

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**HACIA UNA FORMACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA:  
UNA PROPUESTA DIDÁCTICA**

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

PRESENTA:

**Tania Yabel Mayrén Degollado**

Asesor: Lic. Fidel Monroy Bautista

**MÉXICO, D.F.**

**2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*1... 2... 3... por mí, por Fidel y por todos nuestros alumnos habidos y por haber.*

*Gracias Dionisio.*

## INDICE

Introducción.....	6
Capítulo 1.....	8
<b>La materia prima del director de escena en formación.</b>	
Discurso.....	12
Convención.....	13
Espacio escénico.....	15
Actuación.....	16
Texto dramático.....	18
Capítulo 2.....	20
<b>La formación de directores de escena. Herramientas indispensables.</b>	
ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE PARA EL CURSO DE FUNDAMENTOS DE DIRECCIÓN 1	
Cuestionario introductorio.....	22
La tarea escénica.....	25
Una historia.....	28
Sensibilidad y ritmo.....	31
<i>Tema para una farsa</i> .....	33
Transiciones y texto en <i>Tema para una farsa</i> .....	37
El director de escena.....	40
¿Qué es el espacio escénico?.....	43
La plataforma.....	47

Áreas del escenario y posiciones del actor.....	48
El espacio de Peter Brook.....	50
Espacios no teatrales. Escaleras y Mural.....	53
Cri-Cri.....	58
Cambio de tono a partir de Cri-Cri.....	59

Capítulo 3.....	61
-----------------	----

**El director de escena como un ser creativo.**

ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE PARA EL CURSO DE FUNDAMENTOS DE DIRECCIÓN 2

Análisis y discusión de <i>La puerta abierta</i> de Peter Brook.....	61
La silueta.....	63
Instalación.....	68
Ejercicios con objetos cotidianos (Musicalizado).....	72
Ejercicio Final.....	73

Capítulo 4.....	79
-----------------	----

**Reflexiones de alumnos que han cursado la materia.**

Gerardo Efraín Gallardo Talavera.....	81
Rebeca Roa Oliva.....	82
Aldo Raymundo Martínez Sandoval.....	83
Abigail Sánchez Cué.....	84
Abigail Espíndola Andrade.....	84
Anahi Hael Moreno.....	85
Mónica Bajonero Díaz.....	87

Sebastián Castellanos de Oteyza.....	87
Daphne Pérez Rouco.....	89
Efraín Pérez Álvarez.....	91
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	96

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi carrera, ya sea como actriz, docente, directora o dramaturga, me he dado cuenta de que las herramientas que adquirí durante los cursos que tomé con el profesor Fidel Monroy Bautista, fueron de vital importancia para mi desarrollo profesional en el teatro, por esto pensé que era necesario sistematizar su método de enseñanza, para que así, futuras generaciones pudieran tener acceso a una forma de trabajo teórico-práctica en la que la obtención de conocimientos y herramientas sea planeada de una manera progresiva, para que el alumno sume el conocimiento paulatina y ordenadamente. Así, llegado el momento de utilizar todas sus aptitudes como actor, director, dramaturgo o productor, pueda servirse de manera apropiada, de los conceptos vistos a lo largo del curso y de las herramientas obtenidas.

La elaboración de esta Tesina, surge a partir de esta necesidad de sistematizar el método de enseñanza que utiliza el profesor Fidel para impartir la materia de Fundamentos de Dirección 1 y 2 (F.D.1 y 2). Durante mi ayudantía en dicha materia, poco a poco fui desentrañando el porqué de cada actividad de aprendizaje y el porqué de su orden cronológico dentro del curso. Esto me llevó a hacer un registro de los temas abordados en cada una de las actividades y a tomar notas de la progresión en el aprendizaje de los alumnos en cada una de las sesiones. Así, se fue dilucidando la forma en la que sistematizaría dicho método. Todo comenzó a tomar un orden, hasta convertirse en el tema de mi trabajo final de titulación.

En la siguiente tesina expondré el sistema de enseñanza del profesor Fidel Monroy Bautista; en el primer capítulo, hablaré sobre la materia prima y los elementos principales con los que acciona un director de escena, tales como: discurso, convención, espacio escénico, actuación y texto dramático. En los dos capítulos siguientes, expondré las actividades de aprendizaje vistas a lo largo de los dos semestres que comprenden el curso, las cuales están planeadas para la obtención de herramientas y conceptos escénicos de una manera paulatina y ordenada, tocando cada uno de los elementos mencionados anteriormente. Y ya

para finalizar, en el capítulo cuarto, adjuntaré varios testimonios de aprendizaje redactados por algunos alumnos que han cursado la materia con el profesor Fidel Monroy, resaltando aquello que de alguna manera denote la obtención de conceptos y/o herramientas y cómo éstas han sido utilizadas a lo largo de su vida académica y profesional.

El camino del teatro es un camino vasto y lleno de senderos que a su vez poseen pequeños recovecos, la didáctica es uno de ellos, es un recoveco profundo lleno de pequeñas bifurcaciones que deben ser exploradas con detenimiento y pasión, ya que en ellas podemos encontrar las llaves que nos abran la puerta a un mundo de posibilidades para impartir el conocimiento que como hacedores de teatro ya hemos adquirido y que desde el lugar del docente se convierte en un compromiso, el compromiso de dotar a los actores y directores en formación de las herramientas y conceptos necesarios para realizar una puesta en escena de calidad, planeando cada sesión de una manera clara y ordenada con objetivos precisos, para que abran su percepción y su razonamiento y al mismo tiempo refuercen y enriquezcan el conocimiento con su colaboración y participación activa dentro de cada clase, ya que son los alumnos, a fin de cuentas, los que hacen posible la impartición de una cátedra de Artes Escénicas.



## CAPÍTULO 1

### La materia prima del director de escena en formación.

*...el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Éste es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante. El teatro es vida.*

(BROOK, 2010, p.17)

Antes de adentrarme y profundizar en el primer capítulo quisiera hablar un poco acerca de mi experiencia al lado del profesor Fidel Monroy Bautista; primero como alumna suya en las materias de Dirección I y II en el plan de estudios de 1985 en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, donde considero, hasta este momento de mi vida, fue donde se crearon mis bases más sólidas como actriz, hacedora de teatro y posteriormente como docente. Más tarde, comencé como ayudante del profesor Fidel Monroy Bautista cubriendo mis horas de servicio social en la materia de Fundamentos de Dirección 1 y 2 (F.D.1 y 2), esto fue una experiencia vital para mí, servir a la comunidad universitaria y en particular a un profesor al que admiro, me dejó una experiencia invaluable que quise ampliar posteriormente, y al concluir el servicio social, pasé a ser ayudante oficial del profesor.

Cuando fui alumna del curso me hallaba en una incertidumbre en la que no sabía si el rumbo que estaba tomando era el correcto, pues hasta el momento sólo había trabajado basándome en mi propia intuición y en los apuntes de dirección que recibía, por parte de los profesores, en las escenas con las que trabajaba en las clases de actuación, los cuales eran acertados, pero aun así no lograba desentrañar el fundamento del porqué de la instrucción, me parecía lógica la mayoría de las veces, y la seguía, pero no fue sino hasta que comencé el curso de Dirección I que empecé a comprender de qué se trataba el asunto ese del teatro y la dirección de escena.

Pensaba, en mi todavía adolescencia, que quería ser actriz y solo actriz, que había nacido para eso y nada más. La dirección es cosa de los directores me decía, hasta que comprendí todo lo contrario. Pienso ahora que como actores es

muy importante adquirir las herramientas fundamentales de la dirección escénica, para hacer de nuestro trabajo una propuesta integral en la que no solo el cuerpo y la voz sean nuestros medios de expresión, sino que también podamos integrarnos al espacio estética y armónicamente o de manera disonante y contrastante; según el discurso que maneje la puesta en escena. Aprendí también técnicas que yo asumía de autodirección y funcionaban. Ahora como profesional trabajo en creaciones donde la dirección la lleva una sola persona o todos los integrantes del equipo de una manera colectiva y en ambos casos he empleado conscientemente las herramientas que adquirí cuando era alumna de la materia de Dirección en mis trabajos profesionales.

Al encaminarme al final de la carrera decidí proponerme como candidata a ayudante del profesor en la materia de Fundamentos de Dirección 1 y 2 (F.D.1 y 2), así, al contar con los créditos requeridos asumí la ayudantía. Ya no era una alumna en ese espacio, ahora era la ayudante del profesor, lo cual me llenaba de un sentido de responsabilidad que no había experimentado antes. Poco a poco me fui involucrando en las sesiones, llevando el control de la asistencia y un registro de lo trabajado en cada una de las clases, también apoyaba en el aspecto técnico con el manejo de luces y sonido. Comencé también a realizar notas sobre los ejercicios y a hacer los comentarios pertinentes para el mejoramiento en la calidad de éstos. Más adelante, tuve la oportunidad de organizar, junto al profesor Fidel Monroy Bautista, los planes de trabajo para cada sesión de uno y otro semestre y fue así como tuve la necesidad de dedicar mi tesina a la exposición y sistematización de esta forma de trabajo, ya que los resultados que se obtienen en clase, son producto a su vez de la planeación de los ejercicios y el orden en el que se desarrollan a lo largo del curso, así como de la selección de temas que serán tocados y la manera de abordar cada uno.

Pienso ahora que la formación de directores de escena debe asumirse como un compromiso didáctico, es necesario proveer al alumno de las herramientas indispensables con las que cuenta para la escenificación de un discurso y seleccionar los ejercicios que le lleven a adquirirlas en el orden adecuado. Un

carpintero no sabrá usar una cortadora eléctrica si antes no ha usado una segueta o un serrucho. Con esto quiero decir que para impartir una clase de dirección óptimamente es necesaria la planeación previa de las sesiones que comprenderán el curso para que el aprendizaje pueda ir encauzado hacia ciertos objetivos específicos que vayan de menos a más y así fomentar el desarrollo de cada alumno progresivamente.

El aprendizaje dentro de los marcos de la creación escénica es muy subjetivo, pero existen vías para la condensación y organización de cada uno de los conceptos. Los ejercicios guiados paso a paso, así como la presentación continua de avances en los ejercicios que se trabajan durante los dos semestres del curso, forman una suma de aprendizaje paulatino, donde interviene la prueba y el error, el cual se va depurando conforme a la adquisición de conceptos, la construcción de un lenguaje común para la transmisión de ideas y opiniones, así como el desarrollo de las habilidades concretas para el manejo de las herramientas que se les proporcionan, las cuales son útiles para el desenvolvimiento de la creatividad y la proyección de ideas. Un director de escena debe ser capaz de articular sus ideas para transmitir las a su equipo de trabajo, así como decir lo que ocurre en cada instante de su obra y con qué finalidad lo representa.

Tomo un fragmento de Yoshi Oida citando a Peter Brook:

*La dirección de escena tiene mucho en común con la cocina. El cocinero se prepara para la comida reuniendo los ingredientes necesarios antes de que aparezcan sus invitados, y, una vez que estos llegan, los arroja todos en la sartén. El sabor no lo crea el cocinero; se da conforme los ingredientes se mezclan sobre el aceite hirviendo. La combinación de todos estos ingredientes, tan diversos, crea un sabor especial. En lo que respecta al cocinero, el sabor es obra y gracia de Dios. No importa cuán cuidadosamente se haya preparado, si los ingredientes no son compatibles, no hay absolutamente nada que hacer. La dirección de escena es exactamente así. El sabor lo dan los actores trabajando entre sí. La tarea del director es preparar el terreno, en la medida de lo posible, para que los actores puedan crear un platillo maravilloso. Una vez que el público está en la sala y el*

*telón se abre, todo depende de ellos. Por lo tanto, la labor más importante del director es prepararse bien.*

(OIDA, 2011, p.59)

A partir de esta idea, describiré a continuación los aspectos principales con los que acciona un director para la creación de un discurso escénico, y con los cuales se trabaja con los alumnos a lo largo del curso de F.D.1 y 2.

- DISCURSO
- CONVENCIÓN
- ESPACIO ESCÉNICO
- ACTUACIÓN
- TEXTO DRAMÁTICO

*...para hacer teatro sólo se precisa de una cosa: el elemento humano. Esto no significa que el resto carezca de importancia, pero no es lo principal.*

(BROOK, 2010, p. 23)

Desde mi experiencia, cuando una persona decide estudiar teatro tiene la necesidad de expresar algo a otras personas, pero es necesario contar con las herramientas necesarias para hacerlo, algunas de estas herramientas les serán proporcionadas a los alumnos a lo largo del curso de Fundamentos de Dirección 1 y 2; como el nombre de la materia lo indica, es fundamental para los alumnos que reconozcan la materia prima con la que van a trabajar, hablo principalmente del actor, el texto y el espacio; aunque hay más elementos con los cuales un director puede enriquecer su discurso, cómo la música, la iluminación, el vestuario, la escenografía, etcétera. Un director maneja estos elementos para crear un discurso que proviene de una necesidad primaria de expresarse, decir algo a alguien, hacer una crítica, exponer un punto de vista, denunciar alguna situación de tipo social, sublimar alguna experiencia personal o bien, contar una historia. Un director organiza en el tiempo y el espacio los elementos con los que cuenta, para transmitir y expresar su idea, para enunciar un discurso planteado por un grupo de

actores en un espacio escénico a otro grupo de personas a los cuales llamamos espectadores.

Comienzo con el **Discurso**. Todo nace a partir de una idea, en el teatro todo surge desde el deseo subjetivo de querer transmitir una idea, lo cual se traduce en la necesidad de decir algo; a toda obra de arte le precede un discurso, no importa que tan realista o simbólico sea o si está contextualizado en algún momento histórico o está en un lugar y tiempo determinado o no.

*Creo que las nuevas mitologías se crearán y articularán en el arte, la literatura, la arquitectura, la pintura y la poesía. Son los artistas los que crearán un futuro habitable a través de su capacidad para expresar frente a los continuos cambios.*

(BOGART, 2001, p. 15-16)

El discurso se compone de juicio y razonamiento, se obtiene al tomar postura frente a algo y querer opinar al respecto, un montaje teatral debería ser el ejemplo en el que se traduce el discurso. Como cuando la maestra de primaria quiere que sus alumnos entiendan que 2 más 2 es igual a 4 y utiliza objetos para demostrarlo, por ejemplo: manzanas. En el teatro sucede algo parecido, el director de escena quiere decir algo en particular, entonces se sirve, usualmente, de un texto dramático que contenga el planteamiento que más se asemeje a esa idea que quiere transmitir, y se hace de todo un equipo de trabajo para ejemplificar eso que quiere decir a las masas, eso que quiere que reflexionen los asistentes a la sala. Esa es la semilla de todo suceso escénico: ¿Qué quiero decir?

*Hay una intuición sin forma que es mi relación con la obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla.*

(BROOK, 2001, p. 17)

Es necesario que los alumnos como seres creativos se formulen esta pregunta antes de arrancar cualquier proceso creativo; es necesario responderla, ya sea individual o en colectivo, para poder entonces guiar el proceso de trabajo hacia la

transmisión de este objetivo, ya sea intuitiva o intelectualmente. Anne Bogart expone al respecto:

*Cuando cojo un libro de la estantería sé que dentro hay una espina: una pregunta en letargo que espera mi atención. Mientras leo la obra, acaricio esta pregunta con mi sensibilidad artística. Sé que algo me ha calado cuando la pregunta me provoca pensamientos y asociaciones personales: cuando me obsesiona. En ese momento, todo lo que experimento a diario es en relación con ella. La pregunta se desata en mi inconsciente. Mientras duermo mis sueños están imbuidos de la pregunta. La enfermedad de la pregunta se extiende a los actores, los diseñadores, los técnicos y en última instancia al público.*

(BOGART, 2001, p.33)

Existe mucho trabajo de por medio; hacer teatro es conjuntar esfuerzos y habilidades, organizarlas y encaminarlas hacia un objetivo en particular: ¿Qué quiero decir?, cuando el creador se responde esta pregunta podrá decir entonces que inicia su proceso creativo al cual se van agregando otras preguntas reguladoras: ¿cómo lo quiero decir, con qué elementos, dónde, con qué elenco? etcétera. Es entonces cuando inicia el proceso de la dirección, la cual puede ser colectiva o estar a cargo de una sola persona a la cual llamamos Director.

