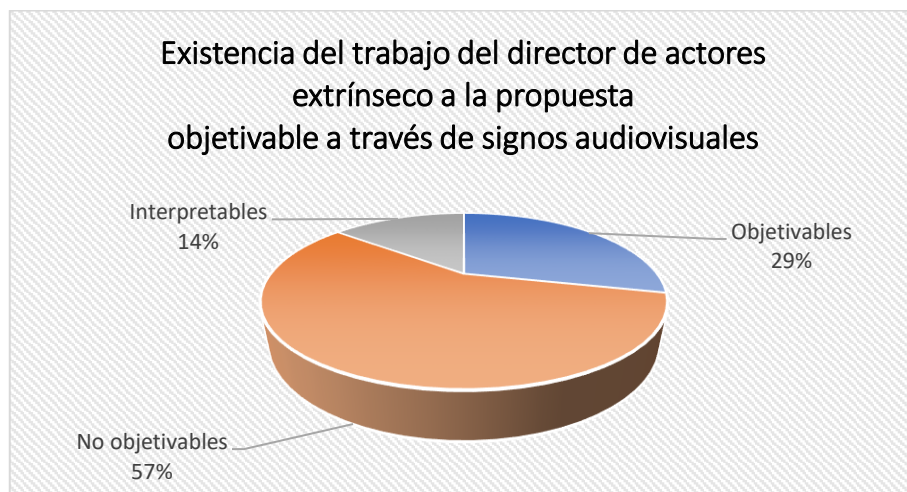


Imagen 158

Resultados: El trabajo del director de actores extrínseco a la propuesta es no objetivable en su mayor parte (57%), tan solo una parte (20%) es objetivable, mientras que una parte menor aún (14%) puede ser interpretable mediante un ejercicio de interpretación de signos.

El trabajo del director de actores

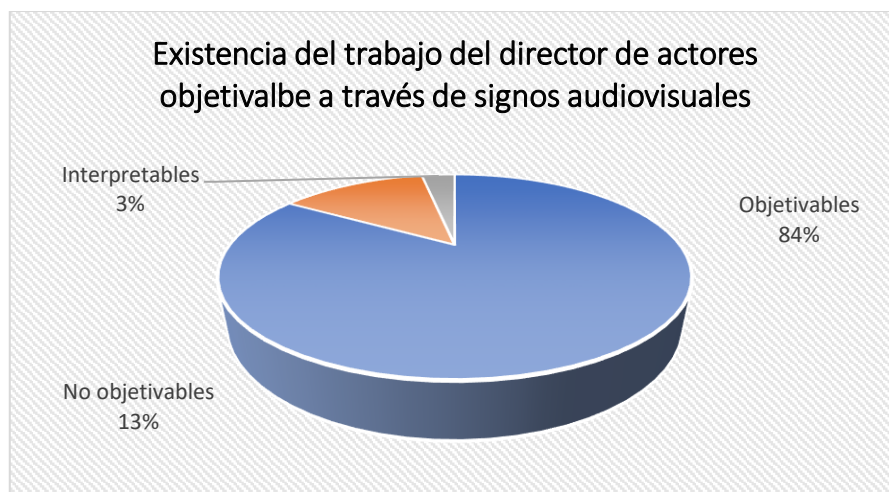


Imagen 159

Resultados: La existencia del director de actores puede ser objetivada ampliamente, en un 84%. Los parámetros del director de actores que no pueden ser objetivables, ocupan un 13%. Los parámetros del director de actores que requieren de un ejercicio de interpretación a través de los signos, son minoritarios, ocupando un 3%.

La dirección de actores

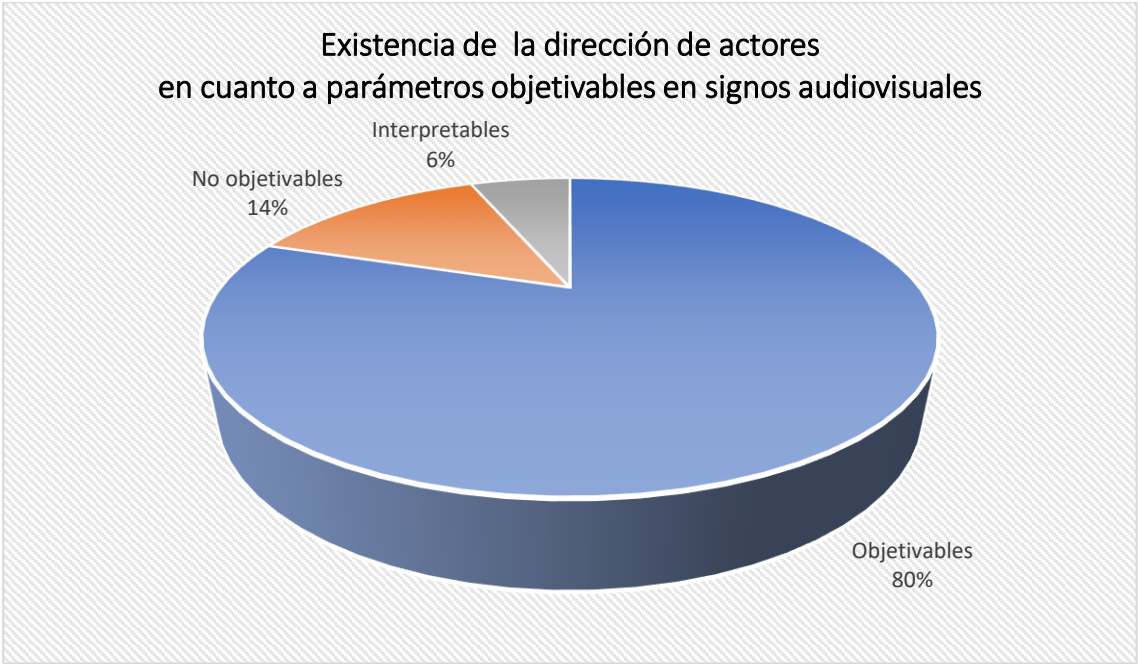


Imagen 160

4.3.2. Análisis cualitativo de la dirección de actores

La figura del director de actores

Las cualidades personales del director de actores en torno a su personalidad pueden observarse en las obras teatrales. La sensibilidad, la empatía, la capacidad perceptiva, la intelectualidad, la coherencia, la creatividad, el raciocinio, la responsabilidad, la intuición, la imaginación, la flexibilidad y el perfeccionismo son cualidades del director objetivables en los signos escénicos de las obras teatrales. Tan solo la asertividad, la capacidad propioceptiva y la resistencia no son objetivables, mientras que la existencia de la proactividad y la humildad son interpretables a través de los signos escénicos. La resistencia del director de actores podría hacerse ostensible si la escenificación demuestra su necesidad, por ejemplo, en una obra de una duración extensa o si la escenificación tuviera una gran cantidad de intérpretes en escena durante toda la obra. Esta resistencia podría verse eclipsada, no obstante, por la resistencia de los intérpretes.

Las cualidades personales en torno a los equipos de trabajo son más difíciles de observar que las que se definen en torno a la propia personalidad del director. Mientras que la capacidad organizativa es objetivable, la gestión de problemas y conflictos no lo es, puesto que, lógicamente, si se ha demostrado solvencia solucionando problemas, éstos no aparecen en la obra terminada, ya que el trabajo del director se basa en sí mismo en avanzar impidiendo que los problemas queden grabados en la obra. La gestión de problemas y conflictos, sin embargo, puede hacerse ostensible en su aspecto negativo: una obra que, una vez terminada sigue manteniendo conflictos y problemas ostensibles, delatará la falta de la capacidad del director para gestionarlos. Obviamente, no todos los problemas que pueden aparecer en una escenificación son solucionables por mucha capacidad que posea un director. Las capacidades organizativas son más visibles cuanto mayor dificultad radique en la composición de la obra teatral: elevado número de actores, de cambios de escenografía y vestuario, coreografías, diversidad de técnicas, etc. La capacidad de liderazgo es una cualidad interpretable, lo que exige una mirada atenta y el uso de la reflexión para poder apreciarla.

Los conocimientos del director de actores que se aplican a la creación de una obra se objetivan en su gran mayoría a través de los signos escénicos. Los conocimientos psicológicos, antropológicos, etnográficos, históricos, sociales, políticos, pictóricos, musicales, literarios, sobre géneros literarios y teatrales, los relativos a las técnicas escénicas, los relativos al actor en cuanto a técnicas de actuación y escuelas, pueden identificarse en las obras teatrales. Si la presencia de los movimientos actorales es pura se podrá apreciar con objetividad; entonces

seguramente indicará el conocimiento de un determinado movimiento actoral, no pudiendo objetivarse un amplio conocimiento de los diferentes movimientos existentes. La posesión de un vasto vocabulario es un conocimiento que el director de actores debe poseer puesto que la palabra es una de sus herramientas de trabajo más importantes, pero no puede objetivarse de ninguna manera en los signos escénicos.

Las destrezas del director de actores son objetivables en su mayor parte porque se materializan en la obra teatral. La capacidad de decisión, la coordinación, la gestión del riesgo, la capacidad para estar en el presente, el entrenamiento de la mirada, la destreza de ver e imaginar y el ritmo son apreciables en la escenificación. Algunos elementos coinciden con parámetros característicos de la obra teatral ha de tener, por ejemplo, la imaginación, el riesgo, el ritmo y la coordinación. Algunas destrezas menos identificables como la inteligencia emocional o la capacidad para comunicarse nítidamente están igualmente presentes en la obra, pero se requiere de un ejercicio de reflexión para poder apreciarlos, como en el caso de la nitidez en la comunicación o la inteligencia emocional, que responden a un concepto abstractos no visible.

Las competencias del director de actores pueden identificarse en la obra en un porcentaje muy amplio, puesto que tienen relación directa con las características concretas de la obra teatral a través de la toma de decisiones del director. Las competencias objetivables son: definir la cosmovisión, la toma de decisiones artísticas, la asunción del riesgo, la selección del reparto, la elección de la metodología de trabajo, el estímulo de la creatividad de los intérpretes, la elaboración de partituras, las decisiones sobre la gestión de problemas, y la garantía de cuidados y medidas de prevención y protección profesional. Las competencias relacionadas con el ensayo, como son la organización de objetivos y tiempos y la definición de la atmósfera de trabajo, obviamente, también se relacionan con la obra, pero no aparecen presentes como tales, sino que sus materializaciones se dan como paso intermedio del período de ensayos, y no ante el público.

El trabajo del director de actores

Antes de los ensayos

Todos los parámetros del plan de dirección se pueden observar en la obra teatral, es decir, el plan relaciona todos los elementos previos y los intermedios con la obra final, por eso todas las creaciones, decisiones y tareas del plan permanecen objetivables en ella.

Del mismo modo, los diferentes aspectos del estudio de las posibilidades del texto pueden observarse en la obra teatral a través de los signos escénicos. El texto es una de las partituras que construyen el espectáculo, por este motivo su estudio y su definición, aunque sean tareas previas e intermedias que componen la acción (dramática), la organicidad y las relaciones del personaje o actante con la tesis, y participan en la creación del movimiento escénico, son una creación que queda grabada en la obra final.

De igual forma ocurre con el estudio de las posibilidades de la situación. Las obras están compuestas por situaciones más o menos abstractas, por lo que la exploración previa del director define y proyecta, al menos de partida, las situaciones de las que se compondrá la obra, que quedan grabadas en la obra final. Debido a esto, todos los parámetros del estudio de la situación serán ostensibles para el receptor.

La creación del reparto por parte del director es objetivable en la obra. Aunque en numerosas ocasiones la creación del reparto está planteada por la producción o por profesionales específicos como los directores de casting, que se dedican en exclusiva a la tarea de la búsqueda, selección y creación del reparto, el director siempre tiene que estar de acuerdo con el elenco planteado.

El plan de trabajo está íntimamente relacionado con lo que la obra final es, pero no puede objetivarse en los signos escénicos. Por poner un ejemplo básico, el número de sesiones que se ensaya una escena determina su definición ante el público. Sin embargo, el plan como tal se vuelve invisible en la obra. La obra ante el público debe parecerse al plan que la proyectó, pero se añaden todos los importantes hallazgos del proceso de ensayos, convirtiendo al plan de trabajo en una herramienta intermedia. No obstante, algunas obras, como algunas construidas bajo estrategias documentales, pueden diseñar un plan de trabajo que resulte ostensible para el receptor en la obra teatral.

Montaje y ensayos

El trabajo sobre el equipo que hace el director de actores es objetivable en todos sus parámetros. Conceptos abstractos como la conexión y adhesión de los actores al propio director, a su tesis o entre los actores podrían parecer no objetivables, sin embargo, debido a que los actores aparecen en la obra y son un elemento vivo de creación, los receptores pueden objetivar la calidad de la conexión y la adhesión referidas.

El trabajo de mesa realizado por el director de actores no puede ser objetivable en ninguno de sus parámetros. Aunque el trabajo de mesa es un proceso previo (o englobado en los ensayos) que define ampliamente la nitidez y el alcance del trabajo del trabajo actoral y de la escenificación, una vez que se ha terminado el proceso de creación, el trabajo de mesa no es rastreable en signos concretos, aunque, como decimos permanece presente en la definición de toda la obra.

La existencia de la percepción y la atención a la escena del director de actores es interpretable en los signos escénicos, es decir, requiere de un esfuerzo de la reflexión para observar su presencia. La obra que guarda armonía compositiva, nitidez y un buen nivel de alcance artístico y factura técnica solo puede inferir un trabajo de alta percepción y atención del director, del mismo modo que una obra con escasa armonía, alto nivel de ruido y suciedad comunicativa, y escaso alcance artístico, demuestra una falta de percepción y atención del espectador, además de la consiguiente falta de técnica para la escenificación o dejadez de funciones del director.

La emoción es una de las características que constituyen la obra final, por este motivo el trabajo sobre la emoción que hace el director de actores queda grabado en la obra y es ostensible ante el receptor.

De forma más relevante, el trabajo de crear las situaciones escénicas durante el montaje de la obra por parte del director de actores queda grabado íntegramente en la obra teatral ante el receptor, en todos sus parámetros, ya que la obra teatral final está compuesta por dichas situaciones. Este trabajo del director de actores tiene una relación directa con la obra teatral final.

El director de actores realiza un trabajo directo sobre el actor, el personaje y el actante cuyos aspectos son observables en gran medida. Al ser un trabajo del director que recae directamente

sobre la pieza más visible del teatro (el actor), estos elementos se mantienen ostensibles ante el receptor. Los elementos no objetivables existen porque se dan sobre el actor-persona y no tanto sobre el actor-pieza de la escenificación, como son los concernientes al seguimiento de procesos y a los cuidados hacia el actor.

El movimiento escénico es una de las características más ostensible del actor y de la puesta en escena, porque el teatro es un arte espacio-temporal y posee una radical materialización física. Es decir, tanto los elementos constitutivos del movimiento escénico, como la definición del uso del espacio, las relaciones proxémicas, el movimiento y la emoción, la composición escénica, la creación de la belleza, el ritmo visual y el ritmo temporal, la información, el ruido y la ocultación, la creación de subrayados, los elementos fijos y móviles, el trabajo de focos y de dirección de la atención del espectador, y el diseño y control de las visuales del espectador aparecen como ostensibles en los signos escénicos de la obra teatral y muestran el trabajo del director de actores. La notación es el único elemento que no aparece visible en la obra teatral terminada, ya que sirve para su creación y su registro, pero como creación es un paso intermedio hasta que es asumido por los intérpretes, momento en que deja de ser necesario. Como registro, sirve para asegurar la posible recreación futura de la partitura física de la escenificación y para el control del movimiento ante el proceso de funciones en temporada o en gira.

El trabajo de director para relacionar a los actores con los demás sistemas de significación también es identificable en la puesta en escena. Si el director ha tejido las relaciones entre los actores y los demás sistemas de significación, estos serán fácilmente ostensibles en la obra teatral ante los receptores.

El ritmo es un elemento esencial de la obra ya que siempre se da una ordenación de los elementos en el eje temporal; exista una definición rítmica nítida en la obra o la ausencia de una concreción, rebelará el trabajo del director de actores sobre el ritmo. Como, además, el ritmo de la obra, implica el ritmo de la globalidad, una creación rítmica o la falta de ésta no puede atribuirse a ninguno de los miembros el equipo, sino al director, que es el único encargado de la globalidad.

Si la obra mantiene un acabado regular para toda la obra, ese nivel de acabados se vincula específicamente con el trabajo de acabados del director. De esta manera, hay obras cuyo nivel de acabados es muy visible, y obras cuya falta de detalles y pulido final es también muy

identificable. En ambos casos, este nivel de factura técnica se atribuye al director, y a la producción, en cuanto a la cantidad y calidad de recursos para la escenificación.

Sobre el sistema de retroalimentación, si los signos de la escenificación están conectados con otros sistemas de signos, cada profesional o grupo de profesionales han influenciado, se han visto modificados y han crecido por la creación de otros, se hace ostensible que el director de actores ha tejido estas relaciones, las ha creado y ha definido su alcance.

El trabajo extrínseco del director de actores, al ser un trabajo que no participa directamente de la definición de la propuesta artística definida para la escenificación concreta, se hace radicalmente menos identificable para los receptores de la obra. Tan solo la motivación creativa puede ser objetivable en una puesta en escena, sobre todo si ésta puede demostrar un buen nivel de creatividad y es regular en todos los artistas que la participan. Del mismo modo, los cuidados que se ejercen estableciendo límites físicos y emocionales son objetivables si la escenificación tiene un buen nivel de riesgo que haga ostensible esta cualidad del espectáculo.

La existencia de la figura del director de actores puede comprobarse a través de la presencia de sus cualidades, conocimientos, destrezas y competencias cuyos parámetros son, en buena medida, objetivables en una obra teatral. El trabajo del director de actores intrínseco a la propuesta es muy identificable y demostrable a través de su presencia en los signos escénicos, mientras que el trabajo extrínseco a la propuesta, como no depende de la concreción de la escenificación, no puede objetivarse aun siendo imprescindible, ya que es un trabajo que se da al margen de la propuesta concreta de la escenificación.

La propia existencia de la dirección de actores queda demostrada, es decir, no es un proceso artístico derivado de la actuación, aunque guarden una relación íntima: ni su figura está definida por ser un experto en la actuación, ni su trabajo usa de la técnica actoral. La dirección de actores es una realidad propia y autónoma significada en una figura propia: el director de actores, y un trabajo propio: la técnica del director de actores.

5. CONCLUSIONES

El nuevo director de actores es una realidad existente en el ámbito de la puesta en escena contemporánea. La dirección de actores ha existido siempre, desde el propio nacimiento del teatro, aunque el desarrollo de su trabajo y su figura ha experimentado diferentes avances, siempre ligado al desarrollo del director escénico, del que forma parte, y al desarrollo de la interpretación, con la que se relaciona íntimamente. Sin embargo, históricamente tanto la indefinición de su figura y su endeudamiento con la técnica actoral han limitado su desarrollo específico y le ha constituido como un desconocido social.

La competencia de la nueva escenificación con actores es tan importante dentro de la dirección escénica que es, junto a la concepción de la obra teatral, la tarea más esencial y extensa del director. El director de escena contemporáneo ha desarrollado su técnica y su labor en una experiencia globalizadora, desplegándose por todos y cada uno de los componentes del teatro y acogiendo en su trabajo, la concepción, ideación y creación de todos aquellos aspectos que forman la obra teatral. Este desarrollo de conocimiento, experiencia y técnica de la dirección escénica ha experimentado un especial desarrollo en la actualidad en una de sus artes específicas: la escenificación con actores.

5.1 Un axioma sobre el proceso comunicativo. El director y el emisor

El teatro se enmarca en un proceso comunicativo puesto que la intención del artista es la creación de la obra, y su comunicación a los receptores. Algunas perspectivas históricas han considerado al actor como el enunciador que envía un mensaje a un espectador, siendo este mensaje creado por el autor dramático, en un modelo comunicativo en el que existe un doble enunciador, uno asincrónico a la representación, el autor dramático, y otro sincrónico, el actor, ya que el teatro es un *arte del encuentro*. El director escénico no participa de este modelo, siendo accesorio, considerándose la creación del director, la puesta en escena, un medio por el cual el autor dramático llega a los espectadores. Sin embargo, el teatro no es un arte literario, ni una derivación de éste, sino un arte autónomo, que se enmarca en las artes escénicas, artes del espacio y del tiempo, y artes audiovisuales.

El director escénico se define, por ser el creador de un mensaje (obra) pues él lo concibe y lo crea a través de un proceso de puesta en escena, para lo que se sirve de diferentes sistemas de significación y de una semiología en acción. Por este motivo, el director es el emisor que se dirige

al espectador (receptor). Consideramos, además, que el mensaje es diseñado, construido, preparado y depurado para la consecución de una plasmación estética que expresa dicho mensaje, y que tiene como característica una extraordinaria elaboración, mayor que la simple palabra, escrita o hablada, que además no se expresa por el mismo medio que la literatura, sino que usa como medio la experiencia. Debido a esto, consideramos que el director de escena es el creador de un mensaje de extraordinaria complejidad, el teatro es la apoteosis del mensaje, tanto por su longitud temporal, como por el uso de diferentes lenguajes y sistemas de signos, por su profundidad ética, por su aportación estética y por su alcance como experiencia, en un tiempo previo al presente en el que se desarrolla la comunicación, creado a través del plan y del ensayo. La obra es el mensaje del teatro, y no la palabra, que es uno de los sistemas, uno de los lenguajes con los que el director escénico crea la obra, como lo son el movimiento, la escenografía, el vestuario, la iluminación, el sonido, el color, la forma y el ritmo.

El trabajo del actor, por lo tanto, es el canal artístico de sentido, signo y emoción. Su forma de expresar el mensaje artístico es una creación y, por lo tanto, participa del arte y de la autoría por derecho propio, no siendo ni un intérprete, ni un intermediario, ni un ejecutante. Ocupar el canal desde el punto de vista comunicativo, implica que el actor no crea el mensaje, pero si crea la conexión del director con los espectadores, y esta conexión es artística, de forma que en la representación serán interlocutores directos del espectador. En este sentido, durante el proceso de ensayos el actor se convierte en el mejor traductor de mensajes del director al espectador, a través de su plasmación corporal, vocal, del uso del movimiento y de la creación de la emoción.

Esta mirada, aún por ser más certera, no deja de ser incompleta, porque el teatro es un arte comunitario por esencia, de modo que tanto el autor, como el actor, como el escenógrafo y todos los diseñadores integrantes del equipo, participan en la creación del mensaje, pero más exactamente en la materialización. Este paso a la materia, altera al mensaje creado en el plan inicial, pero solo ocurre esta alteración si el trabajo del actor o el diseñador es fruto del esfuerzo del pensamiento y de la conciencia, es decir, alcanza una creación. Pero como paso previo en el proceso y anterior a ser materia, la creación del mensaje y su continua definición durante el proceso de creación es un arte del director, aunque se pueda razonar y ayude a completar la mirada que, una vez la obra se ha estrenado, todos lo que hayan sido creadores son emisores del mensaje artístico, pasando de ser el medio por el que la obra se materializa, a autores, a merced de que su práctica ha sido artística y no una ejecución, lo que les da la condición de coautores del mensaje.

Quedaría incluir, en esta perspectiva comunicativa, al productor teatral. Si la obra es un proceso meramente productivo y no uno artístico, el productor busca al director escénico para que dirija y cree un mensaje. Desde este punto de vista, tanto las palabras del autor como el director son medios de un sistema productivo. El productor se sirve de director, actores, autores y diseñadores para materializar una obra, por lo que todos ocupan el rol de ser un medio de producción. Para que el trabajo de dirección, como el de actuación, como el de la autoría textual, como el de todos los diseños, sean artísticos han de alcanzar la creación para convertirse en arte, incluido el trabajo del productor, si el esfuerzo de su pensamiento es una creación, será un artista y no una figura del proceso comercial. Una vez convertido en arte, el director pasaría a ser el creador del mensaje que significa la obra teatral, es decir, el emisor. Si estas figuras no alcanzan la creación, no deben confundirse sus roles con canales de un medio comunicativo. Cada uno de ellos, será un medio, una pieza de un modelo productivo. La característica que debe hacernos diferenciar un modelo comunicativo, de uno productivo, debe ser la creación artística, de manera que siempre que aparece este concepto abstracto, la obra productiva pasa a ser una obra de arte.

5.2 El concepto. Escenificador con actores

La dirección puede implicar un concepto que crea confusión y a la vez ayuda a esclarecer un cambio de paradigma en la actualidad. La voz *Dirección* implica un organigrama, un modelo de poder, una taxonomía, que indica que el director ejerce su trabajo sobre el de los demás en un sentido vertical.

Derivado de esta concepción habitual de la palabra *Dirigir*, algunos profesionales y teóricos actuales ven más adecuada la voz *Escenificar*, que indica una tarea específica y ayuda a establecer el trabajo horizontal, lo que supone el reconocimiento de un cambio paradigmático de la figura del director actual cuya labor principal es pasar de la idea al plano físico del escenario, conceptualizar y crear la puesta en escena y no únicamente dirigir el trabajo de los demás. Usar la voz *Escenificar* en lugar de *Dirigir* implica, de forma recíproca, replantearse el trabajo del director, dejando obsoletas muchas prácticas anteriores que entienden la dirección como un trabajo en jerarquía y a los actores, diseñadores y técnicos como un equipo de subordinados.

Concretamente en el caso de la dirección de actores el uso de la voz *Dirigir*, implica que el director ejerce su trabajo verticalmente sobre el actor. *Le dirige*.

La nueva práctica de la dirección actoral no se ejerce sobre el actor, haciendo uso de la jerarquía, sino a través de una horizontalidad *cocreadora* provocada por la emancipación del director de actores y del actor, convertidos en creadores autónomos pero que ejercen su trabajo en una íntima relación y que se necesitan mutuamente para existir. Para crear la obra teatral, el director de actores crea una concepción actoral, no *dirige* al actor.

Sin embargo, y a pesar de haber alcanzado autonomía técnica real en el teatro actual, el director de actores queda oculto tras una indefinición que deriva de tres aspectos fundamentales: el director de actores permanece invisible en la obra sino es a través de un trabajo ostensible en el actor, cuya naturaleza es radicalmente visible; la inercia de su perspectiva histórica, que pone de manifiesto que los actores sin técnica, ni formación han necesitado de un director que conceptualizara, organizara y propusiese una metodología de trabajo que abordase el complejísimo y frágil trabajo de la actuación, lo que ha derivado en un tercer aspecto: la dirección de actores no ha tenido un desarrollo técnico propio sino a través del aprendizaje, el manejo y el desarrollo de la técnica actoral.

En los últimos cincuenta años, en España, las figuras del director y del actor han tenido un fuerte desarrollo. En primer lugar, porque el actor se ha emancipado del director. En las prácticas anteriores, el actor sin técnica ni experiencia necesitó de un actor más experimentado que le ayudara a organizar el trabajo y le guiara en el trabajo artístico de creación. Esta práctica explica que durante largo tiempo el director de actores haya sido un actor experimentado o que, en algunos procesos formativos, la dirección se haya considerado un postgrado de los estudios de interpretación. En la actualidad, los actores no necesitan de esta figura y poseen una solvencia técnica y una buena experiencia nada más salir de la escuela, en su mayor parte. Tan solo los niños que actúan necesitan que se les dirijan porque no tiene información ni técnica sobre cómo abordar el trabajo; este es el mismo caso del actor no profesional. El desarrollo de la formación de actores, tanto a través de las enseñanzas regladas como a través de las escuelas privadas han dotado a los actores de una autonomía que los ha preparado para integrarse solventemente en equipos de diversa índole y naturaleza.

A la vez, el director ha experimentado una autonomía técnica, desarrollada a través de una formación específica que apareció en España en el curso 92/93 a través de los estudios oficiales reglados, y que le ha permitido consolidar su propia técnica y no como el trabajo de un actor adelantado, es decir, a partir de esa fecha, la dirección escénica dejó de ser un posgrado de la formación de actuación. De esta forma, en España el director también se emancipa del actor, y

empieza a desarrollar una metodología de trabajo propia y a desplegar un enorme progreso técnico. Este hecho explica las complejas puestas en escena del siglo XXI en todas sus modalidades artísticas.

En la formación actual, las carreras oficiales de Arte Dramático titulan a sus alumnos en Dirección de escena y dramaturgia, considerando una unión de ambas figuras, a la vez que especifican dos itinerarios divididos: uno para la dirección escénica y otro para la escritura teatral. Lo interesante es que, desde el Plan de Estudios de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado en Arte Dramático del año 2011, las asignaturas teóricas y prácticas de la *Dirección* pasan a denominarse *Escenificación*, usando este concepto que implica una acción propia y una horizontalidad con los demás miembros del equipo de trabajo.

Conviene además diferenciar claramente cuatro figuras que comparten algunos procedimientos y algunas cuestiones metodológicas. El director de actores tiene como misión la creación de una obra teatral para la escena, el maestro de actores tiene como misión la formación del actor y su desarrollo técnico, el investigador tiene como misión el desarrollo del conocimiento y de la técnica, y el *coach* de actores, bajo las pautas de un director, tiene la misión de entrenar y acompañar al actor para que consiga desplegar un trabajo de actuación cuya complejidad requiere de un entrenamiento específico. En la práctica, todas estas figuras pueden confundirse cuando un director escénico *dirige* a los actores para la creación de la obra teatral, un profesor *dirige* su montaje con alumnos, un coach *dirige* a los actores para un trabajo específico y un investigador *dirige* a los actores en su laboratorio. ¿Todos hacen la misma acción con diferentes objetivos? ¿O todos realizan acciones que pueden parecer similares pero que practican diferentes metodologías para alcanzar objetivos diferentes? La voz *Dirigir* causa confusión sobre cuál es la acción que pretende significar y conviene, por lo tanto, aclarar los objetivos de cada una de las figuras para poder comprender sus existencias, sus naturalezas y sus prácticas.

La nueva dirección de actores ha dejado de ser pues de estar relacionada con el verbo *Dirigir*, un trabajo que se hace controlando el de otros profesionales, para convertirse en un proceso de creación propio del director escénico en el que desarrolla su arte y su destreza técnica. La nueva dirección de actores se vuelve autónoma a merced de una técnica propia y se define como un arte propio del director, de tal entidad, que es, como decimos, junto a la concepción de la obra, el aspecto más relevante de la dirección, que le confiere gran parte de su dimensión artística.

La dirección de actores es la labor del director donde trabaja directamente con lo humano como materia escénica, y no a través de otros diseñadores. Obviamente, el director trabaja con otros materiales, como la palabra, la apariencia, la luz, el sonido, la arquitectura, la forma, el color, el tejido y la organización, en sentido artístico, productivo y empresarial. Pero todos estos trabajos los hace a través de una figura intermedia especialista, que elevará a forma artística las ideas del director como conceptualizador y creador de la obra. Si el director hiciese además el trabajo de escenografía, o de iluminación, por poner un ejemplo, estaría haciendo un doble trabajo, el de concebir la obra y el diseñar la escenografía y la iluminación. Las diferentes figuras recaerían en una misma persona, pero nunca, de ninguna manera, desaparecería la figura del escenógrafo o del iluminador escénico porque la luz y su ausencia son parte esencial del teatro, como son todos los demás elementos: espacio, tiempo, cuerpo, movimiento y quietud, sonido y silencio, vestuario y desnudo, palabra y mutismo. El actor es la materia que el director trabaja directamente. La materia humana. El actor es, a su vez, un artista, creador y ejecutor de su trabajo en toda la amplitud de la palabra y no es solamente la materia sobre la que trabaja el director. Además, es la cara más visible de todo el hecho teatral, que es por su esencia y naturaleza, imprescindiblemente comunitario, por lo que no solo depende del actor.

De esta consideración de director y actor como artistas y creadores podría surgir un conflicto de consideraciones, que en nada podría ayudar a hacer comprender aquello que está en el teatro como parte de su naturaleza y que debe ser puesto de relieve. El director y el actor forman parte del mismo hecho y se necesitan mutuamente, recíprocamente, para existir. Uno no puede existir sin el otro. Son parte de una misma creación, de un mismo hecho, siendo diferentes. Son simbiosis y fertilización mutua, y nunca han estado tan juntos hasta que han sido tan diferentes como en nuestros días. Si el actor ha constituido actuaciones sin un director es porque él mismo ha asumido los dos roles, el de conceptualizador y regidor y el de creador y ejecutor de su interpretación. El enorme desarrollo de la actuación ha revelado la necesidad de trabajar la lectura de los signos emitidos por un actor, *desde fuera*, sobre todo para que se adecuen perfectamente al enorme desarrollo de las puestas en escena de una extraordinaria complejidad y riqueza artística, en todos los niveles comunicativos. En la puesta en escena contemporánea, desarrollada por el director de escena contemporáneo, el actor necesita una creación específica que sea la que garantice que su trabajo se especifica para una perfecta integración en la obra global, esto es la dirección de actores, que a su vez, es una de las partes más relevantes de la complejidad de la obra teatral, de la poética del director y de la metodología de la creación, en la que el director inscribe su técnica y su estilo, su ética y su estética.

El director de actores tiene una denominación que ya no se ajusta a su figura contemporánea, quedando obsoleta, por dos motivos: Con anterioridad a su desarrollo actual el director no tenía una técnica propia, por lo tanto, era *del* actor: el director *de* los actores. Por otro lado, la denominación director de actores prohíbe su desarrollo porque encierra lo propio en un concepto limitante.

La opción dirigir *a* actores podría ser más precisa porque implica que el director hace la labor de un verbo propio, pero ¿es su labor principal? ¿Lo que hace un llamado director de actores es dirigir o es crear? ¿Cuál es su labor principal?

El verbo principal que engloba su trabajo es la creación. Por ejemplo, en el caso de la danza el director tiene claro su tarea y su verbo, coreografiar, y por este motivo, se puede entender que es muy diferente el trabajo del coreógrafo: crear, conceptualizar y concebir a través del ensayo la partitura, que es la coreografía; y el del bailarín que es interpretar, diseñar y crear a través del ensayo una parte de la partitura para relacionarla en un trabajo global. Si al coreógrafo, le llamásemos *Director de bailarines* volveríamos al mismo problema: significar que su trabajo únicamente se realiza sobre los bailarines, usándolos jerárquicamente como marionetas y obviando la enorme labor que tiene como conceptualizador y como artista que concibe y crea la partitura. En el caso del director teatral, una de las partituras puede venir dada a través del texto, dramático o no, pero como hemos visto en esta investigación, el teatro del drama solo es una modalidad del teatro y el texto solo es la partitura de la palabra, y no del teatro¹⁴⁵.