La **Convención**. Es la forma en la que quiero transmitir la idea; la manera en que quiero presentar el discurso a la audiencia, lo que les quiero comunicar y cómo lo voy a hacer.

*Sea cual sea el código, la forma puede llenarse de significado y la comprensión será inmediata. El teatro es siempre tanto una búsqueda de significado como un modo de hacer que ese significado lo sea también para otros. Éste es su misterio.*

(BROOK, 2010, p.93)

Entonces se deciden varias cosas, por ejemplo, a qué tipo de espectador me dirijo, cómo voy a hacerlo y bajo qué convención. Es necesario establecer una convención, un código, entendido como un conjunto de signos que conforman un

mensaje; hacer esto es bastante similar a la acción de plantear las reglas del juego. En el teatro primero se le plantean al equipo de trabajo, para que pueda establecer un marco que acote su creatividad, y sea a través de este mismo marco que el discurso pase al espectador involucrándolo en el suceso escénico.

*En el ensayo el actor busca formas que puedan ser repetidas. Actores y directores construyen juntos un marco de trabajo que dé cabida a infinitas y nuevas corrientes de fuerza vital, a vicisitudes emocionales y a la conexión con otros actores. Me gusta pensar en la dirección de escena, o montaje de escenas, como un vehículo en el que los actores se puedan mover y crecer. Paradójicamente, son las restricciones, la precisión, la exactitud, lo que hace posible la libertad. La forma se convierte en un contenedor en el que el actor puede encontrar infinitas variaciones así como libertad interpretativa.*

(BOGART, 2001, p. 58)

Pongamos por caso, cuando el actor mima los objetos desde el primer instante, al público no le parecerá extraño que al final mate a su enemigo con una daga mimada. Pero si por el contrario, al principio todos los objetos son reales y aparecen de pronto objetos mimados sin antes haber establecido una convención, al público le parecerá extraño y no participará del juego, pues éste precisa que el público pueda

*...convertirse en cómplice de la acción y aceptar que una botella sea la torre de pisa o un cohete de camino a la luna.*

(BROOK, 2010, p.38)

El teatro está regido por una convención, el arte del creador escénico se encuentra en la manera de establecer dicha convención y transmitirla claramente al espectador. Bajo ésta accionarán muchas piezas del teatro, cual si fuera una gran máquina y sus engranajes fueran colocándose poco a poco en su lugar; los actores, el texto, el espacio, etc. Todas son pequeñas partes de esa gran máquina que funciona dentro de una convención establecida para transmitir un discurso al

espectador. ¿Cómo se unen esas piezas, qué tipo de máquina da como resultado y si es que dicho resultado es favorable para la transmisión del discurso que se quiere proyectar?, todo ello es tarea de la dirección escénica.

El **espacio escénico**. De manera simple podemos apuntar que es aquel lugar que quiero construir, para guiar al espectador a través del discurso y que a su vez apoye la transmisión del mismo.

*Aquello que define la realidad de una habitación, por ejemplo, es el espacio vacío delimitado por el techo y los muros, no el techo y los muros en sí mismos. La utilidad de un cántaro de agua reside en el vacío donde el agua puede albergarse, no en la forma del cántaro no en la materia con que está hecho. El vacío es todopoderoso porque puede contenerlo todo. Solo en el vacío se vuelve posible el movimiento.*

(OIDA, 2011, p.57)

Es necesario un lugar dónde enunciar el discurso, es importante resaltar que con espacio escénico no me refiero ni al edificio teatral y mucho menos a la escenografía; cuando hablo de espacio escénico me refiero al lugar que se pretende proyectar en la imaginación del espectador, cualquier lugar puede ser adecuado si cuenta con el espacio suficiente y no está provisto de elementos distractores que no contribuyan al discurso.

*Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres.*

(BROOK, 2010, p.36)

En el curso de Fundamentos de Dirección 1 trabajamos en un inicio con la idea del espacio vacío de Peter Brook, ya que de esta manera el contenido escénico, por sí mismo, crea una atmósfera que nos remite a un espacio determinado o indeterminado que creamos en nuestra mente inmediatamente.



*Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un nuevo fenómeno, ya que sólo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado, expresión, lenguaje y música. No obstante, no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla.*

(BROOK, 2010, p. 12)

Trabajar con el espacio vacío, le permitirá al alumno crear bases sólidas en su discurso, ya que al prescindir de elementos escenográficos, la creación de atmósferas se vuelve indispensable; las atmósferas las crean los actores con su estar en escena, es eso lo que está vivo en el teatro, la escenografía, no debe ser utilizada deliberadamente, es un lenguaje que se añade y debe ser útil, práctica y estética, además de funcional para el desarrollo del discurso.

El espacio escénico es el lugar que habitan los personajes en la ficción, pero también es el espacio físico donde se desempeña un actor, donde su voz resuena y en el que crea atmósferas, es el lugar donde los actores haciendo uso de su cuerpo y de su voz nos cuentan una historia, nos transmiten un discurso, valiéndose del uso de niveles espaciales y diseños corporales, secuencias de movimiento y acciones físicas que involucran un tempo y un ritmo determinados; conjuntando al mismo tiempo todas sus habilidades verbales y corporales, incluyendo su formación, sus referentes y sus valores.

Por eso en lo que se deben concentrar como directores de escena en formación, es principalmente en la **actuación**, ya que es por medio de los actores que el espacio se modifica para que dentro de él se cuente una historia, se plantee el discurso y el tono con el que se enuncia.

*...un actor posee un extraordinario potencial para crear un nexo entre su propia imaginación y la imaginación del público.*

(BROOK, 2010, p.59)

El director de escena debe compartir con los actores el discurso que quiere proyectar. Lo que con dicha puesta en escena quiere decir, para que así los actores puedan sumar a la visión del director su propia creación interpretativa.

*...Llega un momento en que debe formular sugerencias que contengan los auténticos desafíos y sean útiles para el trabajo, por ejemplo ejercicios que permitan al actor trabajar las partes de su organismo más aletargadas, o las áreas de su mundo emocional que estén relacionadas con los temas de la obra y que, sin embargo, tema explorar.*

(BROOK, 2010, p.79)

Es importante proveer al alumno, al futuro director de escena, de las herramientas que necesita para establecer un diálogo con sus actores, ya que es indispensable una óptima comunicación para el progreso del trabajo.

Un director dentro del ámbito profesional, puede, por medio de una audición contratar a los actores que más embonen con la visión que tiene del montaje, pero en un ámbito académico, el progreso debe ser integral; ya que hablamos de actores y directores en formación, es parte de su proceso de aprendizaje, adquirir las herramientas que le ayuden a dirigir a sus actores así como a establecer un lenguaje en común para la transmisión de ideas, el cual se constituye del discurso, los códigos y la convención.

Es indispensable para un director saber comunicar lo que quiere decir, debe lograr un entendimiento orgánico de su discurso para que entonces pueda ser traducido por el elenco que conforme la obra y saber guiar a los actores hacia una armonía en el trabajo; que cada una de sus acciones esté sustentada por el discurso, al mismo tiempo que lo genera, y pueda guiar al espectador a través de la trama de la historia que se cuenta.

*Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos, -pensamiento, emoción y cuerpo- deben estar en perfecta armonía.*

(BROOK, 2010, p. 26)

Un director de escena debe ser capaz de propiciar un ambiente óptimo para el desempeño creativo de sus actores, debe poseer las herramientas necesarias para conducirlos sutilmente hacia una interpretación orgánica, acorde al discurso que quiere plantear y dentro de la convención establecida para la creación total de la puesta en escena.

El **texto dramático** puede ser la inspiración principal de un director de escena o bien, puede contener en su discurso propio la temática que el creador escénico quiere plantear. El dramaturgo es aquella persona que escribe para llevar a la acción, planteando todo un contexto y un panorama general que envuelve una situación determinada que lleva necesariamente a un conflicto. Drama es acción. Y ésta es nuestra base para la creación. Partimos, la mayoría de las veces, de un texto para traducirlo escénicamente. Sin embargo, no hay que considerar al texto dramático como lo más importante, sin una buena dirección el texto puede resultar insuficiente. De nada nos serviría tener un Shakespeare si no se cuenta con el conocimiento y las herramientas necesarias para su dirección escénica así como la estrategia para guiar a los actores hacia el tono y la interpretación adecuada para la totalidad del discurso.

*...El director asimila todo un mundo, incluido el del autor, y lo reproduce transformado.*

(BROOK, 2004, p.35)

Es importante saber que el trabajo del dramaturgo ha terminado en el momento en que entrega su obra, la registra o la publica en alguna editorial. El director de escena emprende un viaje totalmente distinto por las líneas de la obra, el director ha palpado en esa obra, las palabras que llenan su propio discurso, ha encontrado

una línea que concuerda en distintos puntos con su visión y con sus marcos de referencia. El texto dramático es apropiado por el director para hacer de éste un discurso mayor. Ya que el texto dramático, como su nombre lo indica, está hecho para ser traducido escénicamente.

*...Hay una relación muy extraña entre las palabras de un texto y lo que subyace entre ellas. Cualquier idiota puede reclamar la palabra escrita. No obstante, revelar lo que pasa entre una palabra y la siguiente es algo tan sutil que en la mayoría de los casos es casi imposible saber con certeza qué viene del actor y qué del autor.*

(BROOK, 2004, p.38)

Cuando el texto dramático se convierte en una guía, pasa a ser un gran auxiliar para los creativos. Entonces no sólo es poesía, no sólo son diálogos y palabras, se convierte en un pentagrama que podemos llenar de notas hasta convertirlo en la partitura de una pieza orquestal.

En resumen, el director de escena parte de sí mismo, de una necesidad de decir algo, que lo lleva a un **texto dramático** que se aproxime a eso que quiere expresar, o viceversa, un día encuentra una obra que contiene las frases que tanto había esperado; y establece entonces una **convención** con sus **actores** en un **espacio escénico** determinado para la transmisión de dicho **discurso**, en el cual convergen todos los convidados al trabajo. El teatro comunica, y es tarea del director de escena accionar con éstos elementos y organizarlos en el tiempo y el espacio para comunicar lo que quiere decir; y no sólo comunicarlo al público, es necesario en un principio transmitirlo a aquellos que lo van a enunciar, es decir, los actores y el virtual equipo creativo; y hacer que ellos se apropien también del discurso, para que puedan transmitirlo de la mejor manera a los espectadores.

Considero los elementos anteriores como los fundamentales para entender el proceso de trabajo que implica una puesta en escena, dichos elementos, son con los que se trabaja principalmente tanto de manera conceptual como práctica a lo largo del curso de Fundamentos de Dirección 1 y 2.

## **CAPÍTULO 2**

### **La formación de directores de escena. Herramientas indispensables.**

#### **ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE PARA EL CURSO DE FUNDAMENTOS DE DIRECCIÓN 1**

En el este capítulo describiré los ejercicios que se desarrollan durante el primer semestre del curso, enunciaré observaciones de los mismos, así como el porqué de la línea progresiva de éstos, es decir, por qué el primer ejercicio nos lleva al segundo, el segundo al tercero y así sucesivamente, hasta el ejercicio final en el que los alumnos aplican todos los conocimientos, técnicas y herramientas adquiridas durante el semestre en un ejercicio que compendia teoría y práctica, y que puede ser considerado ya como una puesta en escena. La suma del aprendizaje es progresiva, los conocimientos adquiridos en los primeros ejercicios son aplicables en las experiencias posteriores. Plantearé un sistema de enseñanza de las herramientas principales para la dirección de escena a partir de la aprehensión de éstas y la utilización de las mismas en ejercicios concretos de la práctica escénica. Es decir, que se indagará en el aspecto teórico, pero formarán parte de la experiencia vívida de cada alumno, principalmente mediante experiencias prácticas en las cuales pondrán a prueba los conocimientos que paulatinamente vayan adquiriendo a lo largo del curso.

Trabajar con un grupo implica el conocimiento del mismo. Los jóvenes con los que se trabaja en el curso de F.D.1 son, en su mayoría, recién egresados de la educación media superior (Preparatorias públicas o privadas o Colegios de Ciencias y Humanidades) todos ellos, en mayor o menor medida cuentan ya con un bagaje cultural determinado. Es labor del docente informarse acerca del mismo. Es importante ir conociendo al alumno poco a poco y no evidenciar sus aptitudes ni limitaciones frente a todo el grupo en la primera sesión, así que lo primero que hacemos al iniciar el curso de F.D.1 es repartir un cuestionario impreso el cual responderán individualmente y en silencio. Esto con el objetivo de conocer algunos referentes con los que ya cuenta el alumno, así como experiencia previa

en alguna actividad artística entre otros datos de interés para quien imparte la materia, estableciendo un perfil fehaciente de la naturaleza del grupo, que permite la confirmación o readaptación de los objetivos del curso y, por ende, de los recursos didácticos a emplear. A continuación presento el cuestionario que responden los alumnos al inicio del curso:

**UNAM**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**CURSO: Fundamentos de Dirección 1 y 2**

**PROFESOR: Fidel Monroy Bautista.**

**PROFESORA ADJUNTA: Tania Mayrén**

*La presente cédula tiene como fin recopilar datos básicos para la adecuación del programa de la materia a las características particulares del grupo; es pues indispensable que contestes con veracidad y concreción.*

Nombre completo: \_\_\_\_\_

Alumno Regular ( ) Recursante ( ) Oyente ( )

Edad (años cumplidos) \_\_\_\_\_ Estado Civil \_\_\_\_\_

Domicilio: \_\_\_\_\_

Teléfonos: \_\_\_\_\_

Correo electrónico: \_\_\_\_\_

Escuela de procedencia: \_\_\_\_\_

Si has estudiado otra carrera, indica cuál y por cuánto tiempo:

\_\_\_\_\_

¿Trabajas? ( ) Si ( ) No

En caso afirmativo ¿Cuál es la actividad específica que desarrollas?

\_\_\_\_\_

¿Has realizado estudios de teatro? ( ) Si ( ) No En caso afirmativo

¿En dónde? \_\_\_\_\_

¿Qué especialidad piensas seguir en la Facultad?

( ) Actuación ( ) Dirección ( ) Dramaturgia ( ) Producción

( ) Teatrología

¿Has realizado estudios en otras ramas artísticas? Si ( ) No ( )

En caso afirmativo especifica en qué área:

( ) Danza                      ( ) Música                      ( ) Artes Plásticas                      ( ) Cine

( ) Otra: \_\_\_\_\_

Mi actor preferido es: \_\_\_\_\_

Mi actriz preferida es: \_\_\_\_\_

En lo que va de este año asistí \_\_\_\_\_ veces al teatro y la obra que más me gustó fue

\_\_\_\_\_, esencialmente porque:  
\_\_\_\_\_

El libro que más me ha gustado en mi vida es:  
\_\_\_\_\_

De los edificios teatrales que conozco, el que más me gusta es:  
\_\_\_\_\_

Los elementos indispensables para una representación teatral son:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



El director de una obra de teatro se encarga de:

---

---

---

Las dos razones básicas por las que decidí estudiar teatro son:

---

---

Normalmente asisto al cine \_\_\_ veces al mes. La última película que vi fue

---

El último libro que he leído se titula:

---

---

Si has participado en alguna representación teatral recientemente ¿Qué actividad específica desempeñaste?

---

¿Cuál fue la mayor dificultad que enfrentaste?

---

A partir de esa primera aproximación al grupo, iniciamos con las actividades de aprendizaje que posibiliten el conocimiento y la reflexión en torno a la naturaleza del trabajo de dirección escénica.

Es fundamental el reconocimiento de la materia con la que cuenta un director de escena para trabajar, me refiero inicialmente a los dos pilares fundamentales de la escena: el actor y el espacio. Un director acciona con estos dos elementos para obtener un resultado en un tercero, es decir el espectador. Lo que ocurre en el espacio de representación debe ser claro tanto para los que lo habitan, es decir los actores, como para el director, quien organizará y comunicará a sus actores lo que quiere decir, sólo así el mensaje pasará al otro lado, al espectador.

*...El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito...*

(BOGART, 2008, p.67)

Es por esto que el primer ejercicio que se les plantea a los alumnos trata de la importancia de la tarea escénica, y cómo ésta puede ser guiada por el director para causar un efecto en aquellos que presencian el suceso, pues podemos “ocupar” el escenario, o cualquier espacio que destinemos a ese fin, pero sin algo concreto para comunicar, nuestra intervención carecerá de sentido.