Como en el caso del coreógrafo, urge una palabra que pueda nombrar y definir la figura y que aluda al trabajo propio que hace el director de actores, que integre su característica como creador. De la horizontalidad y la emancipación de director y actor en técnica y figura, surgida en la práctica actual, ha urgido, de modo más necesario, revisar su propia ontología y definir qué es un director de actores y qué determina su existencia y su práctica, puesto que el modelo de director que regenta el poder ha quedado obsoleto, desactualizado y sin vigencia. De este modo, el director de actores y el actor quedarán definidos en una relación dialéctica horizontal, artística y creadora, que integre y potencie recíprocamente sus trabajos en la consecución de una tercera

¹⁴⁵ Debido a que en la historia el teatro quedó ligado al drama y la posibilidad temprana de que la voz del poeta fuera recogida por la escritura, convirtieron a los textos en el único testimonio de lo que el espectáculo fue y la historia del teatro se convirtió en la historia de la literatura dramática. La hegemonía del teatro del drama fue el principal obstáculo para la independencia del director escénico frente al texto, que no desarrolló su figura hasta mediados del siglo XIV a partir de la llegada de Los Meininger, momento a partir el cual se considera la aparición del director de escena contemporáneo.

creación, aquella que ninguno de los dos pudieron hacer individualmente y que solo se crea como consecuencia de una interacción de ambos.

Como todo lo que no se nombra, o deja de existir o permanece oculto, es necesario y urgente nombrar a la nueva dirección de actores con una voz propia, para que, de esta manera, pase a ocupar socialmente el lugar que le corresponde y darse a conocer, obteniendo el reconocimiento de su figura y de su trabajo. Con ello, se podrá dejar de imaginar al director de actores sentado, señalando y eligiendo, con unos actores supeditados al director, para visualizarle conceptualizando, concibiendo, pensando y probando diferentes estrategias durante el ensayo, es decir, escribiendo una partitura de *teatro*, con el actor y con los diferentes sistemas de significación.

La definición *escenificador con actores* se ajusta de forma más adecuada por los siguientes motivos: implica una figura propia y autónoma, a través un verbo propio, *escenificar*, lo que se ajusta a una práctica y una técnica propia; la preposición *con* propone una horizontalidad con respecto a la organización de los equipos de trabajo y apuesta por la *cocreación* en una situación de reconocimiento entre iguales.

5.3 La nueva escenificación con actores. La horizontalidad

Los directores escénicos, sobre todo a lo largo del siglo XX han investigado, experimentado, y construido teorías sobre la actuación, creando una enorme labor divulgativa a través de la publicación de textos y el entrenamiento técnico en escuelas y laboratorios. Sin embargo, no se ha escrito sobre *la escenificación con actores*, centrando el objeto de estudio en el *escenificador con actores*. La emancipación del actor a lo largo siglo XX, ha hecho que ya no necesite a una persona que le enseñe, que *le dirija*, sino una figura que *cocree* con él. Del mismo modo, la educación en la dirección escénica de los últimos treinta años ha hecho que el escenificador con actores aumente y desarrolle una técnica propia, propulsando una horizontalidad que reconoce a ambas figuras como creadoras. Seguramente esta concepción ya coexistiese en muchas prácticas, más o menos mezclada, con una dirección jerárquica que ha permanecido como hegemónica en el siglo XX.

La nueva escenificación con actores se enmarca en una búsqueda de la horizontalidad en el teatro, que a su vez responde a una mirada sobre el mundo más igualitaria, cooperante y comunitaria. En el caso de la educación, los alumnos han empezado a hacer evaluaciones a sus

profesores, estableciendo así una relación más horizontal entre los dos agentes principales de la educación: profesores y alumnos, reconociendo a los alumnos como agentes activos de la educación que participan en la creación y en la perfección de la misma, y ya no pueden entenderse como objetos pasivos de la educación, supeditados a los maestros. Precisamente los maestros han aprendido de sus alumnos, han mejorado y pulido sus estrategias y sus técnicas, han cambiado caminos provocados por la dificultad y han ganado el enfoque y la nitidez de la experiencia. Los alumnos también han hecho al maestro.

En las prácticas anteriores, los teóricos indicaban que el director no dispone de tiempo para ofrecer a sus actores una formación, excepto en algunos casos como los de Brook, Barba o Mnouchkine, y que habitualmente los directores apenas tienen la ocasión de reformarlos. Además, indican que el director tiene a su cargo la formación de los actores o su de-formación, por lo que apuestan por una opción paternalista del director hacia unos actores equivocados de los que se tiene que hacer cargo. Este planteamiento además de ser muy poco justo con los actores, impide que el director pueda ocuparse de sí mismo, de su creación, potenciando la del actor, y recibir a su vez, las alteraciones por parte del actor que potencien su creación. Así mismo, algunas definiciones antiguas de la dirección de actores indican que la práctica de los talleres preparatorios se estaba generalizando, y que con ellos el futuro director de escena de un espectáculo pone a prueba su reparto, verifica las aptitudes de los actores e inventa ejercicios básicos que, silenciosamente, abren las puertas a la obra que debe ser representada. Esta mirada del director del futuro hecha desde los años noventa, se ha visto modificada por la horizontalidad. La nueva escenificación con actores no hace talleres para poner a prueba a nadie, ni para ir inculcando a los actores las bases necesarias para el abordaje de la obra, al menos no solamente. Los talleres preparatorios del nuevo escenificador con actores se hacen sobre todos los miembros participantes, obviamente también sobre el director. Estos talleres forman la mirada del director, en la que descubre unas vías, desecha otras, explora metodologías y amplía horizontes, aclarando planes, a la vez que los actores hacen sus propias labores preparatorias. Es decir, de la misma forma que en el caso del maestro, los actores forman al escenificador.

Esto explica que los directores hayan escrito y publicado sobre la técnica de la actuación, porque en esencia son conceptualizadores de la actuación, y explica porqué parece que no pudiera establecerse una poética de la dirección, sin establecer una poética de la actuación. En sí mismo, cuando Brecht, Donnellan o Brook y tantos miles de otros que no han alcanzado la fama, han pasado tiempo con los actores haciendo ejercicios en la búsqueda y el desarrollo técnico, no han

dirigido sus esfuerzos a la técnica de la actuación, sino a la búsqueda de la teatralidad y de una definición de su poética, o a una búsqueda de la técnica de la actuación que los llevase a una determinada teatralidad, fin último de sus descubrimientos. De esta forma, los actores también han estado entrenando al director o, dicho de otra forma, el director, al diseñar ejercicios para el actor, se ha estado entrenando también a sí mismo, en una horizontalidad preexistente por la naturaleza del teatro, aunque no haya sido hasta la aparición de la nueva escenificación con actores que se ha desarrollado, hasta tomar la entidad propia que revela su práctica actual. Es decir, la concepción antigua que entiende que el director forma al actor para su poética es una mirada incompleta, porque el ejercicio también forma al director; en el entrenamiento el escenificador con actores se ocupa, previa, durante y después, también de sí mismo, y este entrenamiento le modifica. Una mirada vertical sobre este entrenamiento eclipsa el trabajo del escenificador con actores. Entendemos que el escenificador también necesita de ese trabajo que le forma y le adecua, modificándose por lo que hacen juntos actores y escenificadores, en una relación dialéctica. Este trabajo también enseña al escenificador a encontrar caminos para la creación, a conceptualizar con nitidez y a llegar a los actores. Este caso es el único en que la práctica se realiza en una situación de horizontalidad.

Otra práctica diferente es cuando investigadores como Stanislavski o Grotowski han planteado su trabajo para la búsqueda de la comprensión y el conocimiento de la actuación, como parte de un concepto mayor que es el teatro, aunque también se produzca desde una mirada y una teatralidad específicas. Es el conocimiento quien se lleva el esfuerzo de su trabajo. Y, por último, otro tipo de prácticas como la de los maestros Layton o Strasberg, tienen como misión verdaderamente la formación de actores, pues es la educación quien se lleva principalmente el esfuerzo del trabajo, aunque el deseo de formar con pasión y la amplitud de miras, hayan llevado a los maestros a un perfeccionismo que implica la investigación, la búsqueda y la comprensión de la teatralidad en su acceso más profundo, hasta que este conocimiento ha sido de tal entidad que ha formado una poética propia sustentada por una teoría de la teatralidad, que bien se podría confundir con una poética de la dirección, pero que son sustancialmente diferentes. En los casos en los que un profesor dirige el montaje del último curso del proceso de formación de actores, la pretensión es acercar al alumno durante la etapa de educación a la situación más cercana que habrá de desarrollar en la práctica de su profesión. En buena parte de los casos, en la figura de los maestros de interpretación se suma, o se esconde, una figura de un buen director escénico, por lo que en una sola figura puede recaer, una vez más, dos roles, el del maestro de actores y el del escenificador. Aún así, estimamos oportuno que se comprenda que esta doble tarea no tiene como fin último la horizontalidad creativa, que puede buscarse con el afán del

entrenamiento más fidedigno a lo que será la realidad profesional, sino la formación del actor, por lo que la horizontalidad es educativa.

El trabajo de Peter Brook, Declan Donnellan, Anne Bogart o Paco de la Zaranda, etc., no significa un trabajo de formación de los actores, sino también una forma de encontrarse a sí mismos, más concretamente, de encontrar “la compañía”, y la poética que la significa, por lo que este tiempo de entrenamiento está dedicado a crear y pulir la forma de trabajo y los objetivos tanto de los actores como del escenificador, en una estructura horizontal. Obviamente, este entrenamiento pule toda la conceptualización del escenificador, enfoca sus objetivos y el diseño de sus procedimientos. Este tipo de trabajo define el proceso de creación y ensayos de la puesta en escena actual y concreta el trabajo del escenificador actoral, enmarcado en un proceso horizontal de creación.

Conviene recordar en este momento en que esta investigación concluye y define la escenificación con actores y la figura que lo ostenta, y lo diferencia de prácticas afines, que el arte no tiene fronteras y que todas las definiciones puras sobre el texto científico son mestizas en la práctica escénica porque ninguna teoría puede contener al arte, que es por esencia abstracto y está en continua redefinición.

Brecht apunta que un director no llega al teatro con su “idea” o su “visión”, con un plano de los desplazamientos y los decorados completamente diseñados. Su propósito, dice, no es realizar una idea. Su tarea consiste en despertar y organizar la actividad productiva de los actores (músicos, pintores, etc.). Para él, ensayar no significa trabar por fuerza una idea establecida a priori en su cabeza, sino ponerla a prueba. Desde nuestra perspectiva, no estamos de acuerdo con una lectura estricta de esta afirmación de Brecht porque sí pensamos que la misión de un director es realizar una idea y no solamente la de despertar y organizar a los demás. Reconocer la horizontalidad es apostar por una situación entre iguales, pues escenificadores, escritores, actores y diseñadores son partes esenciales de la naturaleza del teatro. En esta naturaleza, la concepción de la idea es parte del trabajo del escenificador. Reconocer la horizontalidad es no volcar la balanza hacia el actor dejando el trabajo del escenificador actoral sin hacer. De hecho, la mejor manera de potenciar y cuidar a un actor es realizar el trabajo de concepción y creación que el escenificador con actores ofrece al intérprete y no cuidarle entrometiéndose y manipulando su creación. Compartimos acuerdo con Brecht en que la misión del ensayo no es trabar por fuerza la idea sobre los demás, sino ponerla a prueba. Debido a esto, el trabajo del director no es imponer sus ideas, sino ofrecerlas sabiendo que la concepción es una parte que

aporta al conjunto y que es su responsabilidad crearla para poder *cocrear* en igualdad, como la del intérprete aportar la creación de su actuación. Solo ofreciendo al conjunto su trabajo con solvencia y responsabilidad creativa puede participar de la horizontalidad. Dicho de otra manera, la horizontalidad exige al escenificador hacer algo propio.

La concepción de la nueva escenificación se establece desde un arte comunitario entre iguales y camina hacia él en la búsqueda de una experiencia cooperativa que pueda aprovechar la creatividad de todos y cada uno de los integrantes del equipo. En esta nueva escenificación cada artista ofrece al conjunto las interacciones necesarias para la obra, sabiendo realizar un rol propio pero necesario para el conjunto, con procesos de adaptación y resistencia, en una experiencia *cocredora* entre seres humanos que comparten una afinidad artística, ética y estética.

5.4 Una figura propia. Una propuesta de definición

A través de la presente investigación hemos podido objetivar que la figura del escenificador está compuesta cualidades, conocimientos, destrezas y por competencias visibles en signos escénicos, y también por invisibles, lo que explica la indefinición de su figura. Del mismo modo, el trabajo del escenificador con actores que constituye propiamente su figura, pues le otorga su existencia práctica, está compuesto por tareas que se mantienen visibles a través de los signos escénicos de la puesta en escena y por otros que permanecen invisibles.

Gran parte de los aspectos que aparecen en nuestro estudio del escenificador con actores también aparecerían en un estudio de la dirección escénica, puesto que son parte ella. El criterio para seleccionarlos en este estudio de la escenificación actoral no ha sido exclusivista, sino que ha tenido la pretensión de ser un estudio amplio que aspire a lo completo, por lo que se ha seleccionado aquellos aspectos que no siendo propiamente parámetros de la escenificación con actores sino de la dirección escénica, como por ejemplo, la tesis o la definición de la cosmovisión, participan directamente en la escenificación con actores y, por lo tanto han, de ser incluidos en un estudio de ésta. Por aspiración a lo completo queremos expresar que un estudio de la escenificación con actores nunca es completo porque el arte nunca es estático, sino que debe ser redefinido, ampliable y modificable según los diferentes estudios puedan discutir, criticar o aclarar los aspectos que detallamos en este estudio o añadir otros que la realidad considere relevante. Nuevos cambios en la escenificación actoral en el devenir futuro del teatro obligarán a que esta tesis sea revisable precisamente para ser vigente.

La figura del escenificador con actores está compuesta por cualidades personales en torno a su personalidad y en torno a los equipos de trabajo, por conocimientos generales y específicos y por destrezas requeridas para la práctica de la escenificación con actores. Todas estas características, por ser extensas, se ven dificultadas para que aparezcan juntas en una misma persona, por lo que la realidad también rebela el carácter idealista y deseable de la definición de su figura, lo que a su vez manifiesta que la ausencia de alguna cualidad, o una baja participación de algunas cualidades no impiden un desarrollo solvente de la escenificación con actores. Precisamente, por sus diferentes modos de aparecer en cantidades y calidades, se conforman las personalidades diferentes de los artistas, y lejos de ser un problema, es una cualidad radicalmente positiva para el arte.

Entre las cualidades en torno a su personalidad la figura del escenificador con actores se conforma, al menos, por la sensibilidad, la empatía, la capacidad perceptiva, la intelectualidad, la coherencia, la creatividad, el raciocinio, la responsabilidad, la intuición, la imaginación, la flexibilidad y el perfeccionismo. Entre las que se relacionan con los equipos de trabajo, el director de actores está compuesto por, al menos, las capacidades organizativas. Estas cualidades aparecen de forma común en los escenificadores con actores y constituyen su figura, aunque puedan presentarse en mayor o menor medida, o incluso pueda considerarse que se da la ausencia de alguna o algunas de ellas. También es oportuno considerar que estas cualidades personales pueden ser fortalecidas a través de la madurez personal y la experiencia vital, así como por la educación o por la experiencia artística y el propio recorrido del trabajo a lo largo de la carrera como director escénico.

Entre los conocimientos que el escenificador con actores debe poseer para constituir su figura, en mayor o menor medida se dan, al menos, los conocimientos psicológicos, antropológicos, etnográficos, históricos, sociales, políticos, pictóricos, musicales, literarios y de literatura dramática, conocimientos de las técnicas escénicas, relativos al actor y a su técnica, escuela y movimiento. Obviamente, el escenificador con actores se constituye por una vastísima cultura, por lo que todos los conocimientos no indicados en este estudio serán bienvenidos para una práctica de la escenificación más artística, solvente y completa. Sin embargo, la falta de los conocimientos que apuntamos es reclamada en mayor o menor medida en la casuística de cada escenificación, pero comúnmente, todo son necesarios en cualquier tipo de escenificación. Por este motivo, el escenificador con actores se constituye como un estudioso de lo humano, en su sentido social y artístico. La suma de sus cualidades y sus conocimientos hace que el escenificador con actores se enmarque, dentro de la sociedad, además de en el grupo de los

artistas, en el conjunto de los intelectuales, ya que el pensamiento es la piedra angular de su trabajo.

Entre las destrezas que componen la figura del escenificador con actores están, al menos, la capacidad de nitidez en la comunicación, la capacidad de decisión, la coordinación, la gestión del riesgo, la destreza para mantenerse en el presente, la capacidad de escucha, la destreza de ver e imaginar y la destreza rítmica. Estas destrezas son esenciales para la práctica de la escenificación con actores y deben desarrollarse, pues, aunque puedan presentarse en alguna medida como cualidades personales, el ejercicio técnico, así como la experiencia hacen cada destreza más poderosa, pasando de la consciencia y la reflexión inicial al plano inconsciente que conforma la habilidad, haciendo que estas habilidades acompañen al escenificador para realizar su trabajo de forma solvente.

En un camino intermedio entre la figura y el trabajo existen unas competencias propias, puesto que las competencias definen a la vez el trabajo a través de la figura y la figura a través del trabajo. Estas competencias propias del escenificador con actores son las de definir la cosmovisión, la toma de decisiones artísticas, la asunción del riesgo, la selección del reparto, la elección de la metodología de trabajo, el estímulo de la creatividad de los intérpretes, la elaboración de partituras de acción, de movimiento y de intenciones, la generación de la atmósfera de trabajo, las decisiones sobre la gestión de problemas y la de garantizar los cuidados y las medidas de prevención y protección profesional.

La figura abstracta e ideal del escenificador de actores está compuesta, por tanto, al menos, por la especificidad de sus cualidades personales, de sus conocimientos, de sus destrezas y de sus competencias. Esta especificidad la revela como una figura propia, diferenciada de figuras afines del ámbito artístico, aunque con normalidad su figura se integra en la globalidad del director de escena.

5.5 Una técnica propia. Una aproximación metodológica

A través del trabajo de investigación de esta tesis podemos concluir y objetivar que el nuevo escenificador con actores existe por una técnica propia, no dependiente de la técnica de la interpretación, aunque se relacione íntimamente con ella. Su figura es diferente, su rol es diferente, sus objetivos son diferentes, sus procedimientos y metodologías son diferentes a las de los actores y, por lo tanto, despliega una técnica propia.