### **La tarea escénica**

**Objetivo:** El alumno reconocerá la importancia de la tarea escénica.

#### **Instrucciones:**

- 1) Dividir al grupo en dos.
- 2) La mitad del grupo sube al escenario.
- 3) Los que están en el escenario se colocan en una línea horizontal frente al resto del grupo.

- 4) Sin que el resto del grupo escuche la instrucción secreta, los alumnos que están en el escenario reciben la instrucción de “no hacer nada”.



Los cuerpos están tensos, “no saber qué hacer”, el tiempo se hace largo.

- 5) Permanecen en ese estado mientras los que están fuera del escenario observan durante 3 minutos.

La mitad del grupo que estaba observando declaró el estar en escena de sus compañeros como algo monótono y aburrido.

La otra mitad que se encontraba en el escenario bajo la instrucción de “no hacer nada” experimentó tensión e incomodidad.

- 6) Dar una instrucción secreta a los alumnos que se encuentran en el escenario para que realicen una acción simple, por ejemplo: de los que están como público, contar cuantos pares de tenis hay, cuántos de zapatos y cuántos tenis son de la misma marca o cuántos de ellos se peinaron ese día.
- 7) Los alumnos realizan la instrucción secreta y cuando cada uno haya finalizado el conteo tomará posición neutral.

Los que estaban en el escenario disminuyeron notablemente su tensión corporal, ya que tenían un objetivo claro, es decir, una tarea que consistía en contar zapatos, mientras que algunos de los que se encontraban fuera del escenario sintieron cierta incomodidad al ser observados por los del escenario que “algo contaban”, aunque todos coincidieron en que la segunda actividad en el escenario fue mucho más interesante. Había algo interesante de ver. Esta es la base de la tarea escénica.

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso.*

(BROOK, 2002, p. 11)

Los futuros actores y directores han comprendido ahora que no se puede estar en el escenario sólo por estar, necesitamos como creadores cumplir con un objetivo, no importa lo simple que pueda llegar a ser, sólo de esta manera cobra vida la estancia de un actor sobre el escenario, y por lo tanto es más llevadero para quien lo observa, incluso puede llegar a ser divertido o interesante. La forma de encauzar un hecho en el escenario depende de una planeación previa que requiere de una instrucción clara y precisa.

*...No sólo tenéis el derecho de escoger acciones que sean divertidas, sino que tenéis esta responsabilidad; éste es vuestro trabajo como actores.*

(MAMET, 2011, p.97)

En la actividad de aprendizaje anterior los alumnos experimentaron la tensión y el tedio en el que se puede convertir el estar en escena sin una tarea específica, y cómo al darles una instrucción clara a los actores, ese estar en escena se puede tornar interesante. Ahora los alumnos saben que es necesario tener un objetivo

para estar en escena, y como directores deberán ser capaces de plantear dicho objetivo a sus actores y colaboradores.

Por lo anterior, considero que es necesario fomentar el desarrollo del pensamiento crítico y lógico de los alumnos, propiciando que puedan formar juicios consistentes y coherentes sustentados en sus propios valores, los cuales están limitados por sus marcos de referencia; así como tomar postura ante la defensa de sus propios argumentos sin dejar de escuchar las opiniones de los demás; asumiendo, cuando sea necesario, un cambio de postura ante argumentaciones mejor planteadas y por ende con mayor fuerza.

En la siguiente actividad de aprendizaje los alumnos pondrán a prueba su capacidad de análisis así como su argumentación en la toma y defensa de su postura.

### **Una historia**

**Objetivo:** Propiciar la toma de postura y articular su defensa mediante los argumentos necesarios, los cuales se sustentarán en el marco de referencia y los valores personales adquiridos hasta este momento en su trayectoria de vida.

#### **Instrucciones:**

- 1) Realizar individualmente la lectura de *Una historia*.
- 2) Responder las preguntas que vienen abajo del texto. Ya sea con falso, verdadero o duda.
- 3) Analizar y debatir las respuestas en grupo.

## UNA HISTORIA

**Un hombre de negocios acababa de apagar las luces de la tienda cuando un hombre apareció y demandó dinero. El dueño abrió la caja registradora. El contenido de la caja registradora fue extraído y el hombre salió corriendo. Un miembro de la policía fue avisado rápidamente.**

### REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA

1. Un hombre apareció después de que el dueño apagó las luces de su tienda  
V F ?
2. El ladrón era un hombre  
V F ?
3. El hombre que apareció no demandó dinero  
V F ?
4. El hombre que abrió la caja registradora era el dueño  
V F ?
5. El dueño de la tienda extrajo el contenido de la caja registradora  
V F ?
6. Alguien abrió una caja registradora  
V F ?
7. Después de que el hombre que demandó dinero extrajo el contenido de la caja, huyó a toda carrera  
V F ?
8. Aunque la caja registradora contenía dinero, la historia no dice cuanto  
V F ?
9. El ladrón demandó dinero del dueño  
V F ?
10. Un hombre de negocios acababa de apagar las luces cuando un hombre apareció dentro de la tienda  
V F ?
11. Era plena luz del día cuando el hombre apareció  
V F ?
12. El hombre que apareció, abrió la caja registradora  
V F ?
13. Nadie demandó dinero  
V F ?
14. La historia se refiere a una serie de eventos en los cuales únicamente se mencionan tres personas: el dueño de la tienda, un hombre que demandó dinero y un miembro de la fuerza pública  
V F ?
15. Los siguientes eventos ocurrieron: alguien demandó dinero; una caja registradora fue abierta, su contenido extraído y un hombre huyó de la tienda.  
V F ?

Todos leyeron el mismo texto, sin embargo las respuestas son diversas, esto sucede en parte por la ambigüedad del texto y también porque la experiencia de cada alumno delimita la amplitud de sus respuestas, no responderá igual un alumno que nunca ha tenido un empleo formal, a aquel alumno que ya cuenta con esta experiencia; Así como no responderá lo mismo el alumno que es hijo de un empresario al alumno que es hijo de un profesor de biología. En el teatro pasa algo similar, en un proceso de montaje existe una gran cantidad de opiniones y puntos de vista sobre diversos temas que atañen a la misma obra, es tarea del director saber escuchar las opiniones y propuestas de los demás y valorarlas para tomar de éstas el contenido que más aporte a su propia concepción de la puesta en escena que quiere llevar a cabo.

*Cuando un grupo de gente se encuentra por primera vez, lo primero que se percibe son los obstáculos creados por los diferentes puntos de vista. Si no rechazamos estas diferencias, si las vemos como algo positivo, permitiremos que tales puntos de vista contradictorios se agudicen entre sí, se afilen uno contra el otro.*

(BROOK, 2004, p.36)

El teatro es la representación de la vida, y ésta puede ser vista desde muchos enfoques, de hecho en un texto dramático, determinada situación es asumida de distinta manera por cada uno de los personajes, lo que enriquece el discurso y lo complejiza.

La dirección de escena comienza a partir de un trabajo interno, un descubrimiento paulatino de sensaciones e ideas a expresar, el director debe trabajar consigo mismo antes de comunicar sus ideas a los demás, debe hacer un viaje dentro de sí hasta descubrir cuáles son las semillas de su discurso, para luego plantarlas y regarlas hasta que germinen, proporcionarles cuidados y ayudarlas a crecer. Es muy sabida ya la frase *Conócete a ti mismo* del filósofo griego Sócrates, aplicable para la vida en general pero también aplicable a la dirección de escena. Es tarea del director desentrañar este qué decir y dejarlo

claro para él mismo antes de comunicarlo a su equipo creativo, y una vez comunicado estar abierto a nuevas interpretaciones del mismo planteamiento con el fin de enriquecer el discurso.

Con la siguiente actividad de aprendizaje el alumno podrá hacer un análisis racional de lo que siente y plasmarlo en palabras, podrá transformar en imágenes lo que percibe y traducir en movimiento el ritmo de lo que escucha. A partir de las piezas *El elefante* y *Canguros* de ***El carnaval de los animales*** de Camille Saint-Saëns, 3ª Sinfonía con órgano.

### **Sensibilidad y ritmo**

**Objetivo:** Sensibilizar a los alumnos a partir de la música y conducirlos hacia la percepción del ritmo.

#### **Materiales:**

*El Carnaval de los animales*. Camille Saint-Saëns, 3ª Sinfonía con órgano. Piezas *El Elefante* y *Canguros*.

Reproductor de C.D o mp3 y amplificador.

Hojas blancas.

Un lápiz por alumno.

#### **Instrucciones:**

- 1) Todos los alumnos se sientan cómodamente en el suelo.
- 2) Dividir al grupo en 2 equipos
- 3) El primer equipo escucha la pieza musical *El elefante* y el segundo equipo escucha *Canguros* de ***El carnaval de los animales*** de Camille Saint-Saëns. Al finalizar la pieza musical anotar en una hoja: ¿Qué sintieron?



- 4) Reproducir nuevamente las piezas musicales, esta vez, con los ojos cerrados, mientras dibujan en una hoja: ¿Qué escuchan?
- 5) Propiciar en los alumnos la reflexión: ¿Qué pueden concluir?
- 6) En equipos de 5 o 6 integrantes discutir acerca de lo que escribieron y dibujaron.
- 7) Un grupo de cinco alumnos sube al escenario.
- 8) Los que están en el escenario: Movimiento al ritmo de la música (sin bailar). El resto del grupo observa.

**Observaciones:** La música provocó en el grupo distintos estados de ánimo. En el movimiento al ritmo de la música algunos intentaban actuar, contar una historia, pero era claro que existía un lenguaje compartido: la música. En los dibujos existían signos legibles y convenciones, es decir, un código compartido, pero de ninguna manera traducible para describir lo que escucharon, a excepción de su propia interpretación, en el teatro sucede algo parecido, el teatro se realiza para compartir con *el otro*, con un público que ha de entrar en sintonía con la historia y los lenguajes empleados, un público que se involucrará en mayor o menor medida no sólo basándose en sus referentes sino que también en la exposición que el director propone para enunciar el discurso.

El pulso del corazón lleva un ritmo que varía según nuestro estado de ánimo, la vida cotidiana lleva un ritmo distinto en la ciudad que en el campo. El teatro, que es la representación de la vida de los hombres; historias de personajes interpretados por actores que viven, sienten y reaccionan a estímulos modificando su manera de estar, latiendo en el espacio, moviéndose cada uno a un ritmo particular; estableciendo el ritmo de cada personaje que contribuye a crear la atmósfera general en la que la obra se desenvuelve y su tempo.

Un director de escena, al conducir su montaje, juega con el ritmo y con el tempo de la acción de la escena y con el de cada uno de los personajes. Para lograr dar instrucciones precisas al respecto, es necesario que primero pueda reconocer el

ritmo en sí mismo y luego reconocerlo en algo o alguien más; sólo así podrá establecer las diferencias que existen en el tempo de cada personaje y podrá establecer un ritmo que predomine en el montaje en general dando lugar a la acción dramática.

La acción está compuesta por una serie de imágenes, que suceden en un ritmo específico las cuales están cargadas de un contenido, aquello que genera estas imágenes y hace que se muevan de cierta manera. En la siguiente actividad de aprendizaje, los alumnos tendrán que trabajar en equipo y contar una breve historia con sólo tres imágenes, esto pondrá a prueba su capacidad de síntesis y creatividad en la traducción de texto a imagen, la cual es una herramienta indispensable para todo hacedor de teatro, pues la literatura dramática es eso: un texto escrito con la finalidad de ser traducido en acción. Por eso iniciarán los alumnos con el planteamiento de tres imágenes extraídas del texto *Tema para una farsa* de Paul Eldrige.

***Tema para una farsa de Paul Eldrige.***

***Objetivo:*** El alumno traducirá las palabras escritas de un texto en imágenes fijas en el escenario.

***Objetivos particulares:*** Capacidad de síntesis. Expresión clara de ideas. Explorar la capacidad de expresión del cuerpo del actor. Creación de un lenguaje en común.

***Observaciones:*** El ejercicio está planeado para un mínimo de 4 sesiones.

***Materiales:***

Texto *Tema para una Farsa* de Paul Eldrige.

## TEMA PARA UNA FARSA

Paul Eldrige

De noche...  
 una vieja está sentada a la ventana...  
 sueña.  
 De repente,  
 en voz baja,  
 dicen su nombre...  
 “¡Florenxia... Florenxia... Florenxia!”  
 Se estremece...  
 se levanta...  
 se inclina...  
 se abre una ventana vecina  
 y una voz suave musita...  
 “Sí, querido... ven aquí... estoy sola...”  
 Una vieja está parada junto a la ventana  
 Y sueña...

### ***Instrucciones:***

(Sesión 1)

- 1) Leer el texto individualmente. Varias veces.
- 2) En equipos de 6 integrantes discutir los siguientes puntos:
  - ¿De qué trata?
  - ¿Cuántos personajes intervienen?
  - ¿Qué pueden decir con este texto?
  - ¿Qué es lo metatextual?
  - ¿Qué elementos lo constituyen?
- 3) Discutir en grupo las respuestas de las preguntas anteriores. Tiempo 30 min.

(Sesión 2)

- 4) De nuevo con los equipos ya conformados, extraer del texto tres momentos que sean capaces de contar la progresión de una historia por sí mismos y traducirlos en imágenes fijas sin sonido.

(Sesión 3)

- 5) Presentar al grupo las imágenes de cada equipo.
- 6) Hacer correcciones y comentarios pertinentes.

(Sesión 4)

- 7) Presentar al grupo por última vez las tres imágenes fijas.

**Observaciones:** Cuando presentaron las imágenes por primera vez surgieron también los primeros errores, para construir una ficción es necesario creer en ella, el cuerpo del actor en formación debería estar al servicio de la imagen y lo que esta representa en escena; debería convertirse en un símbolo que adquiriera significado, eliminando todas aquellas acciones parásitas que ensucien el discurso.

*...el director elimina todo lo superfluo, todo eso que pertenece simplemente al actor y no a la conexión intuitiva que el actor ha establecido con la obra. El director, en virtud de su trabajo previo, como consecuencia de su papel, y también debido a la intuición, está en una mejor posición para decir qué es propio de la obra y qué pertenece a esa superestructura de desperdicios que cada uno trae consigo.*

(BROOK, 2004, p.19)

Algunos equipos, despreocupados de aquello que estaba en el espacio de representación, no contaron que todos los elementos distractores como mochilas o zapatos, los cuales, adquirirían una mayor fuerza y una presencia más grande de la que habitualmente tienen en la vida cotidiana contaminando el discurso de su propuesta, significando en el espacio. Así que se da la indicación de liberar a la zona de representación de los cuadros fijos, de cualquier elemento que no forme parte de la misma.

Una vez más, las tres imágenes son presentadas al resto del grupo, cada equipo corrigió los aspectos que le habían sido señalados y el resultado mejoró.

Estuvieron atentos esta vez a que no hubiera distractores ni movimientos parásitos, y que cada imagen estuviera llena del contenido que acordaron al momento de responder a la pregunta ¿Qué puedo decir?



Primera Imagen



Segunda Imagen



Tercera Imagen

La acción se produce a partir de una serie de imágenes. Los alumnos han logrado extraer tres imágenes del texto *Tema para una farsa*, el objetivo ahora será crear las transiciones de una imagen a otra, las cuales deberán tener un contenido y generar la acción dramática, es decir que durante las transiciones pasan cosas, la acción continúa de manera que las tres imágenes fluidas generan una historia que ha decidido contar el equipo y que ejemplifica el aspecto de lo metatextual.

### **Transiciones y texto en *Tema para una Farsa* de Paul Eldrige**

**Objetivo:** Elaborar un discurso a partir de las imágenes construidas, con la disposición espacial de los elementos y las transiciones de los mismos, diseñando para esto un trazo escénico que apoye lo que se desea contar.

**Observaciones:** El ejercicio está planeado para 4 sesiones.

#### **Instrucciones:**

(Sesión 1)

- 1) Los mismos equipos que trabajaron el ejercicio anterior.

- 2) Con las imágenes fijas a las que llegaron en el ejercicio anterior: sumar transiciones entre una y otra imagen, procurando que tanto las imágenes como las transiciones tengan un sentido de acción.