El trabajo de la escenificación actoral, que es su dimensión más práctica, conforma una propuesta técnica de la escenificación con actores y está constituido por la de la realización del plan de escenificación que comprende la definición de la tesis, la definición de la lectura contemporánea, el estudio de la emoción en su relación director – actor – espectador, la definición de la recepción deseada del espectáculo, la elección entre texto literario, escritura o teatro de creación, la elección entre suspensión de la incredulidad o cuestionamiento, entre identificación o distanciamiento, entre personaje o actante, entre lo abierto y lo cerrado, entre la convención y la no convención, el diseño del uso del espacio escénico y su relación entre los distintos fragmentos o escenas, el diseño del uso del espacio por los personajes o actantes, la exploración y creación de imágenes escénicas, el estudio y los bocetos del movimiento escénico, la estrategia para la cohesión escénica, la dosificación, integración y desarrollo de materiales, las correspondencias entre sistemas de significación, la propuesta de los contrastes y de la unidad, la sensibilidad a las redundancias y, por último, la definición de una metodología experimental de la puesta en escena.

La propia técnica de la escenificación con actores está compuesta por el estudio de las posibilidades del texto, si lo hubiera; aunque no siendo indispensable, puede ser un elemento importante para el hecho teatral. Este estudio comprende, al menos, la composición de la acción, la composición de la organicidad, el estudio de la acción principal y la acción secundaria, la relación de los personajes conforme a la tesis, la definición del personaje o del actante y el estudio del movimiento a partir de la textualidad.

La técnica también está compuesta por el estudio de las posibilidades de la situación, entre las que encontramos la comprensión profunda de la situación, la puesta de relieve y la priorización de las partes, la relación de la situación con la tesis y la lectura contemporánea, la relación de la situación con el conjunto estudiando la progresión, el ritmo y el clímax y la relación del personaje o actante con los diferentes sistemas de significación.

La técnica del escenificador actoral también aborda el proceso de la creación del reparto, audiciones y pruebas, la comprobación de las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje y, así mismo, de las diferencias que afectan a la política, a la moral y a la ética.

La técnica también incluye la creación de un plan de trabajo que regule las cargas, la adecuación de planes y metas, que defina los objetivos y tiempos en relación a la dificultad y a la capacidad personal de cada individuo, y la creación de un plan de ensayos. Se añaden, además, técnicas de

creación de equipos, que establezcan objetivos comunes y conexiones de los actores con el escenificador, con la estrategia del escenificador y con la tesis del espectáculo, así como técnicas que generen la conexión entre actores.

El trabajo práctico requiere también de la aplicación de una técnica específica de la escenificación con actores que abarca una lectura del texto que alcancen unos objetivos, así como técnica específica de percepción y atención a la escena, y muy especialmente, una técnica propia del escenificador con actores para la creación de la emoción escénica de una forma indirecta.

El escenificador con actores a través de su propia técnica podrá trabajar sobre objetivos propios que habrá de poner en relación con la técnica actoral en el montaje de situaciones escénicas. Aplicará su técnica para abordar el presente y la continuidad, la acción principal y secundaria, la fuerza protagónica y antagónica, las acciones, los objetivos y las tareas, el marcaje de acciones físicas y verbales, así como el marcaje del movimiento escénico y de actividades, creando a su vez focos de atención que guíen la lectura de los espectadores.

Muy especialmente en relación a los intérpretes el escenificador con actores habrá de hacer uso de una técnica propia para los ensayos que explicita una definición de las expectativas del escenificador en relación a las capacidades del actor, que controle las similitudes y diferencias políticas, morales y éticas entre actor y personaje o actante, y las similitudes y diferencias entre la fisicidad del actor y del personaje o actante, que cree las intenciones y la definición de las acciones, que construya las dificultades, la urgencia y el ritmo, además del trabajo con las imágenes y con la emoción, y proponga un trabajo sobre la verosimilitud y la coherencia. Así mismo, deberá desplegar un entendimiento y seguimiento de los procesos del actor y asumir el trabajo de dar indicaciones para organizar los próximos intentos, dando notas individualidades y colectivas, a la vez que mantiene y asegura los cuidados hacia el actor.

El escenificador con actores necesita de una técnica propia para la creación del movimiento escénico pues este trabajo es muy diferente al que realiza el actor para construirlo. Para poder desplegar esta técnica tiene que conocer y saber crear los elementos constitutivos del movimiento, así como definir el uso del espacio, y definir, crear y concretar las relaciones de la proxémica, para buscar una creación viva bajo los principios de *motion and emotion*. También aplica técnica de escenificación de actores propia para la composición escénica, la creación de belleza y ritmo visual, y para crear un trabajo sobre la información, el ruido y la ocultación, que

le permitirá crear subrayados comunicativos, silencios expresivos o ausencias estratégicas. El escenificador con actores crea la movilidad y la quietud de la obra teatral, a través de los elementos fijos y móviles con la que construye la puesta en escena, y dirige la atención del espectador a través de la composición y de la creación focos de atención e itinerarios de lectura. Así mismo, diseña y controla las visuales del espectador en aras de garantizar la recepción más adecuada de la obra.

El escenificador con actores es quien relaciona a los actores entre ellos y con los demás sistemas de significación, haciendo que el trabajo individual de la interpretación aparezca como parte simbiótica de un conjunto, convirtiendo la obra en un organismo, en el que todo depende de todo. También ejerce un trabajo técnico sobre el ritmo de la obra y sobre los acabados de la escenificación, revelando el proceso de puesta en escena como un sistema de retroalimentación en el que una parte potencia el crecimiento de las otras y del conjunto.

Por último, el escenificador con actores aplica una técnica propia en terrenos extrínsecos a la propuesta artística, entre los que se encuentra, al menos, la creación de liderazgo, la motivación creativa, y asegura la perspectiva de los cuidados, al establecer límites físicos y emocionales durante el proceso de creación y ejecución de la obra artística.

6. EPÍLOGO

Presente y futuro

La figura y el trabajo del escenificador con actores está tan viva como las sociedades a las que pertenece. Todo cambio social, todo cambio en la mirada del ser humano sobre sí mismo y en la conciencia de su existencia, influirá, desarrollará y modificará el arte y todas las prácticas teatrales. En la actualidad, vivimos un momento en el que buscamos cómo participar de la horizontalidad con todos los demás, siendo únicos y diversos para ser útiles y necesarios, aportando arte, ciencia, técnica y trabajo, para no convertirnos en estúpidos parásitos que consumen sin dar nada.

El arte tiene la complejidad de conectarse con todo lo social y a la vez constituir su autonomía y su originalidad, es decir, tiene la habilidad de no dejarse someter, ni ser solapado por otras prácticas, como el comercio, el ocio o el entretenimiento, siendo capaz de aparecer en terrenos mestizos intermedios entre arte e industria, creación y trabajo, intelectualidad y artesanía, innovación y convención.

El escenificador con actores siempre dependerá del desarrollo de la actuación, pues al actor tiene ligado para siempre su naturaleza. Nuevas prácticas actorales incidirán en el desarrollo de la escenificación, por lo que su figura evolucionará para ser útil, tantas veces sea necesario. Del mismo modo, ocurrirá con el desarrollo del director escénico, del que forma parte. Este estudio pretende ser una instantánea de su existencia, que explique su presente y ayude a comprender a los investigadores del futuro, a los cuales se ofrece y se entrega esta propuesta para ser desarrollada, con el mismo objetivo que nos une, pese a distancias espaciales y temporales.

A pesar de gozar, en los últimos años, de extraordinario desarrollo y de mayor reconocimiento, el escenificador y la creación teatral, han aún de recorrer un camino luminoso que dé claridad a su existencia para ser más accesibles y comprendidos por todas las personas que participan en la sociedad. Esta tesis solo pretende aportar un pequeño destello de luz que ayude a establecer nuevos caminos a otros para que alcancemos a visualizar. Nada se gana con un misterio que limite su comprensión y aumente su desconocimiento, aunque la comprensión solo sirva para objetivar que el arte es incomprensible.

El escenificador con actores siempre será un servidor del arte, y el arte siempre será una abstracción, inconmensurable, indefinible y absolutamente necesaria donde el ser humano deposite sus dudas y su fe.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de directores de escena. Madrid. 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. Gredos. Madrid. 1974.

BOGART, Anne. *La preparación del director*. Ed. Alba. Barcelona. 2008.

BRECHT, Bertolt. *El pequeño organón para el teatro* (1948). Traducción de Christa y José María Carandell. Ed. Don Quijote.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Ed. Alba. Barcelona. 2004.

CANFIELD, Curtis. *El arte de la dirección escénica*. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2011.

CARAZO AGUILERA, Javier. *William Layton: La implantación del método en España*. Editorial Fundamentos. Colección Monografías RESAD. 2017.

DONNELLAN, Declan. *El actor y la diana*. Ed. Fundamentos y RESAD. Madrid. 2004.

DONNELLAN, Declan. *The carnal space*. Manuscrito sin publicar. Depositado en RESAD. Consultado en noviembre de 2019.

DONNELLAN, Declan. *The political actor*. Manuscrito sin publicar. Depositado en RESAD. Consultado en noviembre de 2019.

GOUIER, Henri. *La esencia del teatro*. Ediciones del Carro de Tepsis. Buenos Aires. 1956.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores. Madrid. 1992.

HERMANN, Max. *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*. Ed. Weidmann. Berlín. 1914.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y de la puesta en escena*. Volumen I. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2008.

IRVIN, Polly. *Directores*. Ed. Océano. Barcelona. 2003.

LAYTON, William. *¿Por qué? Trampolín del actor*. Ed. Fundamentos. 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Ed. Cendeac. 2017.

LEESING, Gotthold Ephraim. *La dramaturgia de Hamburgo*. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2004.

LEVI, Silvain. *Le théâtre indien*. Ed. Bouillon. París. 1890.

MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito. *Cuaderno de dirección teatral*. Ed. Ñaque. Ciudad Real. 2006.

MEISNER, Sanford. *Sobre la actuación*. Ed. La avispa. Madrid. 2003.

MELENDRES, Jaume. *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Asociación de Directores de Escena de España. Madrid. 2000.

ÓSIPOVNA KNÉBEL, María. *El último Stanislavski*. Ed. Fundamentos. 1996.

KUPFER, Pedro. *Mudrá, gestos de poder*. Dharma Ed. Florianópolis. 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1993. (a)

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1994.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1993. (b)

STANISLAVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Ed. La avispa. Madrid. 1997.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Ed. Alba. Barcelona. 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Ed. Alba. Barcelona. 2009.

Tesis doctorales

CARAZO AGUILERA, Javier. *William Layton en España. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. 2016.

DEL VALLE INFANTE, Daniel. *Artes marciales e interpretación: las bases del Sistema Mushin de formación y entrenamiento actoral. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. 2016.

SANTANA RAMOS, Salvador. *Dirección de actores en España. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. 1986.

Estudios y artículos

BAUÇA AMENGUAL, María. *La acción en el método de las acciones físicas de Constantín Stanislavski desde la perspectiva de las neurociencias*. Universidad Internacional de La Rioja. 2015.

CASTAÑEDA CAMPOS, Josue Yván. *El entrenamiento de la escucha en escena usando la metodología de entrenamiento actoral de Declan Donnellan y conceptos provenientes de las ciencias cognitivas. Tesis Licenciatura*. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2018.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger*. Revista ADE TEATRO, Nº100. Págs. 177-184. Madrid. 2004.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo. *El diseñador de sonido: Función y esquema de trabajo*. Madrid. 2005. www.pabloiglesiassimon.com Consultado 28.11.2019.

SALGADO, Dani. *La dirección de actores según Stanislavski*. Estudis Escènics, número 32 (Págs. 246-269). Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. 2007.

SANTANA RAMOS, Salvador. *Dirección de actores en España. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. 1986.

WITKIEWICZ, Stanislaw. *Las nuevas formas de la pintura*. 1918.

Diccionarios y enciclopedias

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Ed. Paidós. Barcelona. 1998.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BRAUM, Edward. *El director y la escena. Del Naturalismo a Grotovski*. Ed. Galerna. 1992.

CÁRDENAS, Giraldo. *Cómo dirigir teatro*. Ñaque. Madrid. 1999.

CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica*. Grupo editorial Gaceta. México. 1992.

CHÉJOV, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Ed. Alba. Barcelona. 1999.

CLURMAN, Harold. *La dirección teatral*. Grupo Editorial Latinoamericano. Buenos Aires. 1990.

COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2002.

EISENSTEIN, Serguéi. *El montaje escénico*. Grupo Editorial Gaceta. México. 1994.

HEFFNER, Hubert C., SELDEN, Samuel y SELLMAN, Hunton D. *Técnica teatral moderna*. Eudeba. Buenos Aires. 1980.

GUSKIN, Harold. *Cómo dejar de actuar*. Ed. Alba. Barcelona. 2012.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Ed. Alba. Barcelona. 2003.

MAMET, David. *Verdadero y falso*. Ediciones Bronce. Barcelona. 1999.

MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Paidós. Barcelona. 1988.

MARINIS, Marco de: *La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX*. En MARINIS, Marco de (2005: 145-162): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna. Y en AAVV (2001: 15-38): *Del texto al espectáculo*. Valladolid, Junta de Castilla y León.

MOUSSINAC, Leon. *Tratado de puesta en escena*. Leviatán. Buenos Aires. 1957.

MEYERHOLD, V. E. (2004:199-203): *El director, el material dramático y el actor*. Asociación de Directores de Escena nº 100. Madrid.

MEYERHOLD, V.E. *Lecciones de Dirección escénica*. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 2010.

MIRALLES, Alberto. *La dirección de actores en cine*. Cátedra. Madrid. 2010.

RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. ArtezBlai. Bilbao. 2008.

SALGADO, Dani. *A dirección de actores*. Ed. Galaxia. Vigo. 2006.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ed. Visor. Madrid. 2007.

SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Atuel. Buenos Aires. 2004.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno: Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Ediunc. Mendoza. 1992.

VAJTANGOV, E. B. *Teoría y práctica teatral*. Asociación de Directores de Escena. Madrid. 1997.

VEINSTEIN, André. *La puesta en escena: su condición estética*. Fabril Editora. Buenos Aires. 1962.

WESTON, Judith. *La dirección de actores*. Fluir Ediciones. La Coruña. 2005.

WESTON, Judith. *La dirección de actores, cómo obtener actuaciones memorables en cine y televisión*. Fluir Ediciones. La Coruña. 2004.

Diccionarios y enciclopedias

MACGOWAN, K. y MELNITZ, W. *Las edades del teatro*. Ed. Fondo de Cultura económica. México. 2004.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia Básica del Arte Escénico*. Ed. Cátedra. Madrid. 2006.

SAURA, Jorge (coord.). *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Ed. Fundamentos. Ensayos y manuales RESAD. Madrid. 2006.

Volumen 1: 429 a.C. - 1858

Volumen 2: 1863 - 1914

Volumen 3: 1915 – 2000.

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Imagen 1</i>	364
<i>Imagen 2</i>	365
<i>Imagen 3</i>	368
<i>Imagen 4</i>	372
<i>Imagen 5</i>	374
<i>Imagen 6</i>	376
<i>Imagen 7</i>	378
<i>Imagen 8</i>	379
<i>Imagen 9</i>	381
<i>Imagen 10</i>	382
<i>Imagen 11</i>	384
<i>Imagen 12</i>	386
<i>Imagen 13</i>	387
<i>Imagen 14</i>	389
<i>Imagen 15</i>	390
<i>Imagen 16</i>	392
<i>Imagen 17</i>	395
<i>Imagen 18</i>	396
<i>Imagen 19</i>	397
<i>Imagen 20</i>	399
<i>Imagen 21</i>	400
<i>Imagen 22</i>	402
<i>Imagen 23</i>	403
<i>Imagen 24</i>	404
<i>Imagen 25</i>	406
<i>Imagen 26</i>	407
<i>Imagen 27</i>	408
<i>Imagen 28</i>	411
<i>Imagen 29</i>	412
<i>Imagen 30</i>	414
<i>Imagen 31</i>	416
<i>Imagen 32</i>	418
<i>Imagen 33</i>	419
<i>Imagen 34</i>	421
<i>Imagen 35</i>	422
<i>Imagen 36</i>	423
<i>Imagen 37</i>	425
<i>Imagen 38</i>	426
<i>Imagen 39</i>	428
<i>Imagen 40</i>	429
<i>Imagen 41</i>	429
<i>Imagen 42</i>	431
<i>Imagen 43</i>	432
<i>Imagen 44</i>	433
<i>Imagen 45</i>	435
<i>Imagen 46</i>	436
<i>Imagen 46</i>	438
<i>Imagen 47</i>	442
<i>Imagen 48</i>	443
<i>Imagen 49</i>	445

<i>Imagen 50</i>	446
<i>Imagen 51</i>	447
<i>Imagen 52</i>	448
<i>Imagen 53</i>	450
<i>Imagen 54</i>	452
<i>Imagen 55</i>	454
<i>Imagen 56</i>	455
<i>Imagen 57</i>	456
<i>Imagen 58</i>	458
<i>Imagen 59</i>	458
<i>Imagen 60</i>	460
<i>Imagen 61</i>	462
<i>Imagen 62</i>	463
<i>Imagen 63</i>	464
<i>Imagen 64</i>	467
<i>Imagen 65</i>	468
<i>Imagen 66</i>	470
<i>Imagen 67</i>	471
<i>Imagen 68</i>	472
<i>Imagen 69</i>	474
<i>Imagen 70</i>	476
<i>Imagen 71</i>	478
<i>Imagen 72</i>	480
<i>Imagen 73</i>	482
<i>Imagen 74</i>	484
<i>Imagen 75</i>	486
<i>Imagen 76</i>	488
<i>Imagen 77</i>	490
<i>Imagen 78</i>	491
<i>Imagen 79</i>	492
<i>Imagen 80</i>	494
<i>Imagen 81</i>	495
<i>Imagen 82</i>	502
<i>Imagen 83</i>	504
<i>Imagen 84</i>	505
<i>Imagen 85</i>	509
<i>Imagen 86</i>	510
<i>Imagen 87</i>	512
<i>Imagen 88</i>	514
<i>Imagen 89</i>	517
<i>Imagen 90</i>	518
<i>Imagen 91</i>	519
<i>Imagen 92</i>	521
<i>Imagen 93</i>	522
<i>Imagen 94</i>	523
<i>Imagen 95</i>	525
<i>Imagen 96</i>	526
<i>Imagen 97</i>	526
<i>Imagen 98</i>	528
<i>Imagen 99</i>	530
<i>Imagen 100</i>	531
<i>Imagen 101</i>	533
<i>Imagen 102</i>	534
<i>Imagen 103</i>	536
<i>Imagen 104</i>	537
<i>Imagen 105</i>	539
<i>Imagen 106</i>	541

<i>Imagen 107</i>	542
<i>Imagen 108</i>	545
<i>Imagen 109</i>	546
<i>Imagen 110</i>	548
<i>Imagen 111</i>	550
<i>Imagen 112</i>	550
<i>Imagen 113</i>	551
<i>Imagen 114</i>	553
<i>Imagen 115</i>	554
<i>Imagen 116</i>	556
<i>Imagen 117</i>	557
<i>Imagen 118</i>	558
<i>Imagen 119</i>	559
<i>Imagen 120</i>	561
<i>Imagen 121</i>	562
<i>Imagen 122</i>	563
<i>Imagen 123</i>	564
<i>Imagen 124</i>	565
<i>Imagen 125</i>	567
<i>Imagen 126</i>	568
<i>Imagen 127</i>	568
<i>Imagen 127</i>	569
<i>Imagen 128</i>	570
<i>Imagen 129</i>	572
<i>Imagen 130</i>	575
<i>Imagen 131</i>	577
<i>Imagen 131</i>	578
<i>Imagen 132</i>	579
<i>Imagen 133</i>	579
<i>Imagen 134</i>	580
<i>Imagen 135</i>	580
<i>Imagen 136</i>	581
<i>Imagen 137</i>	582
<i>Imagen 138</i>	582
<i>Imagen 139</i>	582
<i>Imagen 140</i>	583
<i>Imagen 141</i>	583
<i>Imagen 142</i>	583
<i>Imagen 143</i>	584
<i>Imagen 144</i>	584
<i>Imagen 145</i>	584
<i>Imagen 146</i>	585
<i>Imagen 147</i>	585
<i>Imagen 148</i>	586
<i>Imagen 149</i>	586
<i>Imagen 150</i>	586
<i>Imagen 151</i>	587
<i>Imagen 152</i>	587
<i>Imagen 153</i>	588
<i>Imagen 154</i>	588
<i>Imagen 155</i>	589
<i>Imagen 156</i>	589
<i>Imagen 157</i>	590

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1</i>	578
<i>Tabla 2</i>	579
<i>Tabla 3</i>	579
<i>Tabla 4</i>	580
<i>Tabla 5</i>	580
<i>Tabla 6</i>	581
<i>Tabla 7</i>	582
<i>Tabla 8</i>	582
<i>Tabla 9</i>	582
<i>Tabla 10</i>	583
<i>Tabla 11</i>	583
<i>Tabla 12</i>	583
<i>Tabla 13</i>	584
<i>Tabla 14</i>	584
<i>Tabla 15</i>	584
<i>Tabla 16</i>	585
<i>Tabla 17</i>	585
<i>Tabla 18</i>	586
<i>Tabla 19</i>	586
<i>Tabla 20</i>	586
<i>Tabla 21</i>	587
<i>Tabla 22</i>	587

ANEXOS

Anexo I - Sistema narrativo clásico y contemporáneo) y no narrativo (teatro persuasivo y asociativo).

Anexo II - Plan de ensayos general para un proceso de ensayos de 45 días.

Anexo III - Código deontológico del director de escena. asociación de directores de escena de España.

Anexo IV - Documentación del proceso de escenificación de *Prescription (La receta)*.

ANEXO I: SISTEMA NARRATIVO CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO) Y NO NARRATIVO (TEATRO PERSUASIVO Y ASOCIATIVO).

SISTEMA			
NARRATIVO		NO NARRATIVO	
NARRACIÓN: cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en un tiempo y un espacio. Dramaturgia clásica: Aristóteles: prótasis, epítasis, catástrofe. Efecto bola de nieve: evolución de escenas combinado con crescendo rítmico. Dramaturgia no clásica (épica y absurdo): dividir acción en segmentos. Puntos de giro.		Dramaturgia abierta se instala sobre la ruptura y la fragmentación del tiempo, del espacio y de la causalidad. Busca la participación del público para que mediante la descomposición y la discontinuidad active sus mecanismos internos y reconstruya lo que ve. Formas: Persuasiva - acento en aspectos ideológicos. Ordenación de material temático que exponga nuestra argumentación mediante un discurso y unas pruebas que lo apoyen. Ordenar = criterio valorativo. Sistema retórico. Asociativa - acento en su propia forma compositiva, subjetiva y abstracta. Abstracto: juego de ritmos, colores, formas, ambientes y efectos. La búsqueda de la efervescencia intelectual y espiritual constituye la raíz de la forma asociativa.	
Diseño narrativo clásico	Diseño narrativo contemporáneo	Forma persuasiva	Forma asociativa
Causalidad Final cerrado Conflicto externo 1 ó 2 protagonistas Protagonista activo Espacio único y limitado Tiempo lineal Progresión-dramática Realidades coherentes.	Causalidad Final abierto Conflicto interno Protagonistas múltiples Protagonista pasivo Espacios múltiples Tiempo no lineal Ruptura de la progresión Realidades incoherentes	Precisar idea motora: personal. Documentar idea profundizando en plasmaciones de otros medios artísticos. Analiza tipos de argumentación. Argumentos relacionados con la fuente. Obra se presenta como fuente fidedigna de información. Procedimientos: NARRADOR que da datos contundentes.	Agrupaciones subjetivas de imágenes y de palabras. No necesariamente hilo narrativo o argumentación. Pero el orden de estructuración incita a la conexión. Planificación similar a obras musicales: Música, plástica, sueños. Composición: tema y variaciones, principios organizativos. Lenguaje: palabra como materia.

ARGUMENTO. [diégesis = historia contada] + [elementos no diegéticos (música, iluminación, voz en off)] = argumento. TIEMPO: Orden: temporalidad lineal o no. Duración. Frecuencia. ACCIÓN encadena hechos mediante causa y efecto. CAUSALIDAD ESPACIO. PERSONAJES: objetivo – superobjetivo – intención – estrategia - acción. CONFLICTO.	Otro: disfrazar los argumentos presentándolos como observaciones o conclusiones neutrales: fingida objetividad. Argumentos sobre el tema. Recurrir a tópicos, escenas paródicas, ejemplos que apoyen nuestros argumentos, demostración mediante escenas que expongan el antes y el después: revelar el problema, soluciones para resolverlo y después. Argumentación centrada en espectador: apelar a las emociones del espectador. Orientar su opinión suscitando reflexiones, dudas y recelos. Define posición ideológica frente al público y sus propiedades. .	Lógica: no aristotélica sino paradójica. Pensamiento oriental y física moderna. Lógicas marginales: surrealismo, Gestalt, chamanismo, visión de locos, psicoanálisis. Contenido: no barreras culturales. Espacio. Vinculado con Arquitectura. Color y forma vinculados a objeto y actor. Pintura. Escultura. Sonido organizado. Música. Movimiento regulado. Danza. Dialéctica entre previsión y sorpresa, espera y respuesta. Repeticiones y <i>leitmotifs</i>. Imágenes: serie de imágenes paradójicas para ampliar temas. Texto con sentido plástico. Establece un estado emocional y metafórico fruto de la yuxtaposición de al menos dos imágenes. Transiciones. Montaje secuencial. Montaje de la mirada. Objeto abstracto. Descontextualizado. Collage: de estructuras artísticas diversas, estilístico, dramático. Distanciamiento de lo cotidiano.

Extraído de MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito. *Cuaderno de dirección actoral*. Ñaque, Ciudad Real. 2006.

ANEXO II: PLAN DE ENSAYOS GENERAL PARA UN PROCESO DE ENSAYOS DE 45 DÍAS

La siguiente tabla, propuesta por Jorge Saura, está prevista para un período de ensayos estándar de 45 días con una jornada laboral de seis horas. Se usa, de forma estándar, una obra dividida en tres partes. No es aconsejable dejar una escena sin ensayar más de cuatro o cinco días.

PERÍODO	CANTIDAD DE ENSAYOS	NÚMERO DE SESIÓN	TAREAS
1	Cinco ensayos.	1, 2, 3, 4 y 5	Lecturas de la obra. En la primera sesión, el director da cuenta de su plan de manera extensa. Cada actor lee su parte, normalmente no se leen las acotaciones. Las lecturas llevan interrupciones del director. Al finalizar el período se hace una lectura sin interrupciones de toda la obra para conseguir una sensación de continuidad.
2	Tres ensayos.	6, 7, y 8	Lectura pormenorizada con todas las explicaciones del director del primer acto. Como la lectura no ocupa toda la sesión, acto seguido ya se empieza el ensayo de movimiento de el acto I. Ensayo del movimiento del acto I. (La puesta en escena de la obra tiene tres partituras: física, vocal y acción interior-psicológica. Se desarrollan a la vez. Cuanto antes se consiga la interiorización del movimiento, antes se va a poder trabajar la parte interior. Al revés se tarda más tiempo. Hasta que no sabe el movimiento escénico el actor duda, titubea y corta).
3	Tres ensayos.	9, 10 y 11	Ensayo vocal y de intencionalidad y partitura emocional del acto I. No se pueden separar porque la voz es la expresión de lo que está pasando al actor internamente.
4	Un ensayo.	12	Ensayo con interrupciones del acto I.
5	Tres ensayos.	13, 14 y 15	Lectura pormenorizada del acto II. Ensayo del movimiento del acto II.
6	Tres ensayos.	16, 17 y 18	Ensayo vocal y de intencionalidad del acto II.
7	Un ensayo.	19	Ensayo con interrupciones del acto I y II.
8	Dos ensayos.	20 y 21	Repaso de escena conflictivas de los actos I y II.
9	Dos ensayos.	22 y 23	Lectura pormenorizada del acto III. Ensayo de movimiento del acto III.
10	Dos ensayos.	24 y 25	Ensayo vocal y de intencionalidad del acto III.
11	Dos días.	26 y 27	Ensayo con interrupciones de los actos I, II, III.
12	Dos días.	28 y 29	Escenas conflictivas de los actos I, II y III.
13	Un día.	30	Primer pase de toda la obra sin interrupciones. Se mide cuánto dura la obra. A este ensayo se invita al diseñador de iluminación. A veces se graba el ensayo en vídeo. Ese día no conviene hacer nada más porque los actores acaban muy cansados por la presión.
14	Tres días.	31, 32 y 33	Ensayos técnicos sin actores. Montaje de escenografía. Se dirigen focos y se graba la mesa y las memorias. Se ensaya espacio sonoro, iluminación y transformación escenográfica.

			Ensayos con mucho silencio y con pocas personas.
15	Cuatro días.	34, 35, 36 y 37	Pase con todo con interrupciones de los actos I, II y III.
16	Dos días.	38 y 39	Ensayo de escenas conflictivas.
17	Dos días.	40 y 41	Solución de imprevistos.
18	Tres días.	42, 43 y 44	Ensayos generales. No es aconsejable hacer menos de cuatro ensayos generales con y sin público.
19		45	Pase con público.
ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO	ESTRENO

ANEXO III: CÓDIGO DEONTOLÓGICO DEL DIRECTOR DE ESCENA. ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA



Capítulo I.- De la definición, finalidades y aplicación de este código.

Capítulo II.- De la profesión del director de escena y sus funciones.

Capítulo III.- De los principios generales del ejercicio profesional de la dirección de escena.

Capítulo IV.- De la cualificación y competencia profesional del director de escena.

Capítulo V.- Del director de escena como creador y autor escénico.

Capítulo VI.- De las relaciones del director de escena con los públicos y la sociedad.

Disposiciones finales.

PREÁMBULO

La trascendencia artística, cultural y teatral de la figura del director de escena, y de las funciones que le son propias, aconsejan establecer unas normas deontológicas que orienten el ejercicio profesional. A diferencia de lo que ocurre en otras actividades y profesiones, la dimensión artística de la creación escénica permitió y permite aún que personas con muy diversa formación, trayectoria y experiencias, hayan desarrollado y desarrollen su carrera profesional en un campo de difícil regulación. A ello hay que sumar el hecho de que sólo recientemente, con la entrada en vigor de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo, y de los diversos decretos que la desarrollan, se han establecido Estudios Superiores de Arte Dramático.

En efecto, con la publicación del Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecían los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de arte dramático, se regulaban, por primera vez en España, los estudios superiores de teatro, y entre las especialidades contempladas aparecía la de Dirección de Escena y Dramaturgia, con un itinerario específico en Dirección de Escena. Unos estudios que, por otra parte, conducían a la obtención de una titulación equivalente, a todos los efectos, a la de licenciado universitario. Sin embargo, este reconocimiento de la necesidad de una formación inicial de carácter superior en arte dramático y de las primeras promociones de titulados en dirección de escena, llegaban cuando el siglo XX tocaba a su fin, lo que impidió que se pudiese crear el correspondiente colegio profesional y que se desarrollase una cultura colegiada. En ese contexto de ausencia de regulación profesional, de escaso reconocimiento y valoración de la figura del director de escena, y ante la necesidad de crear estructuras que permitiesen superar un estado de cosas que limitaba el desarrollo del arte teatral, nace en 1982 la Asociación de Directores de Escena de España, que en sus Estatutos ya señalaba que entre sus finalidades estaba “la defensa de los intereses, aspiraciones y objetivos comunes de sus asociados” sin olvidar la necesidad de “promover principios y reglas deontológicas relativas a las actividades profesionales de sus asociados”.

Las dificultades que presenta la regulación del ejercicio profesional en los diversos campos de creación artística y la irrupción en el mundo laboral de la primera generación de jóvenes titulados aconsejan, en consecuencia, la necesidad de establecer un marco que defina principios éticos y criterios profesionales en una profesión en la que ética y estética deben mantener una

permanente interacción. Pero al mismo tiempo se trata de establecer normas, valores y pautas de actuación que consagren un ejercicio profesional basado en la libertad, la independencia, la honestidad, la credibilidad y la competencia, como instrumento para legitimarlo y normativizarlo frente a las injerencias, el intrusismo y a cualquier tentativa por alterar, infravalorar o ignorar la figura del director de escena y su trascendencia en los procesos de creación teatral, o reducir sus funciones.

Como complemento y soporte de este Código Deontológico, la Asociación de Directores de Escena de España asume la necesidad de crear una Comisión Deontológica que realice funciones de control y mediación ante las muy diversas casuísticas que se pudiesen producir en el desarrollo del ejercicio profesional, en la defensa de los derechos del director de escena y en la aplicación y seguimiento de sus deberes.

CAPÍTULO I.- DE LA DEFINICIÓN, FINALIDADES Y APLICACIÓN DE ESTE CÓDIGO

Artículo 1. El presente Código establece un conjunto de principios, reglas éticas, valores y normas de comportamiento que deben orientar y regir la conducta del director o directora de escena en el ejercicio de su profesión. La Asociación de Directores de Escena de España lo aprueba como un documento de carácter vinculante para todos sus asociados.

Artículo 2. El incumplimiento de los deberes que propone este Código no será objeto de sanción, excepción hecha de los supuestos que se contemplan en el artículo 60 de los estatutos de la Asociación de Directores de Escena de España. Pero en tanto el Código se propone como regulador de buenas prácticas profesionales en el plano ético y estético, debiera obligar a todos los profesionales de la dirección de escena, por cuanto el arte del teatro habrá de ser el gran beneficiado de su cumplimiento. Una profesión que no se respeta a sí misma no puede reclamar ser respetada.

Artículo 3. El presente Código tiene como finalidad fundamental potenciar la mejora del ejercicio profesional y el establecimiento de normas básicas que permitan una puesta en valor de la dirección de escena, el reconocimiento y la legitimación de esta profesión, la mejora de la calidad de las creaciones escénicas y la plena regularización del sistema teatral.

Artículo 4. La Asociación de Directores de Escena de España asume como uno de sus objetivos fundamentales el desarrollo de este Código Deontológico, dedicando cuantos esfuerzos fueran necesarios a su promoción, difusión y cumplimiento.

Artículo 5. La Asociación de Directores de Escena procurará que los principios, valores y normas de este Código, que los directores de escena asociados a la misma se otorgan como compromiso ante la sociedad y ante las prácticas artísticas que constituyen el eje central de su actividad, pasen a formar parte del funcionamiento de las instituciones propias del sistema teatral y sirvan para crear un marco de relaciones y de buenas prácticas entre creadores e instituciones.

Artículo 6. La Asociación de Directores de Escena realizará las gestiones necesarias para que este Código sea objeto de análisis, debate y estudio en las Escuelas Superiores de Arte Dramático.

Artículo 7. Los principios deontológicos que propone este Código afectan a todos los profesionales de la dirección de escena asociados a la Asociación de Directores de Escena de España, sean cuales sean los medios por los que han llegado al ejercicio profesional.