(Sesión 2 y 3)

- 3) Ahora que ya están las imágenes y las transiciones: sumar el texto, el cual será dicho en *Off* o por alguno de los personajes, la decisión la tomará cada equipo.
- 4) Si es necesario y el equipo lo desea probar, agregar música al ejercicio. La música es un elemento más, que puede apoyar el discurso escénico y que en este caso es opcional, pues aún no se ha integrado como un lenguaje más del discurso escénico.

(Sesión 4)

- 5) Presentar el resultado al resto del grupo.

**Observaciones:** Es común que en los primeros ejercicios los alumnos se enfrenten a problemas con el ritmo y el tono de la escena. Recordemos que en un principio eran tres imágenes extraídas de un texto, luego se sumaron las transiciones, donde se logró limpiar el trazo escénico eliminando movimientos parásitos y se ajustó la disposición espacial para una mejor lectura del discurso; luego, en caso de que así lo decidieran, se añadió música, la cual reforzaba el tono en el que se quería contar la historia, y por último se incorporó el texto; sin embargo, éste nunca se dejó de lado ya que desde el inicio fue la base del ejercicio, a partir del cual los equipos desarrollaron sus primeras imágenes que ligaron mediante transiciones, hasta lograr traducir escénicamente el texto de *Tema para una farsa*, profundizando en lo metatextual, lo que cada equipo logró leer entre líneas.

*El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo*

*un entramado tácito de energías entre los personajes. El éxito de decir unas simples palabras y dar la impresión de vida dependerá de que se consiga hallar ese proceso y, aún más, de procurar el arte necesario para disimularlo. En esencia será vida, pero una vida en una forma más concentrada, más comprimida en el espacio y el tiempo.*

(BROOK, 2010, p.19-20)

Un ejercicio redondo, con un principio y un fin que en el trayecto cuenta una historia. Los alumnos han desarrollado su primer ejercicio en el espacio escénico, algunos de los buenos resultados fueron fruto de la intuición, pero aun así han aprendido que en el escenario todo significa y que es indispensable la organización de la materia con la que se cuenta para comunicar lo que se quiere decir a partir de un texto, lo cual involucra la toma de decisiones. En esta ocasión las decisiones fueron discutidas y asumidas por todos los integrantes de los equipos, pero en otra forma de trabajo estas decisiones son atributo exclusivo del director de escena, el cual lleva un control de todo el proyecto, lo que implica el trabajo con los actores, la construcción de un espacio escénico, y lo que se quiere comunicar con un texto dramático.

*Cuando se pone en escena una obra de teatro, es inevitable que al principio no tenga forma, solo son palabras escritas en un papel o ideas. El acontecimiento es dar forma a la forma: Lo que uno llama trabajo es la búsqueda de la forma adecuada.*

(BROOK, 2010, p. 65)

Los alumnos aterrizarán los conocimientos adquiridos en las anteriores actividades de aprendizaje y responderán a una serie de preguntas acerca de las tareas de un director de escena.



## **El director de escena**

**Objetivo:** El alumno contrastará diversas definiciones de lo que es un director de escena y las tareas que éste lleva a cabo a partir de las nociones obtenidas en los ejercicios previos.

### **Instrucciones:**

- 1) Responder individualmente a las siguientes preguntas, una por una, en los tiempos que a continuación se indican:

¿Cuáles son las tareas de un director de escena?

(Tiempo de respuesta 3 minutos)

¿Qué atributos debe poseer un director para serlo?

(Tiempo de respuesta 3 minutos)

Si tuvieras que definir la actividad del director con una sola frase, ¿Cuál sería?

(Tiempo de respuesta 2 minutos)

Si tuvieras que definir la esencia de la dirección con una palabra, ¿Cuál sería?

(Tiempo de respuesta 2 minutos)

- 2) Dividir al grupo en cinco equipos.
- 3) Discutir en equipo las respuestas a las preguntas anteriores basándose en las respuestas individuales de los integrantes.
- 4) Llegar a una conclusión de cada una de las respuestas, en cada equipo.
- 5) Exposición de las respuestas al resto del grupo.

**Observaciones:** Las respuestas deberán ser guiadas por el monitor y de cierta forma encauzadas, ya que la revisión conceptual se hará más adelante, en las fuentes teóricas pertinentes.

Después de que en equipo discutieron sus respuestas, las expusieron al grupo y complementamos juntos, llegamos a las siguientes premisas:

El director propone un terreno favorable para los actores, para que estos vayan descubriendo lo que la obra esconde, lo que el director pretende con la puesta en escena.

*No es responsabilidad del director crear resultados, sino, más bien, crear las condiciones en las que algo pueda ocurrir. Los resultados vienen por si solos. Con una mano agarrando con firmeza lo específico y con la otra intentando alcanzar lo desconocido, empiezas a trabajar.*

(BOGART, 2008, p. 135)

El director debe asumirse como el ojo externo, depende de la mirada del ojo lo que pasa y no al revés. Es decir, que en el proceso de ensayos, la atención del director debe estar focalizada en extraer de sus actores la interpretación adecuada para la puesta en escena.

*La física cuántica nos enseña que la acción de observar altera el objeto observado. Observar es perturbar. "Observar" no es un verbo pasivo. Como directora he aprendido que la calidad de mi observación y de mi atención puede determinar el resultado de un proceso.*

(BOGART, 2008, p. 83)

Los alumnos concluyeron que una de las tareas fundamentales del director es crear un universo ficticio para que el actor crea en él y su actuación pueda ser verosímil, cuidando al actor en todo momento, cuidando su entorno, sus acciones y sus intenciones. El director le proporciona al actor una estructura, un marco de creación. ¿Cómo?, mediante la toma de decisiones, las cuales se basan en

distintos aspectos, pero sobre todo en qué quiero decir y a quién se lo voy a decir, cuando el director resuelve estos cuestionamientos inicia su proceso creativo.

*...Trabajo en el teatro porque a diario necesito asumir el reto de tomar decisiones y articularlas. La profesión de directora me eligió a mí tanto como la elegí yo a ella. Nos encontramos la una a la otra. Me gusta observar. Me gusta estudiar. Me gusta conocer gente en la atmósfera cargada de una sala de ensayo o en un teatro.*

(BOGART, 2008, p.13)

El Director debe de ser constante en su trabajo, y mantener viva la chispa de la creatividad, no debe dejar que un ensayo sea aburrido e improductivo. El director es un ojo externo, es aquel que ve el montaje como lo verán los espectadores, desde ese punto de vista, desde ahí decide. Hay distintas maneras de llegar a esas decisiones, hay muchas maneras de dirigir, existen aquellos que trabajan directamente con lo que propone el actor sin dejar de lado su propia concepción, lo que quiere decir, hay quienes antes de dar una indicación, antes de tomar una decisión, le han dado vueltas en la cabeza hasta saber realmente lo que quieren. En sí, la dirección es un proceso creativo, que integra todos los elementos de la puesta en escena, elaborando con ellos un discurso que será leído por alguien más, es decir, el público.

*El impulso de regalar, como el instinto de supervivencia, también requiere acción y decisión, pero los resultados son diferentes porque la intención que provoca la acción no tiene nada que ver con la seguridad. La acción surge del impulso de regalar algo a alguien y de la necesidad de crear un viaje para los demás más allá de su experiencia cotidiana. Ese instinto requiere generosidad, interés en los demás y empatía.*

(BOGART, 2008, p.16)

Fidel Monroy concluye que “El teatro es un proceso creativo que el estreno interrumpe”. Con lo que se refiere, no precisamente a que no exista oportunidad de mejorar el producto final, sino a que con el estreno, es necesario tomar decisiones firmes, que no expongan lo trabajado anteriormente.

Los alumnos han llegado a sus primeras conclusiones respecto a lo que implica la dirección escénica y las tareas de un director, el panorama es más claro y amplio para ellos, son conscientes de que para dirigir un montaje y estar en escena es necesario tener algo que decir, pero; ¿qué quiero decir? no es una pregunta fácil de responder, hay todo un mundo a nuestro alrededor lleno de temas de los cuales podríamos hacer un comentario, revoluciones sociales o distintas corrientes del pensamiento que día con día dan de que hablar pero, ¿qué es lo que “yo quiero decir” y cuáles son los medios con los que cuento en este momento para expresarlo?

*...Vosotros no sois una de las miríadas de piezas intercambiables, sino seres humanos únicos, y si tenéis algo que decir, decidlo, y pensad bien de vosotros mismos mientras aprendéis a decirlo mejor.*

(MAMET, 2011, P.53)

En las actividades de aprendizaje anteriores los alumnos han trabajado de manera intuitiva con el espacio escénico, pero ha llegado el momento de conceptualizarlo, definirlo en palabras que se añadirán a nuestro lenguaje común dentro del aula de trabajo. En la siguiente actividad propiciaremos que los alumnos se acerquen a distintas teorías teatrales y diccionarios especializados para desentrañar definiciones y conceptos que correspondan al espacio escénico.

### **¿Qué es el espacio escénico?**

**Objetivo:** Que el alumno contraste diversas definiciones de espacio escénico, asociadas a etapas históricas concretas así como a enfoques conceptuales específicos.

**Instrucciones:**

- 1) Investigar en libros de teoría teatral o diccionarios de teatro la definición del espacio escénico.
- 2) Intercambiar las definiciones aportadas por los alumnos.
- 3) Elaborar una definición personal de lo que es el espacio escénico

*El espacio no es solo una calidad de la realidad física sino más bien una estructura histórica de la experiencia; el espacio artificial del teatro es una convención cultural que se vuelve elemento activo de la expresión artística, tanto en su construir visión, como en su determinarse como ambiente: un lugar de las posibilidades expresivas.*

(CRUCIANI, 1994, p.12)

Posibilidades expresivas que den lugar a la acción dramática, un espacio en el cual tanto el actor como el espectador puedan construir la ficción, ubicar a los personajes y crear atmósferas pertinentes que apoyen el discurso.

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO**

*[...] El espacio dramático es el espacio de la ficción (y en este sentido es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es 'menos visible al ojo' que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. Es en este momento cuando interviene la ilusión teatral, la cual es –realmente– del orden de la ilusión: nos*

*persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales.*

(PAVICE, 1998, p. 170)

**Observaciones:** Surgieron las siguientes premisas:

“El espacio escénico lo identificamos por los elementos que lo delimitan.”

“Todo espacio vital es un espacio teatral.”

“El espacio se transforma por lo que en él ocurre.”

A partir de las premisas anteriores, jugaremos con el espacio de distintas formas, por ejemplo, qué pasa si cruzo el escenario de lado a lado en línea recta pasando por el proscenio, o qué pasa si hago lo mismo pasando por el fondo, o si lo hago en diagonal, o en la diagonal contraria. Ahora bien, qué pasa si sube un grupo de personas al escenario y están todos muy juntos mirando hacia el mismo punto, y qué pasa si repentinamente uno de ellos cambia de foco. O bien, si en un extremo del escenario ubicamos el mismo grupo de personas y al otro extremo ubicamos a una sola persona dando la espalda mientras los otros le dan foco. Podría describir más situaciones que modifican un espacio simplemente por la distribución de los elementos que lo componen, cómo a partir de una disposición espacial se puede generar un discurso, y cómo a su vez el espectador encuentra en el espacio signos que le ayudan a construir la historia.



Un grupo de alumnos en la misma posición ocupan solo un espacio del escenario.



Están en una posición cerrada, señalan el techo pero dan foco al público.

Los alumnos han definido lo que es el espacio escénico y han trabajado directamente con el mismo. Se ha concluido entonces que todo espacio vital es un espacio teatral el cual identificamos por los elementos que lo delimitan y se transforma por lo que en él ocurre y no por el espacio como tal.

Pero para un director de escena, transformar el espacio es sólo el principio, la distribución de los elementos que lo componen es muy importante para expresar lo que se quiere decir. Partimos del equilibrio, de manera intuitiva buscamos siempre el equilibrio, en un escenario, la distribución de los elementos debe ser equilibrada no sólo en cuanto a su distribución, sino también en cuanto a su tamaño, peso y significado.

En la siguiente actividad de aprendizaje, los alumnos podrán percibir su propia forma y peso en relación con los demás elementos y como su estar en escena modifica el equilibrio de la composición general.

## La Plataforma

**Objetivo:** El alumno percibirá el sentido del equilibrio espacial a partir de los elementos que en él intervienen.

### **Instrucciones:**

- 1) Un grupo de diez alumnos sube al escenario.
- 2) Primera premisa: “Imaginen que están en una plataforma que está equilibrada en un solo punto de apoyo el cual está en el centro.”
- 3) Los que están en el escenario deben mantener un movimiento continuo por todo el espacio.
- 4) Segunda premisa: Al escuchar la señal: detenerse. La plataforma debe permanecer estable y equilibrada sin que ninguno de los participantes esté en riesgo de caer al vacío imaginario.
- 5) El resto del grupo, los observadores, comentan si la plataforma está equilibrada o no. Una vez realizados los comentarios pertinentes, volver al movimiento y repetir la acción.
- 6) Tercera premisa: Desde donde quedaron, ¿qué harían para equilibrar el espacio?
- 7) Repetir lo anterior varias veces y realizar cambios de alumnos en el escenario, procurando que todo el grupo participe en la experiencia.
- 8) Complejizar el juego escénico proporcionándoles una pelota la cual deben ir pasando mientras mantienen equilibrada la plataforma.

El manejo de niveles corporales, focos y líneas de tensión, indiscutiblemente llevaban a los alumnos a realizar una composición equilibrada en el espacio. Es importante que los futuros actores y directores adquieran conciencia del espacio que les rodea y de su propio cuerpo para así poder modificarlo.





Los cuerpos modifican su peso escénico según sus líneas de tensión, niveles corporales y focos.

Nuestros futuros actores y directores han experimentado y reconocido en carne propia lo que es el espacio escénico, han jugado con él y con las composiciones que se pueden hacer en el mismo. Pero en el ámbito profesional, el tiempo es mucho más corto y es necesario crear códigos universales para dirigirnos a nuestros colegas de una manera más próxima estableciendo un lenguaje técnico. Por eso en la siguiente actividad de aprendizaje los alumnos reconocerán las áreas del escenario y las posiciones del actor.

### **Áreas del escenario y posiciones del actor**

**Objetivo:** El alumno ubicará las áreas del escenario e identificará las posiciones del actor.

**Instrucciones:**

- 1) Mediante el siguiente diagrama, explicar a los alumnos las áreas del escenario.

Arriba Derecha	Centro Arriba	Arriba Izquierda
Centro Derecha	Centro Centro	Centro Izquierda
Abajo Derecha	Centro Abajo	Abajo Izquierda
	Proscenio	

- 2) El profesor muestra a los alumnos las posiciones del actor en el escenario: Abierta, cerrada, perfiles (derecho e izquierdo),  $\frac{1}{4}$  (derecha o izquierda) y  $\frac{3}{4}$  (derecha o izquierda)
- 3) Un grupo de cinco a siete alumnos suben al escenario para colocarse en el área que el profesor indique.
- 4) A la instrucción anterior se le suma una posición en la que los actores deberán colocarse. Ejemplo: “Abajo derecha,  $\frac{3}{4}$  izquierda.”
- 5) El mismo proceso se repite con otro grupo de alumnos, sólo que esta vez los que estén como observadores darán las indicaciones.
- 6) Realizar cambios de grupos hasta que pasen todos al escenario.

Ahora transformarán un espacio vacío. En el libro *La puerta abierta* Peter Brook nos habla de su experiencia con *The carpet show* o El espectáculo de la alfombra, el cual presentaron en África y otras partes del mundo, para llevarlo a cabo tan sólo llevaron una pequeña alfombra que delimitaba la zona dónde iban a trabajar. Éste es el planteamiento de la siguiente actividad de aprendizaje, con dos tipos de alfombra, una blanca y una roja, los alumnos exploraran físicamente la transformación del espacio escénico.

## **El espacio de Peter Brook**

*En nuestro trabajo utilizamos a menudo una alfombra como zona de ensayo con un propósito muy claro; fuera de la alfombra el actor está en la vida diaria, puede hacer lo que quiera: gastar energías, realizar movimientos que no expresen nada en particular, rascarse la cabeza, dormirse; pero tan pronto como se halla en la alfombra, está obligado a tener una intención definida, a estar intensamente vivo, por la sencilla razón de que un público lo contempla.*

(BROOK, 2010 p. 24)

**Objetivo:** El alumno reconocerá físicamente el espacio escénico y lo transformará con acciones extra cotidianas.

**Objetivos particulares:** Trabajo corporal. Neutralidad. Calidad de movimiento.

### **Materiales:**

Un tapete blanco de 2m X 3m

Un tapete rojo de 2m X 3m

### **Instrucciones:**

- 1) Colocar el tapete blanco extendido sobre el piso del escenario.
- 2) Un grupo de 5 alumnos subirá al escenario.
- 3) Los cinco alumnos caminarán por la parte externa del tapete de manera cotidiana.
- 4) Cuando uno de ellos ingresa en el espacio del tapete variará sus movimientos y éstos deberán tener la calidad de extra cotidianos.
- 5) Realizar un cambio de alumnos y repetir la misma instrucción.
- 6) Colocar ahora el tapete rojo.
- 7) Repetir la misma acción solo que esta vez con grupos de tres, dos, y realizar también ejercicios con un solo alumno en escena.

## TRANSLADO COTIDIANO

## ACCIÓNES EXTRA COTIDIANAS

El tapete significa el lugar de representación. El actor modifica su estar en escena mediante una imagen mental. Hay una clara diferencia entre habitar o no el tapete. Los movimientos que se realizan en el interior son acciones intensificadas que provocan inevitablemente la transformación de dicho espacio.



El profesor Fidel Monroy dando instrucciones del ejercicio.



En el exterior el movimiento es cotidiano, al entrar al tapete hay un cambio.



Cada uno está desarrollando una idea dentro del tapete.

*...Pero ha de pagar un precio: frente a ese espacio desconocido hay, naturalmente, miedo. Aunque se tenga una larga experiencia como actor, cada vez que uno empieza de nuevo, cuando se encuentra al borde de la alfombra, reaparece ese miedo al vacío dentro de uno mismo y al vacío en el espacio. En seguida trata de llenarlo para disipar el miedo, para tener algo que decir o hacer.*

(BROOK, 2010, p.31)

Este ejercicio es fundamental en el desarrollo de los actores y directores, ya que con este, podrán identificar el espacio escénico de una manera tangible y física, además, he notado a lo largo de mi desempeño como ayudante, que es a partir del ejercicio de la alfombra que los alumnos generan una limpieza en su trabajo escénico, tanto en la corporalidad como en el manejo del espacio.

La siguiente actividad de aprendizaje se llevará a cabo fuera del aula-teatro, trabajaremos al aire libre en un espacio no teatral con uno de los murales de Siqueiros de la Torre de Rectoría y zonas aledañas en CU.

### **Espacios no teatrales. Escaleras y Mural.**

**Objetivo:** A partir de un verbo el alumno diseñará una composición en el espacio tomando en cuenta los elementos naturales que lo componen.

**Objetivos particulares:** Actitud. Tonicidad corporal. Acción interna al servicio de la corporalidad y el contexto.

#### **Instrucciones:**

- 1) Todo el grupo se traslada a uno de los costados del edificio de rectoría.
- 2) Dividir al grupo en cuatro equipos.
- 3) A cada equipo se le asignará un verbo con el cual trabajará.

(Implorar, esperar, huir, sonreír, por ejemplo)

- 4) Ilustrar el verbo con imágenes y acciones físicas que lo hagan evidente. Tomando en cuenta el espacio en el que se está trabajando.
- 5) Repetir la instrucción, sólo que ahora tendrán como fondo el mural de la torre de rectoría y deberán tomarlo en cuenta, integrándolo a la composición que sugiera cada equipo.



Este lugar también nos parece interesante porque está limitado por los cuatro lados, la parte de arriba está restringida al campo visual de los que observan.

Los alumnos juegan con el verbo *implorar*.



En este caso, las alumnas juegan con el verbo *sonreír*.



El mural se integra a la composición y viceversa con el verbo *implorar*.





El verbo *huir* es visiblemente notorio, así mismo la integración del mural a la composición que plantean los alumnos.



El verbo *sonreír* fue agrandado e incorporado a la composición del mural.



Los alumnos componiendo en el espacio en relación directa con el mural.

Los alumnos han trabajado, hasta el momento, con dos maneras de transformar el espacio: El espacio a favor de ellos y ellos a favor del espacio. Han realizado composiciones tanto en espacios monumentales y gigantescos como lo es el mural de Siqueiros que lleva en sí mismo un discurso específico, como en un área tan delimitada como lo puede ser un tapete.

Ahora los alumnos cuentan con los conocimientos necesarios para contar una historia mediante una partitura de movimiento sobre el escenario. En la siguiente actividad de aprendizaje, la cual constará de dos partes, los alumnos representarán escénicamente una canción de Gabilondo Soler, Cri-Cri, primero de una manera ilustrativa y luego de una manera abstracta, respetando la misma partitura de movimiento pero con una pieza musical que proponga un tono completamente distinto en el que se va a contar la historia.

## CRI CRI

**Objetivo:** Ilustrar el contenido anecdótico de una canción de Cri-Cri, así como intervenir en el discurso contando aquello que no se dice en el texto.

**Observaciones:** El ejercicio está planeado para mínimo 3 sesiones.

### **Instrucciones:**

- 1) Todo el grupo escucha las canciones con las que se va a trabajar:
  - La patita*
  - La negrita Cucurumbé*
  - La muñeca fea*
  - Los mosquitos trompeteros*
  
- 2) Se plantean al grupo las siguientes preguntas:
  - ¿Qué encuentran?
  - ¿Son historias?
  - ¿Hay personajes?
  - ¿Cuántos personajes intervienen?
  
- 3) Dividir al grupo en cuatro equipos, las canciones se reparten entre los cuatro equipos.
  
- 4) Cada equipo deberá escenificar la canción que le tocó con los siguientes parámetros:
  - La historia que plantea la canción no sufrirá alteraciones.
  - Se va a respetar el ritmo que plantea la canción.
  - No habrá elementos de utilería ni escenografía.
  - No habrá vestuario, se trabajará con ropa neutra en color negro.
  
- 5) Los equipos presentan un primer avance al resto del grupo y de los profesores.

- 6) Se dan notas técnicas referentes al uso del espacio y actuación.
- 7) Los equipos presentan un segundo avance al resto del grupo y los profesores.
- 8) Se dan notas de actuación y discurso de la puesta. Por ejemplo lo que pasa con lo escenificado al llegar el puente musical: La historia no deja de contarse, debe complementarse con lo que la letra de la canción no dice, es decir lo metatextual, sin modificar el curso de la historia.
- 9) Los equipos presentan una tercera vez. Sólo que esta vez ya debe ser el resultado definitivo, ya que para la siguiente etapa del ejercicio la partitura de movimiento en escena no podrá sufrir modificaciones.

Los alumnos ahora han contado una historia redonda, con temas muy específicos y un ritmo marcado por la música en la cual se cuentan dichas historias. El reto consistirá ahora en lograr la variación del tono mediante el cambio de música, la cual no sólo propondrá un ritmo diferente para contar la historia, sino también nuevos matices que favorecerán a un nuevo discurso interpretativo, lo que implica un cambio de tono dramático y, por ende, una historia nueva a partir de las mismas secuencias corporales y de interacción.

### **Cambio de tono**

**Objetivo:** Cambiar el tono de la propuesta escénica lograda a partir de las canciones de Cri-Cri.

**Observaciones:** El ejercicio está planeado para mínimo tres sesiones.

### **Instrucciones:**

- 1) Asignar a cada equipo una melodía completamente distinta para la partitura de movimiento con la que se ha contado la historia de la canción de Cri-Cri.

- 2) Conservar la partitura de movimiento y el tema de la historia contada previamente pero modificar el tono en la que se cuenta a partir de lo que propone la nueva pieza musical con la cual se va a trabajar.
- 3) Presentar al resto del grupo el resultado final.
- 4) Presentar ambas propuestas, de Cri-Cri.

Los alumnos emplearon de manera favorable las herramientas para la dirección escénica que hasta ahora han adquirido a lo largo del curso. Trabajaron con la distribución espacial y el contenido anecdótico, contaron una historia ilustrativamente a la que después le hicieron una variación en el tono, lo cual ya implica la creación de ambientes por medio de la actuación y el cómo estar en la escena así como el tempo y ritmo de la misma. Lo más importante es que lograron integrar los conocimientos y la experiencia aprendida a lo largo del primer semestre en un solo ejercicio que compendia los aprendizajes obtenidos; pusieron a prueba sus herramientas y reflexionaron en cada una de las decisiones que tomaron.

Por lo anterior, el ejercicio de Cri-Cri se convierte en un parte aguas, hasta el momento, ya que ha sido el ejercicio que ha requerido la mayor inversión de trabajo. Es momento ya de aterrizar los conocimientos y las herramientas hasta ahora adquiridas y reforzarlas con un fundamento teórico que las haga más luminosas y tangibles. Para esto los alumnos leerán uno de los libros más citados en esta tesina, *La Puerta Abierta* de Peter Brook, ya que también es fundamental para el fortalecimiento de nuestro lenguaje en común en clase y la asimilación de los conceptos que se añadirán en las siguientes actividades de aprendizaje.

## CAPÍTULO 3

### El director de escena como un ser creativo.

### ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE PARA EL CURSO DE FUNDAMENTOS DE DIRECCIÓN 2

En este capítulo voy a exponer las actividades de aprendizaje que se realizan a lo largo del segundo semestre, es decir durante el curso de Fundamentos de Dirección 2. Retomaremos el sistema de trabajo que se empleo en el semestre anterior, los ejercicios que se verán en este capítulo requerirán del manejo de técnicas y herramientas aprendidas en el semestre anterior, pero se profundizará más en la capacidad de expresión del alumno así como en el desarrollo de su creatividad.

En la primer actividad de aprendizaje, los alumnos aterrizarán los conocimientos adquiridos en un fundamento teórico, por esto analizaremos y comentaremos la lectura de *La puerta abierta* de Peter Brook que se dejó para realizar en el periodo intersemestral.

#### **Análisis y discusión de *La puerta Abierta* de Peter Brook.**

**Objetivo:** Vincular los conocimientos adquiridos al fundamento teórico.

**Materiales:**

Texto de Peter Brook, *La puerta abierta*.

**Instrucciones:**

- 1) Realizar individualmente y en casa, la lectura del libro.
- 2) En equipo discutir los temas que les interesaron de la lectura.
- 3) A partir de los temas que se tocaron, en equipo, realizar un resumen.
- 4) Exponer al resto del grupo las conclusiones a las que llegó cada equipo.

- 5) Vincular los planteamientos de Brook con las actividades de aprendizaje realizadas hasta este momento.

Es importante que como hacedores de teatro recurramos a las fuentes teóricas a las que tenemos acceso, pues aunque el teatro es muy subjetivo, es curioso ver que los pensamientos propios pueden coincidir con lo que en su momento pensó alguien más; o ese alguien más tiene en su teoría las palabras precisas que nos llevan al entendimiento de un tema en particular, lo que sea, ¿qué es el espacio, qué es actuar, qué hace un director?

Ahora se trata de explotar la creatividad de los alumnos, ellos ya cuentan ahora con las herramientas fundamentales de la dirección escénica, cómo las utilicen es otra cosa. En las actividades de aprendizaje siguientes se buscará desarrollar el director en potencia que yace en cada uno de los alumnos, se plantearán ejercicios que desarrollen su creatividad, desafíen su ingenio escénico y propicien el mejoramiento del trabajo en equipo.

Sólo que antes de seguir con el trabajo en equipo los alumnos realizarán un viaje personal por aquellos recovecos que contengan sus referentes más aislados para traerlos al presente, pues dichos referentes, sumados a la experiencia de toda una vida nos hace ser quiénes somos y opinar lo que opinamos, ya que es nuestro bagaje directo.

*La memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico. Cada vez que diriges un espectáculo, estás dando cuerpo a un recuerdo. Lo que estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o una persona. El acto de expresar lo que se recuerda es en realidad, según el filósofo Richard Rorty, un acto de redescrición. En la redescrición se crean nuevas verdades. Rorty sugiere que no existe una realidad objetiva, un ideal platónico. Creamos las verdades describiendo, o redescriciendo, nuestras creencias y observaciones.*

*Nuestra tarea, y la tarea de todo artista y científico, es la de redescubrir tanto los supuestos que hemos heredado como las ficciones inventadas con el objetivo de crear nuevos paradigmas para el futuro*

(BOGART, 2008, p.40)

Todos tenemos una historia y un cuerpo que ha sido su protagonista. Con el mismo cuerpo con el que nacimos, hemos vivido y experimentado muchas situaciones que han marcado nuestra vida y repercutido de algún modo en nuestro carácter y en la manera que tenemos de enfrentar la vida, lo cual ha generado pautas a seguir que de pronto nos hacen llegar a una conclusión, a un pensamiento claro con el cual estamos de acuerdo y comunicamos a otros. Algo parecido sucede en el teatro. Por eso es importante tener en cuenta nuestros referentes ya que de ellos nos nutrimos para la creación, son nuestros referentes los que nos llevan a querer decir algo, algo de lo que sabemos y estamos conscientes puesto que queremos decirlo, ese mensaje que quiero comunicar de determinada forma a un espectador.

## **La silueta**

**Objetivos:** Hacer un recorrido por la historia personal, para encontrar referentes en sí mismos que serán herramientas en su quehacer teatral. El alumno organizará su historia personal plasmándola en gráficos y palabras.

**Objetivos particulares:** Autoconocimiento y aceptación. Trabajo con las emociones.

### **Materiales:**

2m de largo por 1.20m de ancho de papel Kraft.

1 plumón negro grueso.

5 cajas de crayolas de todos los colores.



**Instrucciones:**

- 1) Reunión.
- 2) Despliegue de papeles.
- 3) En parejas, trazar la silueta del compañero, quien se acuesta boca arriba con piernas y brazos separados para poder capturar el contorno corporal.

A partir de este momento no hay comunicación verbal, gestual o de otro tipo.

- 4) PRIMERA PREMISA: “Éste es mi cuerpo”
- 5) Plasmar gráficamente y con palabras, de ser necesario, la historia de *mi* cuerpo.
- 6) SEGUNDA PREMISA: “Qué no he dicho todavía”
- 7) Continuar plasmando la historia de *mi* cuerpo.

Avisar al grupo 15, 10 y 5 minutos antes de que concluya la fase de trabajo con crayolas y plumones.

- 8) Observar detenidamente la silueta terminada con los trazos, palabras y colores empleados.
- 9) Recostarse sobre la silueta,
- 10) Colocar la mano derecha en la imagen que represente la mejor experiencia.
- 11) Colocar la mano izquierda en la imagen que represente la peor experiencia.
- 12) Decirle en secreto al oído derecho de la silueta lo que piensas de ella.
- 13) Decirle en secreto al oído izquierdo de la silueta lo que esperas de ella.
- 14) Recorrido por el espacio, observando las siluetas de los demás.
- 15) Colocar una firma en las siluetas que de alguna forma se relacionan con mi silueta.



Trazo de la silueta



Los alumnos comienzan a plasmar su historia personal.



Le dicen al oído de la silueta lo que piensan y lo que esperan de ella.



Reconocen las partes físicas que más y menos disgustan así como la mejor y la peor experiencia de vida hasta el momento.



Acercamiento a un resultado final.

No es fácil hacer un recorrido por la historia personal, es una tarea minuciosa que requiere de concentración y creatividad para poder traducirla en imágenes, símbolos, frases... es una actividad en la cual quedan expuestas a flor de piel nuestras experiencias más recónditas, las más dolorosas y también las más alegres, las cosas que nos han determinado a ser quienes somos en el presente. Lo que decía anteriormente, nuestros referentes más próximos, los que nos atañen directamente; pero en la vida como en el teatro hay muchas cosas más, el trabajo en equipo y el compartir ideas y experiencias, hace el panorama de nuestros referentes más amplio.

Es de hacer notar que el trabajo se va guiando hacía el inventario de experiencias, conocimientos, decisiones; pero de ninguna manera tiene fines terapéuticos o de psicoanálisis, pues si bien la tarea es dura emotivamente el objetivo tiende a hacer notar que todos somos resumen y potencia de nosotros mismos, que estamos en procesos continuos de transformación, pero que el desarrollo y transformación requieren de toma de decisión y trabajo específico.