CAPÍTULO II.- DE LA PROFESIÓN DEL DIRECTOR DE ESCENA Y SUS FUNCIONES

Artículo 8. Director de escena es la persona física que está en posesión de la titulación superior en arte dramático, otorgada por el Ministerio de Educación a través de las Escuelas Superiores de Arte Dramático; así como quien, sin poseer la citada titulación, ejerce la profesión de la dirección de escena con continuidad, competencia, rigor y dedicación, o que puede demostrar la experiencia, cualificación y competencia necesarias para su ejercicio, que necesariamente le habrá de ser reconocida por la correspondiente asociación profesional.

Artículo 9. La Asociación de Directores de Escena de España, como asociación profesional, ha venido operando como marco informal de reconocimiento de la cualificación y la competencia profesional de los directores de escena en ejercicio, función que seguirá cumpliendo con rigor y responsabilidad, defendiendo el campo profesional de la dirección de escena frente al intrusismo, la injerencia y el menoscabo de la misma.

Artículo 10. Sin perjuicio de que existan otras, o de que puedan aparecer otras nuevas, entre las funciones fundamentales del director de escena hay que considerar las siguientes:

Específicas:

- 1) La ideación y creación de espectáculos escénicos en general y teatrales en particular.
- 2) La elaboración del diseño artístico de la globalidad de la escenificación.
- 3) La definición, elección y organización del equipo artístico.
- 4) La elección del elenco actoral y atribución a cada uno de su cometido en el reparto
- 5) El diseño y organización del plan de ensayos para la correcta realización de la puesta en escena
- 6) La dirección de la actividad artística de los actores y la coordinación del trabajo técnico durante los ensayos, con plena autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos del elenco.
- 7) La dirección, coordinación y seguimiento de la realización de los diferentes elementos expresivos del espectáculo: escenografía, vestuario, iluminación, mobiliario, utilería, sonorización, etc.
- 8) Adoptar las decisiones pertinentes sobre todos los aspectos o cuestiones que puedan afectar a la escenificación

Subsidiarias:

- a) La docencia en los muy diversos procesos de formación teatral inicial, ocupacional o permanente.
- b) La investigación en torno al hecho teatral tanto en su dimensión escénica como en sus muchas otras vertientes.
- c) La dirección de teatros, instituciones teatrales y otros espacios destinados a la exhibición escénica con carácter permanente.
- d) La dirección de espacios y programas de exhibición, distribución y programación escénica con carácter temporal como festivales, muestras o circuitos.
- e) La dirección de todo tipo de organismos, entidades o instituciones propias del sistema teatral o vinculadas, directa e indirectamente, al campo teatral y de las artes escénicas.
- f) La elaboración y publicación de todo tipo de estudios vinculados a las artes escénicas en las dimensiones teórica, tecnológica, metodológica y/o práctica.
- g) La dirección, coordinación y gestión de proyectos relacionados con las artes escénicas que se desarrollan en muy diversos campos, como la intervención social o la promoción turística.
- h) La participación activa en los procesos de diseño de políticas culturales y teatrales, en los diversos ámbitos de la administración pública y en los niveles estatal, autonómico,

provincial o local, así como en los proyectos de entidades, organismos e instituciones de carácter público, semipúblico o privado.

- i) Todas aquellas que tengan como finalidad el desarrollo y progreso de las artes escénicas y requieran de su cualificación y competencia como persona altamente especializada en su campo profesional.

CAPÍTULO III.- DE LOS PRINCIPIOS GENERALES DEL EJERCICIO PROFESIONAL DE LA DIRECCIÓN DE ESCENA

Artículo 11. El director de escena se rige por los principios que definen toda deontología profesional, y que se asientan en el respeto a las personas, la responsabilidad, la honestidad, la competencia profesional y el compromiso con el desarrollo de su profesión y del campo artístico que le es propio.

Artículo 12. El director de escena debe considerar inaceptables todos cuantos impedimentos, trabas o imposiciones atenten contra el libre ejercicio de su profesión, contra su independencia, su libertad y su dignidad.

Artículo 13. El director de escena deberá rechazar aquellas propuestas de trabajo que puedan atentar contra los derechos y los intereses legítimos de las personas, los grupos, las comunidades o las instituciones, sin que ello suponga merma de sus propios derechos, de su libertad de expresión o de la asunción de una perspectiva crítica como creador.

Artículo 14. El director de escena se compromete a ejercer su profesión con honradez, diligencia, lealtad y competencia.

Artículo 15. El director de escena, en el ejercicio de su profesión, está obligado a velar por el buen nombre, la calidad y la excelencia de las compañías, teatros, organismos, entidades o instituciones para las que trabaje.

Artículo 16. La Asociación de Directores de Escena de España podrá elaborar orientaciones en torno a lo que se consideran condiciones laborales en sus aspectos básicos, así como en relación con los honorarios a percibir en función de la naturaleza, duración y características de las ofertas de trabajo que puedan recibir sus asociados.

Artículo 17. El director de escena no deberá reclamar por su trabajo condiciones laborales o remuneraciones que tengan como única finalidad el lucro personal o de terceros y que superen, de forma desproporcionada, lo que el sentido común y el propio mercado de trabajo consideren como razonables.

Artículo 18. La dirección de escena es el medio de vida del director, por lo que tiene derecho a una remuneración digna y adecuada a las condiciones de su actividad y de su cualificación y competencia profesional. En ningún caso aceptará pagos que se consideren abusivos o pagos por trabajos no realizados.

Artículo 19. El director de escena evitará aceptar condiciones de trabajo o remuneraciones que supongan competencia desleal o desvaloración de la profesión.

Artículo 20. El director de escena debe velar por el desarrollo de la profesión, denunciando ante la Asociación de Directores de Escena o de quien en cada caso corresponda aquellas conductas,

situaciones o deficiencias que impidan el pleno desarrollo de la misma, con libertad e independencia.

Artículo 21. El director de escena debe comunicar o denunciar aquellas situaciones de abuso, intrusismo, injerencia, abandono o malas prácticas que le afecten a él, a otros colegas, a otros trabajadores y trabajadoras de las artes escénicas o a entidades, organismos e instituciones.

Artículo 22. El director de escena no aprovechará su posición de poder, sus conocimientos o los puestos institucionales que pueda ocupar para causar daños o perjuicios a terceros.

Artículo 23. El director de escena está obligado al secreto profesional en relación con toda aquella información que haya obtenido sobre otros colegas y profesionales en el desempeño de cargos o en su ejercicio profesional.

Artículo 24. El director de escena, desde su condición de tal, no participará en actividades que puedan suponer desprestigio para su imagen pública y para la de todo el colectivo.

Artículo 25. En el ejercicio de su profesión y en la proyección pública de su imagen como creador y artista, el director de escena está obligado a ofrecer información veraz y precisa sobre su formación, cualificación, competencia y trayectoria, en modo y forma que no induzca a error o confusión.

Artículo 26. La Asociación de Directores de Escena de España, a través de servicios especializados, ofrecerá asesoría y consejo a sus asociados en relación con cuestiones y problemáticas derivadas del ejercicio profesional o de la aplicación y cumplimiento del presente Código.

CAPÍTULO IV.- DE LA CUALIFICACIÓN Y COMPETENCIA PROFESIONAL DEL DIRECTOR DE ESCENA

Artículo 27. El ejercicio profesional de la dirección de escena se fundamenta en la formación, la cualificación y la competencia necesarias para desempeñar las tareas y funciones que le son propias. El director de escena ha de estar adecuadamente formado y capacitado para el uso de los métodos, técnicas y procedimientos que implican los procesos de la dirección de escena.

Artículo 28. El ejercicio profesional de la dirección de escena exige una constante actualización de la capacitación, la cualificación y la competencia, que se debe obtener a través de procesos de formación permanente en los principios teóricos y metodológicos y en las diversas prácticas que le son propias al arte del teatro y a otros campos de expresión escénica y artística.

Artículo 29. El director de escena tiene la obligación de compartir sus conocimientos con sus compañeros de profesión y con los colegas más jóvenes, y entre sus responsabilidades está la difusión de teorías, metodologías, técnicas y prácticas que contribuyan a la mejora del ejercicio profesional del colectivo.

Artículo 30. El director de escena deberá mantener un absoluto respeto por las ideas, propuestas, trabajos y materiales de sus colegas, debiendo solicitar el correspondiente permiso para utilizarlos en sus propios trabajos y reconociendo públicamente su aportación en la documentación que corresponda.

Artículo 31. Los directores de escena procurarán en todo momento mantener entre sí una relación basada en la lealtad y el respeto, evitando conductas que provoquen su desprestigio público, sin que ello suponga renunciar al derecho y al deber de pontenciar el intercambio de ideas, provocar y participar en debates o ejercer la crítica con rigor, seriedad, coherencia, espíritu constructivo y responsabilidad institucional.

Artículo 32. La creación escénica es una actividad artística compleja, lo que exige en muchas ocasiones la colaboración y la cooperación de profesionales de diversos campos, sin perjuicio de las competencias y saberes que cada cual pueda aportar y del reconocimiento que de los mismos se pueda derivar.

Artículo 33. El director de escena en ningún caso aceptará la substitución de un colega en la dirección de un espectáculo, de un teatro, o en cualquier otra actividad profesional, antes de que las partes hayan dado por finalizada la relación laboral. En todo momento se han de facilitar esas posibles transiciones pensando en el bien de la institución teatral.

Artículo 34. El director de escena mantendrá en todo momento la confidencialidad y la discreción necesarias para preservar la intimidad y la dignidad profesional de todos aquellos creadores que trabajen con él, absteniéndose igualmente de hacer juicios de valor o realizar comentarios que puedan dañar la reputación y buen nombre de otros creadores y profesionales de la escena.

Artículo 35. En el ejercicio de su profesión, el director de escena respetará las ideas y convicciones artísticas de los trabajadores y trabajadoras de la escena que integran su elenco y su equipo, sin que ello implique renunciar a sus propias ideas, convicciones y opciones, con las que, en cualquier caso, conformará las directrices de trabajo en todo el proceso de creación escénica en tanto que como director de escena es el autor del espectáculo y el responsable último de su realización y sus resultados.

Artículo 36. Como principal responsable de los procesos de creación y realización teatral, el director de escena adoptará en todo momento una actitud respetuosa con los demás trabajadores y trabajadoras, ejerciendo su labor con rigor, coherencia, responsabilidad, tolerancia y respeto hacia los demás.

Artículo 37. En el ejercicio de sus funciones, el director de escena se compromete a crear en los equipos de trabajo un clima de lealtad, cooperación y respeto mutuo.

CAPÍTULO V.- DEL DIRECTOR DE ESCENA COMO CREADOR Y AUTOR ESCÉNICO

Artículo 38. El director de escena está obligado a preservar su libertad y su independencia frente a propuestas de trabajo que, por su dimensión artística, sociocultural o política, resulten degradantes para la profesión teatral y para el propio arte teatral.

Artículo 39. El director de escena está obligado a velar por la libertad, independencia y dignidad de los integrantes de su equipo de trabajo, evitando o rechazando cualquier presión, injerencia, violencia o exigencia que se pueda ejercer sobre ellos.

Artículo 40. El director de escena se compromete a conocer y respetar los principios y objetivos de las entidades e instituciones para las que trabaje, siempre que no contradigan los principios éticos y estéticos de su profesión.

Artículo 41. El director de escena, en tanto que sujeto creador y autor de espectáculos teatrales y escénicos debe velar porque estos se presenten con todas las garantías de calidad y excelencia artística.

Artículo 42. El director de escena no debiera aceptar la dirección de aquellas propuestas de trabajo para las que no se sienta capacitado, por sus conocimientos, o que no pueda realizar debidamente, debido a problemas de dedicación.

Artículo 43. El director de escena, en tanto que creador y responsable último del espectáculo está obligado a que éste no contenga, de forma programática, implícita y explícita, declaraciones que atenten contra la declaración universal de los derechos humanos y supongan una apología de aquellas conductas, actitudes y valores que los conculcan como la intolerancia, la xenofobia, la violencia de género o la guerra.

Artículo 44. El director de escena debe reconocer y valorar positivamente el valor del teatro como instrumento para la defensa de una sociedad más humana, justa y solidaria, sin que ello implique renunciar a la dimensión formal, artística y estética del espectáculo teatral.

Artículo 45. El director de escena se compromete a contribuir al desarrollo de las artes escénicas a través de la creación de espectáculos que supongan el desarrollo de nuevas teorías, tecnologías y metodologías en el ámbito de la creación escénica y de realizaciones prácticas que destaquen por su originalidad, innovación y creatividad.

Artículo 46. El director de escena está obligado a velar por la integridad artística de sus espectáculos, denunciando ante la Asociación de Directores de Escena o ante quien corresponda en cada caso, las variaciones, modificaciones o alteraciones realizadas sin su autorización expresa y sin su supervisión.

Artículo 47. El director de escena, en el ejercicio de su profesión, se obliga a guardar el máximo respeto por la obra de otros creadores (autores, adaptadores, traductores, escenógrafos, artistas plásticos, compositores, etc.) que pueda ser incorporada o utilizada en la creación escénica, destacando en todo momento, en la publicidad que corresponda, la procedencia de los materiales de todo tipo que pueda utilizar en sus espectáculos.

Artículo 48. El director de escena rechazará, de plano y con toda contundencia, el plagio y la apropiación indebida de ideas, propuestas o materiales susceptibles de ser incorporados a los procesos de creación escénica, sea en su propia obra, sea en la de sus colaboradores.

Artículo 49. El director de escena está obligado a preservar, respetar y potenciar el patrimonio cultural, artístico y escénico de la humanidad.

Artículo 50. En el ejercicio de su profesión, el director de escena potenciará el pleno desarrollo profesional de los integrantes de los equipos artísticos que trabajen con él, respetando sus aportaciones e ideas y las normas que regulan la propiedad intelectual.

CAPÍTULO VI.- DE LAS RELACIONES DEL DIRECTOR DE ESCENA CON LOS PÚBLICOS Y LA SOCIEDAD

Artículo 51. El director de escena se obliga a considerar las expectativas, intereses y necesidades de los públicos, sin que ello suponga renuncia o menoscabo de sus propias convicciones y orientaciones artísticas y estéticas en el ejercicio de su profesión.

Artículo 52. El director de escena habrá de desarrollar propuestas escénicas que, sin menoscabo de su excelencia artística, sirvan para potenciar la creación, formación y fidelización de nuevos públicos.

Artículo 53. El director de escena debe ser consciente de la dimensión social y educativa de las artes escénicas, que, sin renunciar a sus convicciones artísticas, tiene que desarrollar en sus espectáculos y ponerla al servicio de la promoción de valores y actitudes como la tolerancia, la igualdad, el pluralismo, la cooperación, el espíritu crítico, la libertad, la igualdad y la justicia, fundamentos de una sociedad de ciudadanos y ciudadanas libres.

Artículo 54. El director de escena habrá de aprovechar cuantas oportunidades se le ofrezcan para difundir entre el público las características y finalidades de su profesión, potenciando su puesta en valor y su reconocimiento y legitimación social.

Artículo 55. Siendo el teatro un bien cultural y artístico fundamental para el desarrollo de una sociedad más humana, justa y solidaria, el director de escena se compromete a velar por su regularización y desarrollo.

Artículo 56. En tanto que profesional de las artes escénicas y persona con una proyección pública en el mundo de la cultura, el director de escena deberá participar activamente en la vida cultural de la comunidad y en particular en la de su ámbito profesional específico.

Artículo 57. El director de escena, como agente de creación y difusión cultural, debe participar activamente en aquellos proyectos orientados a la dinamización sociocultural o socioeducativa de su entorno, apoyando las iniciativas que promuevan el desarrollo comunitario y la mejora de la calidad de vida de sus conciudadanos y conciudadanas.

Artículo 58. El director de escena, como persona con dimensión pública, debe participar en actividades con fines culturales, educativos o sociales que persigan el progreso material y espiritual de la comunidad.

DISPOSICIONES FINALES

1. La Asociación de Directores de Escena de España creará una comisión deontológica de carácter y actividad similares a las que existen en otras profesiones.
2. El presente Código Deontológico entrará en vigor desde su aprobación por la Asamblea General.

Madrid, a 6 de marzo de 2004

Asociación de Directores de Escena de España

PRESCRIPTION

la receta

DAVID ALONSO ■ PEDRO G. DE LAS HERAS ■ AARÓN LOBATO
ROCÍO MARÍN ■ VERÓNICA RONDA ■ DAVID Z. VAQUERO

LA SANITARIA

...baja incidencia pero...
...por sus múltiples for-
...casos de sarcomas cardíacos que
...consecuentes desenlaces de este tipo de

INVESTIGADORAS

...libres de culpa" según dice la Comisaría Kroes, "ya que

...de medicamentos crece. Su consumo en España
...y el número de recetas por persona aumenta cada
...de la vida, reflexionamos sobre los límites entre la sa-
...la medicación y la influencia de los intereses del mer-
...en nuestra salud.

...la crítica generalizada a las compañías farmacéu-
...más desfavorecidos de la sociedad, en concreto al
...instancias se estimule la solidaridad personal y col-
...farmacéuticas con ONG. Por ello se ha llegado
...y las empresas panificadoras facilitaran sus pro-
...vidas (en la actualidad, 1.100 millones de perso-
...incluso, el impacto sería, en un principio, mayor al que
...medicamentos. Por lo tanto, habría que preguntarse por
...el hambre y de las patologías derivadas de la falta
...barrido, continuamente se achaca a las empresas

...instrumentos para poder valorar, de manera global, la
...ización. En España se aplica la norma SGE21, que
...de la Responsabilidad Social de Forética. Con ello se
...el compromiso de las organizaciones con los valores
...fue la primera compañía multinacional de España que
...de empresa SGE21. En septiembre de 2005 renovó la
...ante se encuentran entre los primeros cincuenta puestos
...de las cien empresas con mejor reputación en España (la
...elevada); y, además, se ha situado entre las veinticinco
...en la encuesta anual de Great Place to Work In-

...son las "villanas" de nuestra sociedad, como
...que son fuente de numerosos conflictos
...governar la investigación o, incluso, otras
...como pautas generalizadas. Por último,
...farmacéuticas están realizando para
...organizaciones.