En el siguiente ejercicio se formarán equipos a partir de la identificación que tuvieron los alumnos hacia las siluetas del resto de sus compañeros, es decir, que tenían elementos afines en sus siluetas. Con éstas, el equipo planeará una

instalación, en la cual la materia prima de trabajo son las mismas siluetas que se elaboraron en el ejercicio anterior. Hechos los equipos comenzará la etapa de planeación en la cual los alumnos discutirán acerca de los elementos más representativos en las siluetas de cada uno y llegarán a una visión en conjunto de cómo quieren exponer dichas siluetas.

### **Instalación**

**Objetivo:** El alumno organizará el tiempo y el espacio planeando en equipo una instalación en la que las siluetas sean el elemento principal, considerando la unidad y relación que existe entre las distintas siluetas. Transformar el material personal en objetivación expresiva.

### **Materiales:**

Las siluetas, producto del ejercicio anterior.

Elementos diversos decididos por los equipos, para conformar la instalación.

### **Instrucciones:**

(Sesión 1)

- 1) Dividir al grupo en tres equipos, basándose en las firmas que pusieron sobre las siluetas.
- 2) Dividir el aula-teatro en tres áreas.
- 3) Asignar a cada equipo un área del espacio delimitada.
- 4) Reunión de planeación. El equipo se organizará para exponer sus siluetas en conjunto a modo de instalación. (Los alumnos acordarán que tipo de elementos aportarán al discurso general de las siluetas y la relación que tienen éstas en conjunto.)

(Sesión 2)

- 5) Realización y presentación de las instalaciones de acuerdo a los siguientes tiempos:

Montaje: 1 hora 45 minutos.

Iluminación: 15 min (Ésta es realizada por Fidel y yo.)

Recorrido por las instalaciones: 30 min

- 6) Posteriormente el alumno realizará por escrito una reflexión acerca del ejercicio.



Durante el proceso de montaje de instalación



Resultado final



La re significación de las siluetas



Elementos que acompañan y refuerzan los discursos

Los alumnos realizaron una composición espacial con un discurso generado a partir de las siluetas dispuestas en una instalación, apoyada o sustentada por los elementos que conformaron cada instalación, los cuales fueron seleccionados a partir de una exposición de ideas para la planeación de la producción y una consideración en la unidad de cada silueta con las demás en conjunto. Todos fueron un ojo externo, los integrantes del equipo fueron los directores de la Instalación. Pienso, que además de crear un ambiente, los alumnos crearon un plan para organizar el tiempo de montaje y el espacio físico de la instalación. El ambiente y la atmósfera que produce cada Instalación son únicos y modifican el lugar que habitan. Cada instalación quiere decir algo y esto las hace extraordinarias, las siluetas tenían por sí mismas un discurso por el simple hecho de cómo habían sido distribuidas y los elementos que intervenían en la misma: luces, música, cuerdas, ramas, tierra, agua, fotografías, etcétera.

*La mayoría de la gente se vuelve muy creativa en mitad de una emergencia. En el instante de desequilibrio y bajo presión se deben encontrar soluciones rápidas y*



*satisfactorias a grandes problemas inmediatos... he descubierto que, a nivel creativo, el desequilibrio es más fructífero que la estabilidad.*

(BOGART, 2008, p.141)

En la actividad anterior los alumnos adaptaron el espacio para generar una atmósfera determinada mediante ciertos elementos que contribuían a la lectura del discurso. Con esto quiero decir que con muchos elementos crearon un discurso, ahora es momento de hacer lo contrario, los alumnos generarán un discurso a partir de un solo elemento el cual deberá ser re significado en escena.

### **Ejercicios con objetos cotidianos (Musicalizado)**

**Objetivo:** Re significación de objetos cotidianos. El alumno transformará el uso y significado del elemento.

**Materiales:**

Objetos de uso cotidiano: Escobas, papel higiénico, cepillos de dientes, peines, etc.

**Instrucciones:**

- 1) Realizar una lluvia de ideas grupal con el tema: Objetos de uso cotidiano
- 2) A partir de los resultados el profesor Fide Monroy y yo seleccionamos los objetos que presenten más posibilidades escénicas.
- 3) Dividir al grupo en equipos de 6 a 8 integrantes.
- 4) Asignar a cada equipo uno de los objetos.
- 5) Dos personas estarán a cargo de la dirección y el resto serán actores.
- 6) Cada integrante del equipo poseerá dicho objeto.

- 7) A partir del objeto crear una partitura de movimiento en la que el objeto, sin perder su utilidad concreta, signifique algo más.
- 8) Seleccionar la música que apoyará el discurso de cada equipo.
- 9) Presentar el resultado al resto del grupo.
- 10) Realizar comentarios pertinentes para el mejoramiento de los ejercicios.

Con el ejercicio anterior los alumnos pudieron reconocer el valor escénico que puede adquirir un objeto simple y cotidiano al ser transformado. Un objeto en escena posee en si mismo cientos de posibilidades. Es uno de los ejercicios donde los alumnos tienen más libertad, lo cual los lleva a desarrollar su creatividad,

*Lo invisible puede aparecer en los objetos más cotidianos. La botella de agua de plástico o el trozo de tela de los que he hablado antes pueden transformarse e impregnarse de lo invisible, siempre que el actor se halle en un estado de receptividad y que su talento se haya pulido igualmente. Un gran bailarín indio podría convertir en sagrado el más mundano de los objetos.*

(BROOK, 2011, p. 75)

Los alumnos están preparados ahora para resolver escénicamente un texto dramático e imprimirlo de acción mediante el trabajo con el espacio y los actores. Emplearán las herramientas adquiridas a lo largo de los dos semestres que componen el curso. Si el resultado es favorable, el ejercicio se presentará a público y así los alumnos podrán ver el efecto que provoca su puesta en escena.

## **Ejercicio final**

### **Montaje de un fragmento de *Prometeo* de Rodrigo García.**

**Objetivo:** Montaje de una puesta en escena resultado de los conceptos y herramientas adquiridas durante el curso.

**Materiales:**

El siguiente fragmento de Rodrigo García de su obra *Prometeo*.

**PROMETEO**

Rodrigo García

*Personajes*

El Boxeador

El Speaker

La Mujer

Otra Mujer

EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER, EL SPEAKER.—

Veo venir el golpe.  
 ¿Qué golpe?  
 El golpe, veo venir el golpe.  
 ¿Qué golpe imbécil?  
 El golpe.  
 Sal de ahí.  
 ¿Qué golpe?  
 Lo veo venir.  
 Límpiale la cara.  
 Tú eres más que él.  
 Sal de ahí.  
 Límpiale la cara.  
 Tú eres más que él.  
 Tú puedes con él.  
 El golpe.  
 Límpiale la cara.  
 ¿Cuánto falta?  
 Tú eres más fuerte que él.  
 ¿Cuánto falta?  
 Límpiale los guantes y sécale la cara.  
 Esquiva.  
 Sal de ahí.  
 Veo venir el golpe.  
 Sal de ahí.  
 Sal de ahí.  
 No siento las piernas.  
 Tienes que jugártela este *round*.  
 Aprovecha ahora.  
 Dale agua.  
 Bebe.  
 Tú eres más fuerte que él.  
 Tienes que jugártela este *round*.  
 ¿Cuánto falta?  
 Límpiale los guantes y sécale la cara.  
 No siento las piernas.  
 Este *round* lo hemos perdido y no podemos perder  
 ninguno más.  
 Tira golpes con él, no esperes nada.  
 Tú no tienes que demostrarle nada.  
 Tú eres más que él.

¿Cuánto falta?  
 Tira golpes con él.  
 Tú eres mejor que él.  
 Límpiale los guantes.  
 Sécale la cara.  
 No siento las piernas.  
 Estamos perdiendo la pelea.  
 Tú eres más que él.  
 Tú puedes con él.  
 No siento las piernas.  
 Esta se nos ha puesto fea pero vamos a ponerle  
 huevos.  
 Sécale la cara.  
 Tira lo que tengas, no esperes nada.  
 Tira lo que tengas.  
 Tú puedes con él.  
 Tú eres mejor que él.  
 Tú eres más que él.  
 No siento las piernas.  
 Tú eres más macho que él.  
 Tú puedes con él.  
 Tú puedes con él.  
 Tú puedes con él.

EL SPEAKER, EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER.—

Catorce de abril de mil novecientos veintiocho, dieciséis  
 años, estatura, cinco pies siete pulgadas y media,  
 cuarenta y ocho kilos.  
 Alcance, cincuenta y siete pulgadas; bíceps, doce pulgadas  
 y media; pecho normal, treinta cuatro pulgadas; pecho  
 expandido, treinta y cinco pulgadas y media.  
 Hambre.  
 Muñecas, seis pulgadas y media; cintura, veintisiete pulgadas;  
 cuello, catorce pulgadas y media; tobillo, nueve pulgadas y  
 media; puño, once pulgadas.  
 Hambre.  
 Para el boxeo, el hombre es su cuerpo. Más que nada, su  
 Cuerpo. Sobre todas las cosas, su cuerpo.  
 Hace dos o tres años te habría encontrado fácilmente,  
 Sentado en la terraza de un café en el barrio chino,  
 tomando un vermú rojo, con una mujer.  
 Para los promotores de combates entre hombres, el hombre  
 es su cuerpo. El boxeador no es un hombre, es un *welter*.

**Instrucciones:**

- 1) Lectura individual del texto.
- 2) Dividir al grupo en tres equipos.
- 3) Investigación sobre el tema.

Es muy importante este punto, ya que todo creador escénico debe vivir el proceso de la documentación sobre el tema, para de esta manera ampliarlo, enriquecerlo y sobre todo reforzarlo. Recordemos que en escena es necesario siempre algo que decir, la investigación será en cierta medida el sustento de nuestro discurso escénico. A partir de la investigación del tema, no dejaremos de lado aspectos importantes de lo que queremos enunciar.

- 4) Exposición de la investigación que cada quien ha realizado.
- 5) En equipo, generar un discurso de lo que se quiere decir con el texto de *Prometeo*

En los puntos anteriores el equipo deberá tomar decisiones de lo que se quiere decir en escena con este texto.

- 6) Cada equipo podrá tener en escena a cinco actores.
- 7) La disposición del espacio estará limitada en cinco puntos (a modo de cuadrilátero, con uno en cada esquina y uno más al centro, podrá haber cambios y rotación de lugares.)
- 8) Cada actor en escena podrá manejar un elemento de utilería.

En los puntos anteriores se delimita el marco de creación, de esta manera los alumnos podrán desarrollar su creatividad y expresividad en un marco ceñido, lo cual a su vez potenciará el desarrollo del alumno al buscar nuevas posibilidades escénicas.

- 9) En el texto no se encuentra marcado qué líneas le corresponden a qué personaje, así que el equipo deberá repartir los textos entre los personajes, según lo que quiera plantear en escena.

Se realiza de esta manera para que los alumnos tengan más libertad en la construcción de su discurso, tanto en la creación de los personajes que intervienen como en la asignación de textos a cada uno.

- 10) Periodo de ensayos

11) Presentación final de los ejercicios abierta al público si los resultados fueron favorables.

Es durante el periodo de ensayos, tanto de este como de todos los ejercicios que requieren dicho proceso, donde el aprendizaje se concentra, ya que es el momento de probar y utilizar los conocimientos y herramientas que se han ido adquiriendo paulatinamente. El proceso de ensayos también genera el ambiente perfecto para aprender a trabajar en equipo. En el teatro se trabaja con el ser humano, y es necesario desarrollar vías de comunicación cordial pero al mismo tiempo determinante y contundente, para guiar el trabajo hacia buenos resultados, ciñéndose a una calendarización con entrega límite de resultados.

*El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra... El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, vuelve del revés, tanto individualmente como con los demás, todo el entramado de la obra. En este proceso se hacen visibles ciertas formas que uno empieza a reconocer, y en la etapa final de los ensayos el trabajo del actor irrumpe en una zona oscura, que es la existencia subterránea de la obra, y la ilumina; y cuando esta zona subterránea de la obra es iluminada por el actor, el director queda en posición de ver la diferencia entre las ideas de aquél y la obra propiamente dicha.*

(BROOK, 2004, P. 18-19)

Con este ejercicio se concluye el curso de Fundamentos de Dirección 1 y 2, será tarea de los alumnos complejizar sobre los conocimientos adquiridos con el paso del tiempo y la experiencia. Veo ahora con orgullo a los directores y actores que fueron alumnos de la materia, y puedo ver con satisfacción el fruto del aprendizaje en sus puestas en escena y el desarrollo artístico de cada uno, directores y actores que llevan hasta sus trabajos profesionales las herramientas adquiridas en

los primeros años de la carrera y en específico en la cátedra de Fundamentos de Dirección 1 y 2 que imparte el profesor Fidel Monroy Bautista.

## **CAPÍTULO 4**

### **LA EXPERIENCIA DE LOS ALUMNOS. TESTIMONIOS DE APRENDIZAJE.**

En todo proceso de enseñanza-aprendizaje existe un punto muy importante: la evaluación. Considero que la evaluación se lleva a cabo no solo al final del curso, sino en cada una de las sesiones; en cada actividad de aprendizaje y en cada avance. En una materia teórico-práctica la evaluación la lleva a cabo el propio alumno, ya que a partir de una serie de pruebas y errores se revela y reconoce el avance en el aprendizaje, es decir el cómo la aprehensión de conocimiento se va sumando paulatinamente. Con esto quiero decir que cada actividad de aprendizaje está diseñada para la adquisición de un concepto o herramienta en específico, así, durante el curso, el alumno va sumando hallazgos que lo conducen hacia un aprendizaje progresivo en el cual, cada una de las experiencias escénicas, se convierte en una base del conocimiento en el campo de la dirección escénica.

Durante el curso de F.D.1 y 2 con el profesor Fidel Monroy, se les pide a los alumnos, cada vez que concluye una actividad de aprendizaje, que realicen una reflexión personal acerca de lo que aprendieron. Por eso pensé que sería una buena idea utilizar el mismo método para presentar las autoevaluaciones de los alumnos al final de la propuesta didáctica que se expone en esta tesina. Elegí alumnos de distintas generaciones que hubieran tomado el curso de F.D. 1y 2 con el profesor Fidel Monroy, para que de esta manera las manifestaciones de aprendizaje, expuestas en los testimonios de los alumnos, puedan verse desde distintas etapas de su desarrollo profesional y cómo el impacto del curso ha repercutido en sus vidas académicas hasta este momento.

Para unificar el sentido en los temas tratados en los testimonios, les di a los alumnos el siguiente cuestionario:



Nombre del alumno:

Número de cuenta:

Año de ingreso al C.L.D y T.:

1. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?
2. ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o conceptos en tu práctica escénica?
3. ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

A continuación presento los testimonios de aprendizaje de alumnos que han cursado la materia de Fundamentos de Dirección 1 y 2, respetando su propia redacción sin modificar las ideas expuestas.

Para lograr un marco más amplio, expongo dichos testimonios en retrospectiva, es decir, comienzo con los testimonios de los alumnos que ingresaron a la carrera en 2012 y concluyo con la generación 2009, así es más clara la observación de cómo el aprendizaje se va fundamentando a lo largo de la experiencia académica de cada uno de los alumnos y cómo estos van desarrollando los conceptos y herramientas que se les brindaron a lo largo del curso.

Nota: El subrayado en los testimonios yo lo puse para resaltar lo más importante, y sobre todo, aquellos conceptos y herramientas adquiridos.

**Gerardo Efraín Gallardo Talavera**

Número de cuenta: 310211859

Año de ingreso al C.L.D. y T.: 2012

1. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

La creación de un discurso a partir de un texto dramático. ¿Qué se quiere decir en una puesta en escena? Además las lecturas que puede obtener el público a partir del discurso planteado.

En cuanto a espacio, la división espacial que se emplea comúnmente: las nueve regiones, arriba-izquierda, arriba-centro, arriba-derecha, centro-izquierda, centro-centro, centro-derecho, abajo-izquierda, abajo-centro, abajo-derecha.

Posiciones básicas del actor: posición cerrada, abierta, perfil, tres cuartos así como los niveles: nivel bajo, medio y alto.

El uso de focos (definido como la mirada dirigida hacia un punto específico en el espacio) y las líneas de fuerza en el escenario, es decir, la disposición espacial de elementos y/o actores: diagonal, línea recta frontal, etcétera y el efecto que ocasiona cada una de ellas.

La creación de un discurso a partir de elementos musicales, y la transformación de un discurso con un mismo trazo escénico y acción determinada.

Las diversas formas de trabajo que pueden presentarse en los directores de escena.

Los elementos escenográficos como elementos activamente partícipes en el discurso escénico a partir de una instalación.

Las habilidades requeridas en un director: firmeza, decisión, capacidad de análisis, precisión al dar órdenes y claridad mental.

2. ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o concepto en tu práctica escénica? Mi aspiración artística en el teatro va enfocada a la actuación, luego entonces, he aplicado dichos conocimientos cada vez que formo parte de una puesta en escena. Es decir, dichas herramientas pueden ser aplicadas desde el papel de actor y brindan gran conciencia espacial para aquél que se desenvuelva en el ámbito teatral.

3. ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

Cada vez que presencio un evento escénico, puedo analizar con gran objetividad la estructuración escénica, el discurso, la distribución escénica, etcétera.

En conclusión, el curso de Fundamentos de Dirección I y II, me ha otorgado gran capacidad de análisis, facilidad en mi desempeño como actor y ha potenciado mi apreciación en cualquier evento escénico.

**Rebeca Roa Oliva**

Número de cuenta: 310215761

Año de ingreso al C.L.D y T: 2012

1.- Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

-Adquirí conceptos que me ayudan a situarme con mayor claridad en el escenario tales como posiciones corporales, niveles, disposición espacial. Además, descubrí la importancia de la convención que hay con el público al integrarse en la realidad que buscamos crear en cada puesta en escena. Una de las cosas que más me ha ayudado en mi formación fue encontrar la importancia que tiene la precisión de movimientos y el trazo que es marcado por el director y pude analizar lo necesario e indispensable que es que un director mantenga la cabeza fría para no perder la visión externa de la puesta, de esta forma podrá mirar con mayor exactitud los detalles de la misma. Durante el curso, presencié la diversidad de interpretaciones que se pueden hacer sobre un mismo trazo, al grado de encontrar en él dos discursos completamente opuestos. Rebeca se refiere al ejercicio de cambio de tono con Cri-cri. A través de las lecturas vistas en clase obtuve el conocimiento que me ayuda ahora a distinguir la situación del público (si es que está aburrido, intrigado, etc.). Una de las principales cosas que aprendí es que en muchas ocasiones “menos es más”.

**2.- ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o conceptos en tu práctica escénica?**

-Las veces que he tenido la oportunidad de estar como directora he puesto mayor atención en cuidar la disposición del espacio, por ejemplo, evitando hacer líneas en él y procuro darle profundidad a cada escena, aprovechando al máximo el escenario independientemente de las dimensiones que este posee. Me parece que ahora tengo mayor seguridad y con esta mayor claridad en mis indicaciones como directora hacia los demás. Como actriz tengo muchas más herramientas gracias a las cuales puedo proponer, desde movimientos concisos que expresen con mayor intensidad lo que quiero decir hasta la organización de la utilería y escenografía en el espacio.

**3.- ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?**

- Comprendo ahora que un director escénico requiere de autoridad y actitudes basadas en esta que son indispensables para que la realización de un producto de calidad. Mi visión se

amplió y concibo ahora que mi manera de dirigir, aunque basada en el trabajo que admiro de otras personas, deberá ser propia y con base en mi experiencia de vida para así obtener el resultado que busco y que este sea lo más sincero posible pues en la vida y el teatro todo tiene un significado.

A veces no nos damos cuenta de lo mucho que hay por aprender. Fidel es un hombre honesto que nos permite crear un diálogo entre el equipo de trabajo, basándonos siempre en el respeto y la disposición. Este curso me ha dejado bases sólidas sobre las cuales construir, con el aprendizaje que adquiriré en el porvenir, el teatro que busco crear.

**Aldo Raymundo Martínez Sandoval**

Número de cuenta: 309219532

Año de ingreso al C.L.D y T.: 2011

4. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?  
Entre otras cosas, el grupo aprendió a cómo relacionarse en un trabajo de “puesta en escena” con trabajos sencillos, por así decirlo, en el cual se interactuaba tanto con intérpretes como con otros compañeros en dirección conjunta. Manejamos diversas propuestas para emplear como cambios de tono, la disposición espacial, etc. Además, me parece pertinente mencionar que se fomentaba la participación y cooperación de todos los integrantes del grupo.
5. ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o conceptos en tu práctica escénica?  
Si consideramos que seguimos en formación, la visión del director de escena nos brinda una conciencia escénica del quehacer teatral, sea cual fuere el área de estudio en la que nos estamos especializando puesto que al momento de “crear” es indispensable no perder de vista aquello que sucede sobre el escenario, además que siempre con la conciencia de que se genera para un tercero, es decir, el público.
6. ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?  
Particularmente, me hizo considerar completamente lo escénico más allá de lo intelectual, claro nunca dejando de lado esto segundo; siempre a emplear de forma práctica lo que se gesta en la mente y el intelecto. Además, me mostró totalmente cómo se trabaja como director en conjunto con los demás integrantes, ya sean actores o más directores.  
Fundamentos de Dirección (1 y 2) fueron cursos realmente enriquecedores en cuanto a conocimientos y experiencia, si se puede decir de esta manera, ya que trabajamos constantemente sobre la escena, sin dejar de lado el ámbito teórico, siempre obteniendo

retroalimentaciones. Me parece que, aunque no se impartió el curso tal cual el plan de estudios, no se descuidó ya que el enfoque fue el de ir descubriendo la teoría a través de la práctica. Esto nos dio a muchos la pauta para “Atacar” directamente la escena, siempre con premisas meditadas, para después emplear los conocimientos sobre lo ya generado.

### **Abigail Sánchez Cué**

Número de cuenta: 309210797

Año de ingreso al C.L.D. y T.: 2011

1. En mi proceso con Fidel Monroy, adquirí una noción general de lo que significa el proceso de dirección escénica y también las herramientas y algunos métodos para trabajar en lo específico al momento de la creación. Un primer acercamiento a esta rama del estudio en la licenciatura y una base firme para poder despegar hacía otras posibilidades de conocimiento. Noción espacial, trabajo con el texto, ritmo, equilibrio, intención, objetivos y la formulación de un concepto de dirección.
2. Los conocimientos adquiridos en esta clase definitivamente han marcado mi desarrollo en la carrera, los he aplicado en todo momento tanto en discusiones en mis clases teóricas, como en algunos de los proyectos en los que ahora me encuentro, extra curriculares. La noción que adquirí en este curso ha guiado muchos de mis hallazgos y su aplicación en mi formación.
3. Esta materia me brindo un piso firme a partir del cual manejar me en mis inquietudes, me modifíco en el momento en que me hizo tomar conciencia de lo que significa el lenguaje del director y la responsabilidad que implica la comunicación con el equipo de trabajo (principalmente con los actores) y con el público.

### **Abigail Espíndola Andrade**

Número de cuenta: 307104445

Año de ingreso al C.L.D y T.: 2010

Nunca olvidaré la primera clase de dirección que tomé con Fidel, nos pidió a los aspirantes a actores que formáramos una línea en un extremo del teatro y colocó a los directores en el otro extremo; los actores sólo recibimos una indicación: “no hagan nada”. En efecto, los actores nos quedamos inmóviles, mejor dicho paralizados. Durante los cinco minutos del ejercicio por mi mente sólo pasaba la idea de tener que “hacerlo bien” pero me habían pedido que no hiciera nada. Ahí estábamos directores y actores mirándonos fijamente sin respirar. Fidel rompió el silencio y llamó a los actores para darnos indicaciones en secreto, debíamos quedarnos inmóviles pero agregó una variante, los próximos cinco minutos debíamos utilizarlos para contar la cantidad de directores que estaban usando tenis y los que tenían zapatos. La cosa cambió y la incomodidad se esfumó poco a poco, los cinco

minutos entonces me parecieron tres. Fidel volvió a intervenir para dar paso a un nuevo ejercicio, ahora podíamos movernos levemente para alcanzar a contar cuántos tenis eran de determinada marca y cuántos eran zapatos, para ejecutar la instrucción también se nos dio cinco minutos, aunque me parecieron dos. Fidel cerró la clase escuchando nuestras impresiones y exponiendo el concepto de tarea escénica.

Aprendimos el manejo de niveles armando composiciones con nuestras siluetas, construimos escenas a partir de verbos, aprendimos sobre la importancia y el manejo de los objetos escénicos, construimos imágenes, exploramos acciones y experimentamos con piezas musicales. Fidel nos acercó a los conceptos de dirección a través de la experimentación y la práctica, reforzando lo aprendido con lecturas. Cada ejercicio se convertía en nuevo reto a vencer, la tarea era sumar los conocimientos adquiridos en las clases anteriores y verterlas en la siguiente escena.

La clase de Fidel no sólo contempla la formación de directores, también fomenta la creatividad e impulsa el desarrollo de los actores. Fidel Monroy me puso cara a cara con la imagen del actor y me encaminó en la práctica escénica. En la clase construí mis propios cimientos con las herramientas que Fidel y Tania nos compartían. Se trataba de un diálogo entre maestro y alumno, en el que los conceptos se complejizaban poco a poco y te llevaban a subir un peldaño más en la escalera del aprendizaje.

Cuatro años después recuerdo mis clases de fundamentos de dirección al pararme en el escenario, caminar o tomar un objeto. La clase ha sido de las más enriquecedoras y significativas de mí carrera y los conocimientos adquiridos esta clase se quedaron conmigo por un largo tiempo.

### **Anahi Hael Moreno**

Número de cuenta: 307167815

Año de ingreso al C.L.D y T.: 2010

**Nota: todo lo que conteste, lo conteste desde mi punto de vista como actriz; ya que desde mis primeros acercamientos a la carrera fue hacia donde me enfoque y nunca he dirigido nada; además creo que todas mis preguntas son una reflexión, perdón sino puedo ayudarte demasiado o nada pero me esforcé lo juro.**

1. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

Aprendí la importancia de trabajar en equipo, la obediencia, la disciplina y la confianza hacia quien me está guiando (director), la confianza en mi trabajo y en el proyecto que se está creando; aprendí que todo buen trabajo cuesta y muchas veces duele y que es mejor

tener algo pequeño pero bien hecho a tener la gran producción pero sin algo que decir o sin algo que darle al espectador para que reflexione o piense, y algo muy importante, aprendí a ser humilde y a dejar el personaje a alguien que sí pueda con él, que pueda darle lo necesario para que nazca, pero no sin antes haberlo intentado.

Sé que en la escena todo significa y que el director es el responsable de que haya una comunión entre lo que se ve y lo que se escucha, ya que él es el único que ve la escena desde fuera, él es el que sabe el lenguaje de la escena y los trucos visuales para que sea más atractiva para la vista del espectador; tiene que tener la sensibilidad de comunicarse con el actor para que este haga lo que el director desea; sin dejar de lado la creación, sensibilidad y por supuesto la chamba de la que el actor es responsable, el director solo guía y pule el trabajo previo del actor, haciendo entre los dos en esencia utópica un personaje real.

2. ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o conceptos en tu práctica escénica?

El actor, debe saber y tener conciencia de su herramienta (su cuerpo), es responsable de cuidarlo y entrenarlo, de alimentarlo con conocimientos, con otras artes; además debe tener la inteligencia para relacionarse con todo lo que está en el escenario, llámese utilería, vestuario, escenografía y principalmente compañeros actores, todo esto para crear una puesta en escena, una belleza visual.

Creo que el director es el interprete visual de un texto ya que tiene que tener imágenes claras, pero el actor es el responsable de que esto se logre con movimientos, gestos y con un análisis claro del texto para crear un personaje, pero esto va de la mano con el análisis del director y este tiene que guiarlos con tareas y trazos específicos que sirven para tal creación.

3. ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

No modifico mi visión de escena, sino, más bien me enseñó a tener una visión escénica, a comprender el porqué es importante saber comunicar y saber decir lo que quiero decir y como lo quiero decir.

Creo que fue el primer cimiento para entrenarme y tener críticas objetivas, a saber reconocer un trabajo bien hecho a un trabajo solo montado.

**Mónica Bajonero Díaz**

Número de cuenta: 304002988

Generación 2010.

Año de ingreso 2009.

A lo largo de la carrera el trabajo en equipo se vuelve un tópico importante, sin embargo pocos maestros estimulan que esto se de de una manera saludable. El trabajo con los compañeros en el curso fue fundamental para el resultado al final del semestre; aprendimos a organizarnos, a tolerar nuestros distintos temperamentos y formas de ser. En el sentido humano esta fue la enseñanza más grande que obtuve del curso con Fidel. La retroalimentación constante después de cada ensayo y estar conscientes de que por más corta que sea una escena se requiere de horas de trabajo ayudaron a que el resultado fuera satisfactorio para todos; además de que ayudó a que en un futuro conociéramos con quiénes nos era más fácil trabajar a partir de nuestros afinidades y diferencias en el aspecto escénico.

En cuestiones técnicas el concepto de equilibrio en escena es básico para mi quehacer teatral y también para la apreciación de cualquier fenómeno artístico. La clase me ayudó a comprender la unión que se tiene con el aspecto plástico, pues así logré tener conciencia de que es necesario tener un concepto sobre las características plásticas de la escena, que nos ayudaran a generar una estética propia en cada ejercicio, por mínima que pudiera parecer. Así, cada vez que me enfrento a la concepción de algo que debe ser visto en el escenario, pienso en cuál es la forma con la que llegará a ojos del espectador y poco a poco puedo formular una serie de códigos que definan de manera estética lo que, como actriz, pretendo encarnar.

**Sebastián Castellanos de Oteyza**

Número de cuenta: 406054182

Año de ingreso al C.L.D. y T.: 2010

1. Desde tu punto de vista, ¿cuáles fueron las herramientas y/o conceptos que adquiriste durante el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

Creo que el aprendizaje más determinante fue el reconocimiento del escenario como un lugar en lo que pasa está lejos de lo cotidiano, que es un lugar para la excepción, para lo excepcional. Uno de los vicios más fuertes con los que me he tenido que enfrentar como estudiante del Colegio, es la noción preconcebida y prejuiciosa de que la formalidad se opone al artificio de la escena; hay que entender, y eso ha sido para mí la revelación en el curso, que lo contrario de la formalidad no es la cotidianidad, sino la necesidad de expresar contenidos relevantes de una manera relevante. El otro



factor determinante fue entender que la escena la construye el actor, todo lo que esté sobre el escenario está al servicio de él y de su trabajo, no hay cabida para el ornamento, todo lo que lo sugiera deberá partir forzosamente de aquello que aporta a la escena de manera sustancial mediante el actor. Esto último me lleva al tercer punto: lo que pase en escena significa de manera concreta y contundente. Esto pasa a pesar de uno mismo, es decir, de manera no intencional, por tanto hay que concentrar esfuerzos en hacerlo precisamente intencional y consciente, que la escena comunique exactamente lo que se desea comunicar y que no hay elemento que no grite a todas vistas su presencia y su relevancia.

2. ¿Cómo has aplicado dichas herramientas y/o conceptos en tu práctica escénica?

En primer lugar no concibo siquiera emprender un juego escénico sin antes hacer un detallado análisis del texto, casi podría decir que a niveles obsesivos. Además procuro recordar la minucia que exige pensar el momento escénico como uno de completud y complejidad, donde cada elemento, en cada segundo, está medido para expresar hasta sus últimas posibilidades. No hay cabida para él “como sea”.

3. ¿De qué manera modificó tu visión de la Dirección de Escena el curso de Fundamentos de Dirección I y II a cargo del profesor Fidel Monroy?

Uno de los ejercicios que hicimos en clase consistía en tres equipos distintos presentando una escena que partía del mismo texto, uno particularmente críptico y poco esquemático. Ese día me enteré: lo que la obra dice, incluso lo que sugiere el texto sobre cómo puede ser montado, no es una verdad absoluta e innegable, el montaje se construye a partir de un conjunto de decisiones tomadas por el director que poco tienen que ver con la verdad y todo con la certeza. El texto es una aportación puntual y concreta a la puesta en escena, pero el camino de materializarla es vastísimo y deja lugar a muchísimas posibilidades. Puede parecer exagerado, pero la sensación es la de estar frente a un terreno completamente vacío donde se nos han dado dos instrucciones, la de construir algo, y que ese algo ostente un calificativo que somos incapaces de concretar; el problema no es ya el peligro del encajonamiento, sino la infinidad de caminos a tomar; ninguno parece decisivamente correcto porque ninguno parece descartable, son todos al mismo tiempo absolutamente absurdos y aparentemente geniales. El único criterio posible pareciera ser pasar la idea a materia y juzgar a posteriori, el hipotético no sirve ya. Pareciera una conclusión obvia, pero el proceso con el profesor Monroy resultó por demás esclarecedor en ese sentido, fue aprender a lo largo de un semestre una verdad fundamental para quien quiera dedicarse a la dirección: tu tarea es una artística, una creadora, no hay lugar para los absolutos, estás en el terreno de la opinión y de la exposición de lo propio como válido y como certero...¡vaya descubrimiento!