...es que existan en la promo-
...información y publicidad, de or-
...una legislación (Real Decreto
...efectividad que un médico pueda
...que mantenga una actitud de
...nuevas químicas, signo de

POSTOPERATORIA

...toria, presentando sólo síndrome de bajo débito que re-
...ando dado de alta hospitalaria a los 16 días del postopera-

...ciclo de quimioterapia con protocolo PINDA, Grupo 4, con

...vincristina más cardioxane como cardioprotector de la toxici-

...masa tumoral en el muslo izquierdo diagnosticándose una

...primario, sin confirmación histológica, por lo cual fue trata-

...vincristina más irinotecan, desapareciendo el tumor.

...ciclo de quimioterapia, sufrió distress respiratorio secund-

...renal aguda, que requirieron hospitalización en Unidad de Cuida-

...ción médica, antibióticos endovenosos de amplio espectro y ha-

...nuevo dado de alta en buenas condiciones.

...tento ecocardiográfico y TAC que descartó una recidiva local y recu-

...dicular izquierda con fracción de eyección VI de 57%.

SÍNTOMAS

...idad social: La timidez de toda la vida.

...ción e hiperactividad infantil (esto se traduce en darle palcos-
...tos inquietos).

...prioridad: Aquí el truco de la industria reside en haber disminuido

...he disminuido el alquien predica de tratamiento médico. En Ale-

detectar estos tipos de tumores.

Al tratarse de tumores con muy baja incidencia son escasos, y ni se realiza
eficaces. Esto no es coyuntural, por la cre-
de hace 20 años. Por eso se crea la nueva
apoyo y asesoramiento a pacientes y familias
medad, y para promover la investigación.
¿La seguridad de los medicamentos está en
cado? Es la pregunta que le hace la periodista
cología en esta entrevista titulada Laporte: "Ha
la tercera causa de muerte en países industrial

- Suben precios desmesuradamente en pro-
coste de la medicación para cáncer de
250.000 en 2004.

- Rebajan costes en base a realizar fusiones
la.

- "Inventan enfermedades", como la "miel
al recurrente".

Pignare añade que la industria farmacéutica está
interesados en mantener la parentesis y en con-
este sentido, señalaba que las compañías farm-
millones de dólares las compañías farmacéu-
amenazan con centrar y deslocalizarse.

CON

Investigar en la obtención de nuevos fármacos
lar un nuevo fármaco desde su inicio a la sa-
coste entre 350 y 600 millones de euros. En
puestos identificados puedan llegar a ser
Todo esto es cierto, pero las críticas a
derechos de propiedad intelectual y al
derecho a la salud, están cuestionando

DERECHO A LA ASISTENCIA

A efectos de lo establecido en el pre-
un asegurado, siempre que residan en España
afectividad, que deberá acreditar la inscripción
del asegurado, así como los descendientes y
menores de 26 años o que tengan una discapacidad

- Ciudadanos con cobertura a cargo de otro país
ternacional: portadores de una Tarjeta Sanitaria Eu-
de derecho emitidos por un Estado miembro de la Unión
países que han suscrito convenios bilaterales en materia de Seguridad
con España.

- Los extranjeros no registrados ni autorizados como residentes en España,
birán asistencia sanitaria en las siguientes modalidades:

A. De urgencia por enfermedad grave o accidente, cualquiera que sea su
causa, hasta la situación de alta médica.

B. De asistencia de embarazo, parto y postparto.

- Los extranjeros menores de dieciocho años recibirán asistencia sanitaria en las
mismas condiciones que los españoles.

ADVERTENCIAS

La inversión pública y privada en el pago de medicamentos crece. Su consumo en España
supone el 32% del gasto público en salud y el número de recetas por persona aumenta cada
año. En esta tendencia de medicalización de la vida, reflexionamos sobre los límites entre la sa-
lud y la enfermedad, la confianza ciega en la medicación y la influencia de los intereses del mer-
cado farmacéutico en la práctica médica y en nuestra salud.

Otro factor a considerar en esta reflexión es la crítica generalizada a las compañías farmacéu-
ticas por su falta de apoyo a los sectores más desfavorecidos de la sociedad, en concreto al
tercer mundo. Es lógico que desde diversas instancias se estimule la solidaridad personal y col-
ectiva, pero no hay que confundir a las empresas farmacéuticas con ONG. Por ello se ha llegado
a afirmar que si las compañías de agua potable y las empresas panificadoras facilitaran sus pro-
ductos al tercer mundo se salvarían numerosas vidas (en la actualidad, 1.100 millones de perso-
nas carecen de acceso al agua potable). Incluso, el impacto sería, en un principio, mayor al que
se obtendría con el mejor acceso a los medicamentos. Por lo tanto, habría que preguntarse por
qué nadie responsabiliza a esas empresas del hambre y de las patologías derivadas de la falta
de agua potable en el tercer mundo; y, sin embargo, continuamente se achaca a las empresas
farmacéuticas su falta de solidaridad.

Recientemente, se han propuesto varios instrumentos para poder valorar, de manera global, la
ética de la empresa entendida como organización. En España se aplica la norma SGE21, que
forma parte del Sistema de Gestión Ética y de la Responsabilidad Social de Forética. Con ello se
pretende demostrar, con datos fiables, al el compromiso de las organizaciones con los valores
es una realidad. En el año 2002, Novartis fue la primera compañía multinacional de España que
obtuvo una certificación según la norma de empresa SGE21. En septiembre de 2005 renovó la
citada certificación. Actualmente, Novartis se encuentra entre los primeros cincuenta puestos
del ranking general de MÉRICO 2006 de las cien empresas con mejor reputación en España (la
única farmacéutica con una posición tan elevada); y, además, se ha situado entre las veinticinco
mejores empresas para trabajar en España, según la encuesta anual de Great Place to Work In-
stitute.

En conclusión, las compañías farmacéuticas no son las "villanas" de nuestra sociedad, como
se intenta mostrar desde diversos sectores. Es cierto que existen de numerosos conflictos
de intereses que, en ciertas ocasiones, llegan a compañías de investigación o, incluso, otras
áreas. No obstante, esos casos no pueden mostrarse
hay que destacar el impropio esfuerzo que las comp-
adoptar pautas y criterios éticos en el funcionamiento.

INDICACIÓN

Los tumores cardíacos malignos constituyen un grupo
elevada incidencia, que resultan difíciles de diagnosticar.
mas de representación y sintomatología. Presentamos tre-
representan claramente la variedad de su clínica y los con-
de tumores.

NOTAS INVESTIGADORAS

...los fabricantes de genéricos no están libres de culpa" según la Comisaría Kroes, "ya que

...septan pago por retrasar su salida al mercado".

...inversión pública y privada en el pago de medicamentos crece. Su consumo en España
pone el 32% del gasto público en salud y el número de recetas por persona aumenta cada
año. En esta tendencia de medicalización de la vida, reflexionamos sobre los límites entre la sa-
lud y la enfermedad, la confianza ciega en la medicación y la influencia de los intereses del mer-
cado farmacéutico en la práctica médica y en nuestra salud.

DIRECCIÓN
ANTONIO DOMÍNGUEZ
DRAMATURGIA
ANTONIO DOMÍNGUEZ Y
MARÍA VELASCO
AYTE. DE DIRECCIÓN
MAYTE BARRERA
ESCENOGRAFÍA Y
VESTUARIO
CRISTINA DOMÍNGUEZ
ILUMINACIÓN
PAU FERRER (A.A.I.)
DISEÑO GRÁFICO
LAURA REYERO
VIDEO
MAYTE BARRERA Y
LAURA REYERO
SONIDO
JORGE ELISEO
ASESOR DE MOVIMIENTO
Y COREOGRAFÍA
DANIEL CORCOBADO

PRESCRIPTION

la receta

DAVID ALONSO ■ PEDRO G. DE LAS HERAS ■ AARÓN LOBATO
ROCÍO MARÍN ■ VERÓNICA RONDA ■ DAVID Z. VAQUERO

AGENCIA SANITARIA

El caso de tumores con muy baja incidencia pero con altas consecuencias sanitarias, principalmente por sus múltiples tratamientos y los costes de los medicamentos que conlleva, es un ejemplo de los problemas de salud pública y los consecuentes desenlaces de este tipo de enfermedades.

LAS INVESTIGADORAS

En un libro de culpa "según dice la Comisión Kroes, "ya que el mercado". El pago de medicamentos crece. Su consumo en España y el número de recetas por persona aumenta cada vez más. En la medicina y la influencia de los intereses del medicamento en nuestra salud. La reflexión es la crítica generalizada a las compañías farmacéuticas, sectores más desfavorecidos de la sociedad, en concreto al de diversas instancias se estimula la solidaridad personal y colectiva a las empresas farmacéuticas con ONG. Por ello se ha llegado a que las empresas farmacéuticas faciliten sus propios recursos (en la actualidad, 1.100 millones de personas) y, además, se ha situado entre las principales causas de la crisis económica.

Los instrumentos para poder valorar, de manera global, la actividad de la industria farmacéutica, en España se aplica la norma SGEI, que es un instrumento de la Responsabilidad Social de Forética. Con ello se pretende promover la investigación y el desarrollo de la primera compañía multinacional de España que promueve SGEI. En septiembre de 2010 renovó la licencia entre los primeros cincuenta puestos de la encuesta anual de Great Place to Work International.

En las «villanas» de nuestra sociedad, como en el caso de los tumores, se ven reflejados los conflictos de intereses que se producen en la investigación y, además, otras cosas como patentes generalizadas. Por último, las compañías farmacéuticas están realizando para el futuro de sus organizaciones.

Las compañías farmacéuticas que se traducen en la promoción de la información y publicidad, de los productos. En España existe una legislación (Real Decreto 1393/2007) que regula la publicidad de los medicamentos. En este sentido, el médico procurará mantener una actitud de independencia y evitará con prudencia cualquier signo de publicidad.

EVOLUCIÓN POSTOPERATORIA

La evolución postoperatoria fue satisfactoria, presentando sólo síndrome de bajo débito que requirió de infusión, siendo dado de alta hospitalaria a los 16 días del postoperatorio. El día 11 inició primer ciclo de quimioterapia con protocolo PINDA, Grupo 4, con paclitaxel, ciclofosfamida y vincristina más cardioxane como cardioprotector de la toxicidad miocárdica.

En 2011 se realizó una mastectomía en el muslo izquierdo diagnosticándose una lesión subcutánea del sarcoma primario, sin confirmación histológica, por lo que fue tratada con radioterapia más quimioterapia más quimioterapia más quimioterapia. En agosto de 2011, el paciente post ciclo de quimioterapia, sufrió distres respiratorio secundario a neumonía e insuficiencia renal aguda, que requirieron hospitalización en Unidad de Cuidados Intensivos, uso de ventilación mecánica, antibióticos endovenosos de amplio espectro y hemodiálisis transitoria, siendo nuevamente dado de alta en buenas condiciones. El paciente ha tenido seguimiento ecocardiográfico y TAC que descartó una recidiva local y recuperación de la función sistólica ventricular izquierda con fracción de eyección VI de 57%.

SÍNTOMAS

- Trastorno de ansiedad social: La timidez de toda la vida.
- Déficit de atención e hiperactividad infantil (esto se traduce en darle psicofármacos a los niños inquietos).
- Hipertensión arterial: Aquí el truco de la industria reside en haber disminuido los valores que determinan el siguiente precio de tratamiento médico. En Alemania se pasó de 100-120 mmHg a 140-90 mmHg, lo que supone triplicar la cifra de hipertensos.
- Osteoporosis: La osteoporosis (pérdida de densidad ósea), un efecto secundario natural de la vejez, se convierte en fenómeno de masas.
- Colesterol alto: La creencia difundida es que un nivel de colesterol alto es factor de riesgo importante para las enfermedades cardiovasculares. Pues bien, hay médicos que afirman que no hay nada más falso que el mito de que cuanto más bajo sea el nivel de colesterol, más sano estaremos o más años viviremos.
- Síndrome del colon irritable: Lo que era un trastorno psicosomático leve se ha convertido en una auténtica enfermedad a través de un plan de marketing para el medicamento Alosetron (del grupo GlaxoSmithKline).

EXCEPCIONES

Los tumores raros suponen el 20% de todos.

En este respecto, el doctor Enrique Grande, del servicio de Oncología Médica del Hospital Ramón y Cajal de Madrid, señala que, por tanto, "la identidad tumoral no responde a un concepto uno de los tumores con mayor incidencia tras los de mama, pulmón y colon. Sin embargo, su heterogeneidad, en cuanto a bases moleculares, presentación, localización, respuesta a fármacos y supervivencia, dificulta su diagnóstico y abordaje". Esta situación hace que los profesionales, en su mayoría, que en el resto de tumores, que los profesionales sanitarios tengan experiencia en su manejo, en el que, además, "profesionales de distintas especialidades, como Dermatología, Endocrinología, Medicina Interna o Hematología entre otras, tengan la formación adecuada para su diagnóstico y tratamiento".

- Suben precios desmesuradamente en productos ligeramente modificados. Así, el coste de la medicación para cáncer de colon ha pasado de 500 euros en 1999 a 290.000 en 2004.

Reducen costes en base a realizar fusiones y adquisiciones con recortes de personal.

Inventan enfermedades, como la "menopausia masculina" o la "depresión puntiforme".

Se niega que la industria farmacéutica es un potente lobby ante el poder político. Están interesados en mantener la patente y en lograr restricciones a la importación de medicamentos. En este sentido, las compañías farmacéuticas de Estados Unidos financian con diez millones de dólares las campañas electorales de los candidatos (datos del 2000). En Europa, las compañías farmacéuticas también financian campañas electorales.

COSTES

La inversión en nuevos fármacos es claramente costosa. El proceso de desarrollo desde su inicio a la comercialización puede requerir de quince años y unos 100 millones de euros. Además, año uno de cada 1000, o incluso 10000 compuestos pueden llegar a aprobarse y aplicarse con eficiencia, seguridad y calidad. Sin embargo, las críticas sobre falta de innovación y, sobre todo, el alcance de la actividad intelectual, junto con los incentivos económicos que supone, frente al desarrollo de nuevos fármacos, están cuestionados.

DERECHO A LA ASISTENCIA SANITARIA SIN TARJETA SANITARIA

A efectos de lo establecido en el presente artículo, tendrán la condición de beneficiarios de la asistencia sanitaria los ciudadanos de España, el cónyuge o persona con analogía de familia que habiera accedido a la inscripción oficial correspondiente, al extranjero a cargo del asegurado, así como los descendientes y personas asimiladas a cargo del mismo que sean menores de 26 años o que tengan una discapacidad en grado igual o superior al 65%.

- El extranjero a cargo del asegurado, al amparo de la normativa internacional, será portador de una Tarjeta Sanitaria Europea u otros documentos que acrediten su derecho a la asistencia sanitaria.

defectar estos tipos de tumores. En el caso de los tumores con muy baja incidencia pero con altas consecuencias sanitarias, principalmente por sus múltiples tratamientos y los costes de los medicamentos que conlleva, es un ejemplo de los problemas de salud pública y los consecuentes desenlaces de este tipo de enfermedades.

- Suben precios desmesuradamente en productos ligeramente modificados. Así, el coste de la medicación para cáncer de colon ha pasado de 500 euros en 1999 a 290.000 en 2004.

Reducen costes en base a realizar fusiones y adquisiciones con recortes de personal.

Inventan enfermedades, como la "menopausia masculina" o la "depresión puntiforme".

Se niega que la industria farmacéutica es un potente lobby ante el poder político. Están interesados en mantener la patente y en lograr restricciones a la importación de medicamentos. En este sentido, las compañías farmacéuticas de Estados Unidos financian con diez millones de dólares las campañas electorales de los candidatos (datos del 2000). En Europa, las compañías farmacéuticas también financian campañas electorales.

COSTES

La inversión en nuevos fármacos es claramente costosa. El proceso de desarrollo desde su inicio a la comercialización puede requerir de quince años y unos 100 millones de euros. Además, año uno de cada 1000, o incluso 10000 compuestos pueden llegar a aprobarse y aplicarse con eficiencia, seguridad y calidad. Sin embargo, las críticas sobre falta de innovación y, sobre todo, el alcance de la actividad intelectual, junto con los incentivos económicos que supone, frente al desarrollo de nuevos fármacos, están cuestionados.

El extranjero a cargo del asegurado, al amparo de la normativa internacional, será portador de una Tarjeta Sanitaria Europea u otros documentos que acrediten su derecho a la asistencia sanitaria.

DERECHO A LA ASISTENCIA SANITARIA SIN TARJETA SANITARIA

A efectos de lo establecido en el presente artículo, tendrán la condición de beneficiarios de la asistencia sanitaria los ciudadanos de España, el cónyuge o persona con analogía de familia que habiera accedido a la inscripción oficial correspondiente, al extranjero a cargo del asegurado, así como los descendientes y personas asimiladas a cargo del mismo que sean menores de 26 años o que tengan una discapacidad en grado igual o superior al 65%.

- El extranjero a cargo del asegurado, al amparo de la normativa internacional, será portador de una Tarjeta Sanitaria Europea u otros documentos que acrediten su derecho a la asistencia sanitaria.