## Daphne Pérez Rouco

Número de cuenta: 306267620

Año de ingreso al C.L.D y T.: 2009

Han pasado ya 5 años desde que tomé la materia de Dirección I a cargo del profesor Fidel Monroy, y a pesar de que se pueda pensar que todos aquellos conocimientos se han diluido a través del tiempo, he conservado en la práctica herramientas que se me ofrecieron e impregnaron a lo largo de mi vida académica dentro de ese curso.

Quisiera comenzar diciendo que al principio del curso poseía una mínima idea de lo que era la dirección escénica, aún no puedo decir que estoy segura de lo que es y creo que así debe ser pues si no nos ponemos en duda constantemente es casi imposible que exista un aprendizaje.

La materia de Dirección I comenzó con ejercicios simples y de gran profundidad. Mi primer contacto con la dirección fue a través de historias. Tomamos el texto Tema para una farsa de Paul Eldrige, mil y un interpretaciones se dieron en torno al mismo. Fue aquí donde se desenmascaró una parte de la figura del director, un individuo capaz de darle un sentido y una razón de ser a un texto. Al mismo tiempo pudimos probar varias propuestas, quizás sin ninguna herramienta más que la intuición fuimos explorando elementos como el espacio, el tiempo y la acción, mismos que son fundamentales para la escena.

Para que el hecho escénico suceda, es indiscutible la necesidad de un espacio. A lo largo del curso se generaron diversas dinámicas para hacer consciente la existencia y el uso de este elemento. Cada una de ellas además del objetivo anteriormente mencionado iban acompañadas de otros elementos de dirección escénica.

Hicimos instalaciones en las cuales el objetivo era abrir nuestro mundo perceptivo, agudizarlo y observar como cada uno de los elementos (en conjunto) que se decidieran poner en dichas instalaciones estaban contenidos de significado. Siguiendo con el estudio sobre el espacio, salimos del aula y exploramos nuestros cuerpos dentro de espacios “comunes” (las islas universitarias), conceptos como: equilibrio, focos, niveles, composición, re significación del espacio a partir de colocar nuevos elementos dentro de él, fueron nuestro tema de estudio. Una vez siendo conscientes de todos estos conceptos, se introdujo la figura del “espectador”, ser que percibe el “todo” y que una vez contenida toda esta información la dota de significado.

Una lona blanca en medio del salón, búsqueda de monedas y atrapar mariposas fueron nuestros puntos de partida para continuar nuestro camino en la clase. Estos ejercicios, considero ayudaron a seguir sensibilizando nuestros sentidos, agudizar nuestra percepción, pero sobretodo guardaron íntima relación con el concepto de acción y la percepción del espectador. Me detengo en éste

punto ya que a través de mi proceso actoral he podido percibir la necesidad que el actor debe poseer por accionar, no hacer, accionar; Todo lo que esto conlleva, desde el impulso, la manera de expresarlo, lo que sucede en el cuerpo del actor, el sentido de “verdad” y de cómo éste es percibido por el espectador. Quizás cuando hice estos ejercicios no era plenamente consciente de lo anterior descrito (es más aún no sé si lo soy), sin embargo creo que fueron una base sólida para mis descubrimientos y momentos de “anagnórisis” dentro del proceso actoral.

Los ejercicios consecutivos se enfocaron en dar determinadas premisas y comenzar a crear a partir de ellas. En uno de ellos tomamos como punto de partida un objeto (a mí me tocó un cepillo de dientes), el cual nos dedicamos a explorar. Quizás ésta palabra - explorar- sea muy común dentro del proceso de una clase de dirección o actuación, sin embargo representaba en ese momento, la posibilidad de llevar a sus últimas consecuencias a éste objeto de utilería, es decir, nos vimos en la necesidad de realmente prestar atención a las posibilidades que éste ofrecía. Me gustaría puntualizar que lo anteriormente comentado, me lleva a pensar en el instrumento del actor, es decir, su cuerpo; Pues considero que “llevarlo a más” “ buscar nuevas posibilidades” y “agotar los recursos” responde de manera obligatoria a uno de los principios que el actor debe asumir dentro de su quehacer dentro de este arte.

Como último ejercicio dentro de la materia, trabajamos el texto de Prometeo de Rodrigo García bajo ciertas premisas (disposición del espacio, número de personajes y elementos –utilería- en escena). El corto proceso al que fuimos inducidos constó de investigación (búsqueda de imágenes), decisiones sobre el texto (interpretación), utilería, personajes, vestuario, en fin de toda la composición. Creo que este ejercicio fue la mejor manera de concretar lo enseñado, integramos todo lo que se nos dio (o al menos eso intentamos), cada una de las herramientas fue utilizada con suma consciencia. En este punto había una plataforma sólida para comenzar a crear.

Existe un ejercicio el cual me he reservado para este momento, ya que ha sido uno de los más hermosos, gratos y desde luego útiles para mi proceso actoral. Comenzaré diciendo que mi ignorancia fue una de mis mejores herramientas durante lo que a continuación intentaré describir. Se nos pidió que lleváramos un enorme papel craft en el cual dibujamos nuestra silueta, la indicación fue plasmar dentro de ella nuestra historia. El por qué hablo de manera especial de éste ejercicio, se resume a la necesidad vital del actor de conocerse y reconocerse conscientemente, para aceptarse y crear siempre desde ahí: Desde lo que somos, desde nuestra historia, desde lo que más nos gusta de nosotros mismos y también desde lo que menos. Somos humanos, no hay más. Pero dentro de éste común a cada uno le duele, le da miedo, le entristece, le emociona diferente y creo vehementemente que es ahí donde se germina la vida dentro de la escena.

“El primer paso que se debe tomar en cuenta en general es la observación, ya que a partir de este punto se podrá desarrollar nuestra capacidad para dirigir”. Éstas fueron algunas de mis palabras de

hace cinco años cuando al final del curso hicimos una retroalimentación sobre el mismo. (Quizás sea un poco soberbio citarme, pero para fines de esta reflexión lo considero pertinente).

Frases al aire como “todo significa”, “tener una energía diferente a la cotidiana”, “todo debe estar planeado, pero en el proceso surgen ideas, hay que estar abierto a ellas”, “aprender a trabajar en equipo”... Hacen eco en mí, pues cada una de ellas son fruto de los ejercicios que siguen retumbando en mi formación actoral; “Cuando regreso a ellos constato aquello que sí he logrado, pero también todo aquello que me hace falta trabajar. Cada una de las herramientas adquiridas son raíces a las cuales me siento segura de volver. Después de mirar hacia atrás a través de estas palabras compruebo que no sólo aprendí, sino también aprehendí.

### **Efraín Pérez Álvarez**

Número de cuenta: 409052730

Año de ingreso al C.L.D. y T.: 2009

El siguiente texto lo escribí en diciembre de 2008 (Semestre 2009-1), como una autoevaluación de mi aprendizaje durante el curso Fundamentos de Dirección I, a cargo del Prof. Fidel Monroy.

Fundamentos de dirección I

Durante el semestre se realizaron una serie de ejercicios, en los cuales se adquirieron conocimientos que eran progresivos, pues el aprendizaje obtenido en el primer ejercicio se debía aplicar en el siguiente. Los ejercicios que se realizaron fueron:

Tema para una farsa: Se hizo la interpretación de un texto y se realizó la propuesta escénica del mismo.

Instalaciones: A partir de las siluetas que se habían realizado anteriormente y de un mensaje que se quisiera transmitir al espectador, se construyó una instalación utilizando materiales, colores, texturas, olores y música.

Ejercicios en el espacio: Se realizaron una serie de ejercicios, para comprender la distribución del espacio escénico y como debe habitarlo el actor.

Composiciones: Con los principios de la distribución y equilibrio del espacio escénico, se elaboraron composiciones a las que posteriormente se le agregaba la utilización de la iluminación y un título para comprobar si esa composición era funcional escénicamente.

Secuencias: Utilizando un objeto de la vida cotidiana, se diseñaron varias composiciones que después se enlazaron para proponer una historia.

Prometeo: Partiendo de un texto, se realizó su interpretación y su propuesta escénica siguiendo una serie de premisas: cinco actores en escena, una composición fija, sólo uno con vestuario, y un solo recurso de utilería por actor.

NOTA: Como se puede observar el primer ejercicio es idéntico al primero, sin embargo, la evolución en el trabajo es evidente.

Durante las sesiones en que se realizaron estos ejercicios aprendí:

- Que existe una gran cantidad de posibilidades para la interpretación de un texto y para proponerlo escénicamente.
- La importancia de lograr el equilibrio y el balance en la distribución del espacio escénico.
- La importancia del ritmo y la sincronía en escena.
- Como se modifica el espacio por medio del movimiento y la iluminación.
- Las posiciones del actor en el escenario.
- El actor debe significar el espacio a partir de sus acciones y desplazamientos. Y comprender que este espacio es extra cotidiano y por tanto con esta calidad debe habitarlo.
- Toda acción en escena debe tener un sentido y una intención clara.
- La importancia de los focos de atención.
- Conservar el concepto y el mensaje que se quiere transmitir durante todo el trabajo en escena.
- La necesidad y la importancia de la crítica constructiva en el trabajo teatral.
- Como trabajar en equipo y como poder unificar las propuestas y opiniones de cada uno de los integrantes.

Como se puede observar, en dicho texto me dediqué a consignar las actividades que realizamos durante el semestre, en qué consistían y cuál fue el aprendizaje que obtuve de ellas.

Casi cuatro años y medio después, al regresar a este texto y hacer la retrospectiva del camino que he emprendido dentro de la dirección escénica, me percató que todos los conceptos y herramientas que adquirí durante el curso, me han acompañado en todos los ejercicios y puestas en escena que llevé a cabo durante el estudio de la licenciatura y al egresar de ella.

Me percató también que el curso me ayudó a conocer el lenguaje fundamental de la dirección escénica y que ahora puedo utilizar y emplear en la práctica con fluidez y comprensión.

Así mismo, me permitió comprender que la Dirección escénica tiene un lenguaje y una estructura; que a pesar de que el Teatro es arte, creatividad y libertad expresiva, tiene reglas muy específicas que no pueden ignorarse ni pasarse por alto.

En este sentido, puede decir que el curso de Fundamentos de Dirección con el Prof. Fidel Monroy es una de las experiencias dentro de mi formación teatral que más atesoro, debido a que gracias a ella pude comenzar mi camino en la dirección escénica con herramientas y conceptos, claros y bien fundamentados que a lo largo de la carrera tuve oportunidad de profundizar y reforzar.

Después de leer y analizar los testimonios de aprendizaje, observo que cada uno de los alumnos, desde el sitio en el que se encuentran en sus vidas académicas y/o profesionales; expresándose con base en sus propios referentes; todos manejan, a pesar de las generaciones que los separan, un lenguaje en común, en el cual todos coinciden en que lo más importante en la escena es comunicar, tener algo que decir: un discurso; resaltan también la importancia del trabajo en equipo y que hay distintos caminos para la dirección, así como también hay distintos tipos de directores, se observa una clara línea de los aspectos técnicos vistos en clase y como éstos han sido útiles tanto en el área de la actuación como en la de dirección según sea el caso. Puedo observar ahora que existen conceptos vinculantes entre todos los testimonios, los cuales están estrechamente ligados con los objetivos planteados en cada una de las actividades de aprendizaje expuestas en esta tesis.

## CONCLUSIONES:

No concibo la vida sin el teatro, cada vez que asisto a una obra salgo transformada. Cuando abandono la sala, quedo impregnada de la energía de los actores y mi cerebro da varias vueltas analizando lo que acabo de ver. El teatro tiene un gran poder sobre las masas, pues involucra a los espectadores en su tiempo libre a modo de convivio, cuando no tienen nada más que hacer, nada que perder y están dispuestos a prestar ojos y oídos. El artista escénico tiene en sus manos la conciencia del público durante el lapso de tiempo que dure la obra. El artista escénico modifica el tiempo y el espacio real. Ataca directamente a la imaginación del espectador. Despierta pensamientos en sus mentes, provoca una conmoción múltiple, una reacción en cadena.

Después de leer y releer las líneas de mi tesina, puedo decir, en particular, que he observado el empleo y utilización de las herramientas y conceptos que les fueron proporcionados a los alumnos durante el curso de Fundamentos de Dirección 1 y 2; tanto de manera vívida como a partir de la lectura de los testimonios de aprendizaje del último capítulo, puedo notar el avance que han tenido en la decodificación de su discurso escénico y cómo éste ha sido comunicado al público de una manera cada vez más orgánica haciendo que dicho discurso sea recibido con gusto y provecho. No quisiera alardear, pero puedo distinguir una diferencia en el resultado escénico entre los alumnos que cursaron la materia con el sistema expuesto en esta tesina y los que no. Se lo atribuyo, principalmente, a la sistematización del método y a la planeación didáctica de cada una de las sesiones, procurando siempre que en estas haya una progresión en la adquisición de conceptos y herramientas, es importante ir paso a paso para no perder ningún detalle en la formación del alumno. Pienso que tanto el teatro, como la didáctica del mismo se construyen de detalles. Los detalles en la didáctica del teatro están en esos momentos brillantes donde se concentra el conocimiento en cada una de las sesiones.

Creo que un profesor puede explicar un tema en una sesión de dos horas, pero cada alumno en cualquier segundo de esas dos horas, *pescará* el conocimiento, la

herramienta. Aprenderá. El profesor debe estar atento a todas las señales del grupo, debe llevar una lectura de cada alumno cada día, así como saber distinguir sus progresos, sus virtudes y sus limitaciones. Pienso que el docente debe hallarse en una intersección entre la amabilidad, la humildad y la crudeza, para así poder hacer comentarios constructivos respecto al desempeño de los alumnos haciéndoles notar sus carencias o limitaciones al mismo tiempo que resalta sus virtudes y cualidades, para que de esta manera, el alumno no se sienta ofendido ni adulado, para que poco a poco se vaya encontrando el equilibrio grupal y se vaya formando también un lenguaje en común que facilita enormemente la comunicación entre los alumnos y el profesor.

La elaboración de esta tesina, ha abierto en mí un nuevo campo de observación, la observación desde la didáctica, la cual es muy importante en la impartición de materias tanto teóricas como prácticas en una escuela de Arte Teatral y me hace capaz de planear mejor cada una de las sesiones que imparto siempre con miras hacia el resultado final que quiero obtener con los alumnos, ya que está en manos de quien profesa dotar a los futuros artistas escénicos de las herramientas, conceptos y habilidades necesarias para hacer uso digno de ello en puestas en escena de calidad, que contengan un discurso, que comuniquen, que hagan crecer, de alguna manera, el espíritu del espectador, al verse reflejado e identificado de cierta manera, al sentir que allí algo se resuelve. Eso es el teatro, eso creo yo que es, hasta ahora.



**BIBLIOGRAFÍA**

BOGART, Anne (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*, España, Alba Editorial, 165 pp.

BROOK, Peter (2002). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, España, Ediciones de bolsillo, 207 pp.

BROOK, Peter (2010). *La puerta abierta*, España, Alba Editorial, 141 pp.

BROOK, Peter (2004). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*, España, Alba Editorial, 407 pp.

CRUCIANI, Fabrizio (1994). *Arquitectura Teatral, México, Colección Escenología*, 292 pp.

MAMET, David (2011). *Verdadero y Falso*, España, Alba Editorial, 206 pp.

OIDA, Yoshi / MARSHAL, Lorna (2010). *El actor invisible*, España, Alba Editorial, 210 pp.

OIDA, Yoshi (2011). *Un actor a la deriva, México, Arte y Escena Ediciones*, 251 pp.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 605 pp.