DERECHO A LA ASISTENCIA SANITARIA SIN TARJETA SANITARIA

A efectos de lo establecido en el presente artículo, tendrán la condición de beneficiarios de la asistencia sanitaria los ciudadanos de España, el cónyuge o persona con analogía de familia que habiera accedido a la inscripción oficial correspondiente, al extranjero a cargo del asegurado, así como los descendientes y personas asimiladas a cargo del mismo que sean menores de 26 años o que tengan una discapacidad en grado igual o superior al 65%.

- El extranjero a cargo del asegurado, al amparo de la normativa internacional, será portador de una Tarjeta Sanitaria Europea u otros documentos que acrediten su derecho a la asistencia sanitaria.

DIRECCIÓN

ANTONIO DOMÍNGUEZ

DRAMATURGIA

ANTONIO DOMÍNGUEZ Y

MARÍA VELASCO

AYTE. DE DIRECCIÓN

MAYTE BARRERA

ESCENOGRAFÍA Y

VESTUARIO

CRISTINA DOMÍNGUEZ

ILUMINACIÓN

PAU FERRER (A.A.I.)

DISEÑO GRÁFICO

LAURA REYERO

VÍDEO

MAYTE BARRERA Y

LAURA REYERO

SONIDO

JORGE ELISEO

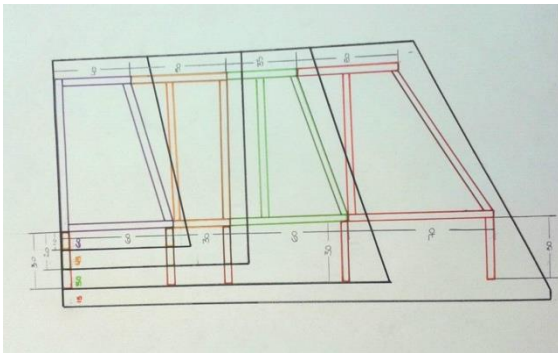
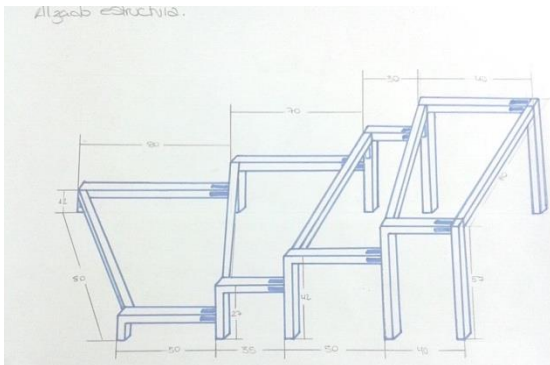
ASESOR DE MOVIMIENTO

Y COREOGRAFÍA

DANIEL CORCOBADO



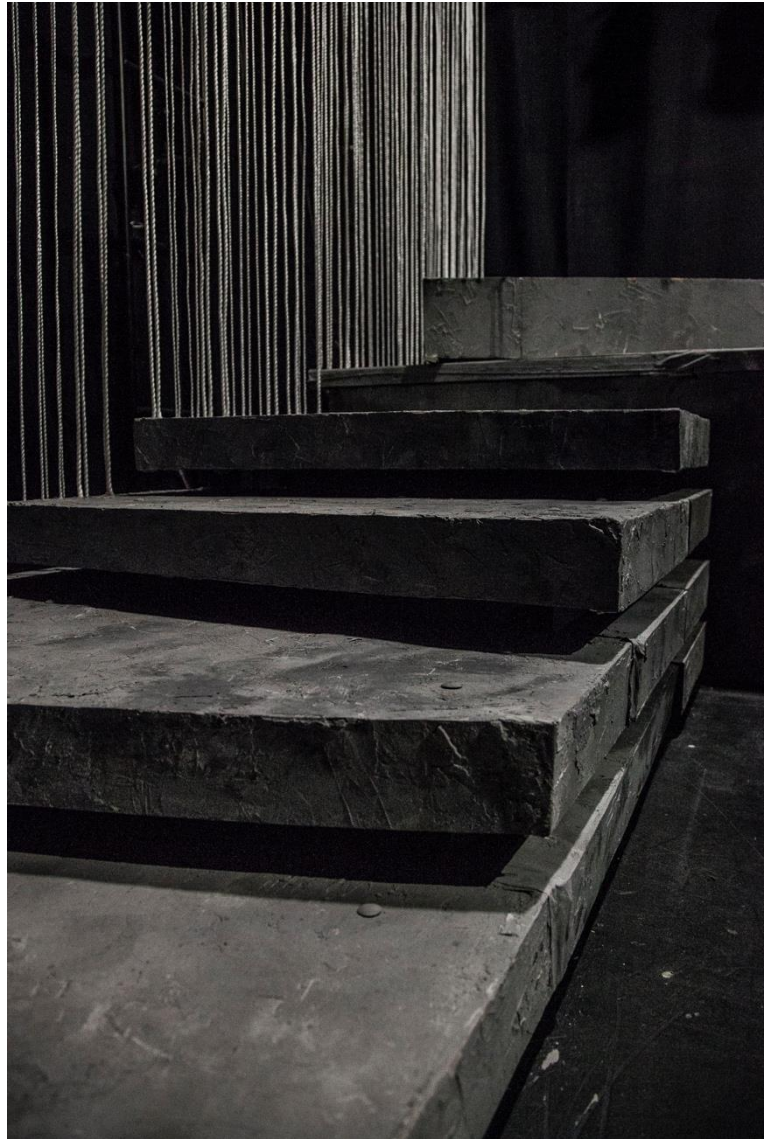
Diseño y construcción de escenografía



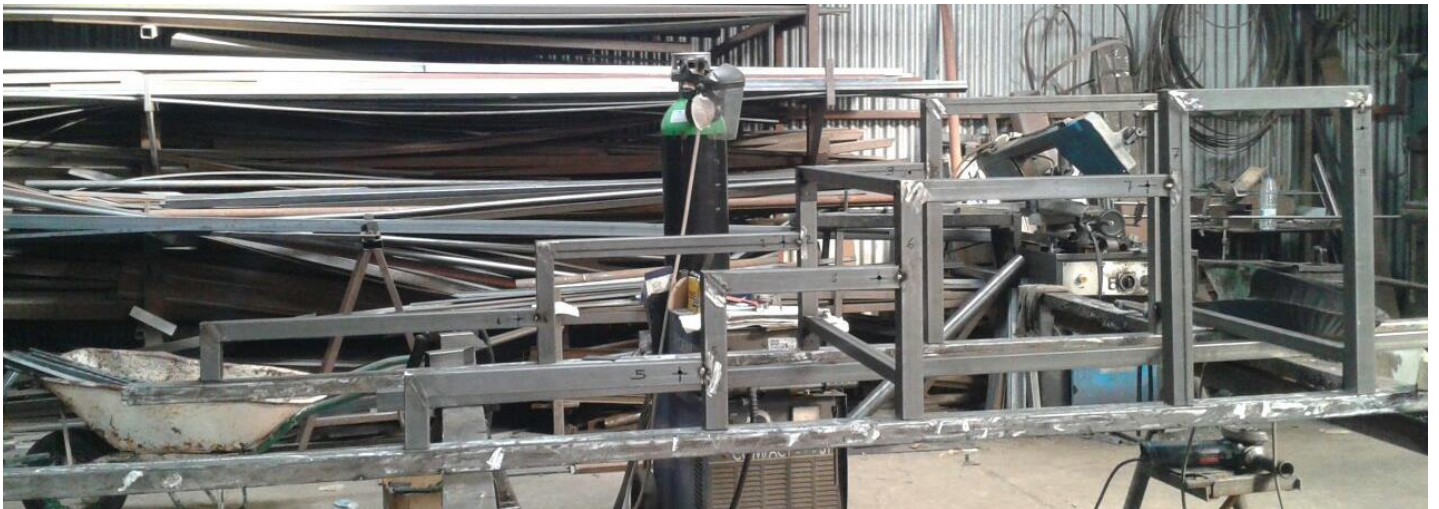
Bocetos de planos



Boceto de maqueta intermedia



Escaleras terminadas en sala. Detalle de escenografía.



Proceso de construcción de escenografía y escenografía terminada en sala sin iluminar.



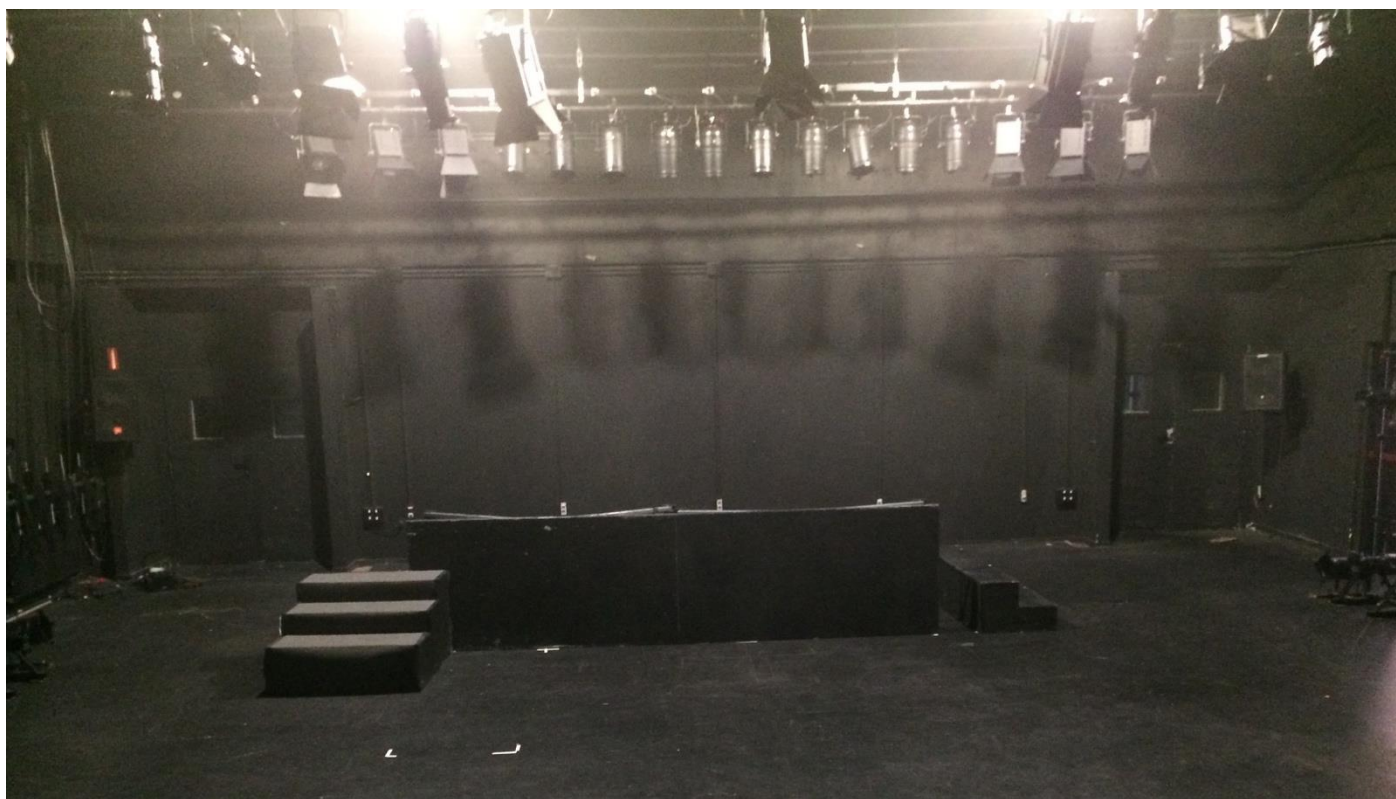
Escalera al aire en construcción



Escalera al aire terminada



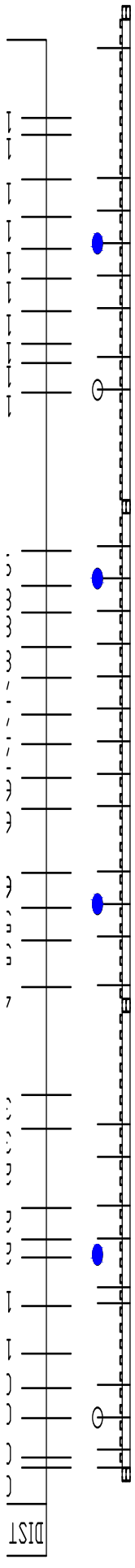
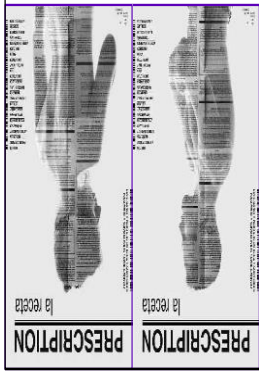
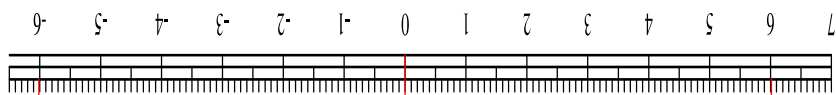
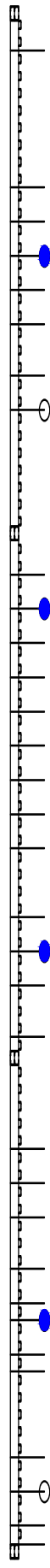
Maqueta a escala



Prueba de implantación de escenografía en sala



Escenografía terminada en sala





Iluminación de escaleras



Iluminación de escaleras



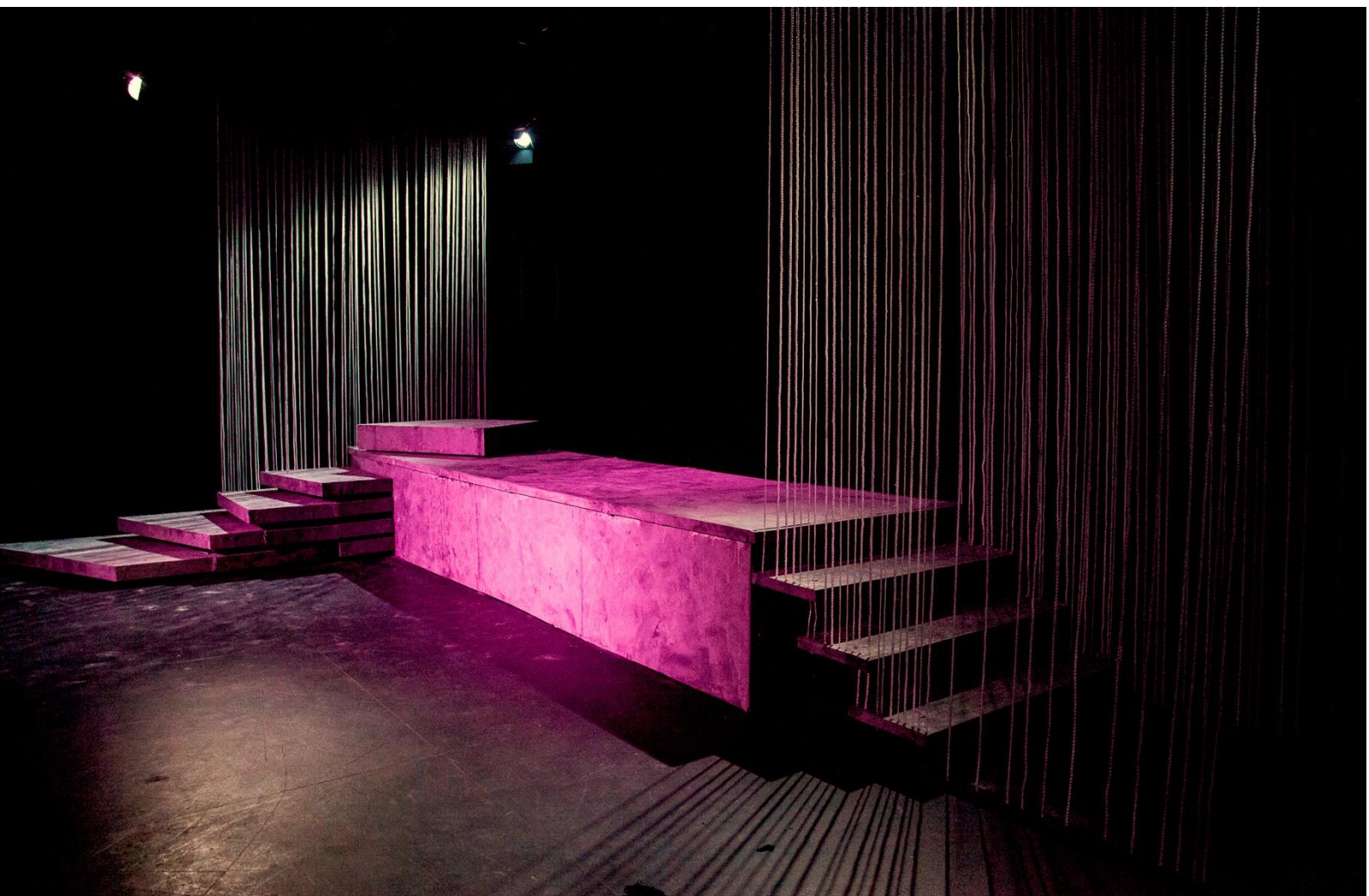
Iluminación sobre actriz y escenografía



Iluminación sobre actriz y escenografía



Prueba de iluminación de escenografía



Iluminación de escenografía finalizada

Integración escenografía, iluminación y proyecciones



Proyecciones, escenografía, iluminación y personaje



Proyecciones, escenografía, iluminación y personaje



Proyecciones, escenografía, iluminación y personajes

Diseño de personaje. Vestuario, maquillaje y peluquería



Diseño de vestuario, maquillaje y peluquería

Diseño de vestuario, maquillaje y peluquería



Diseño de vestuario, maquillaje y peluquería



Diseño de vestuario, maquillaje y peluquería

