



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES EN LA RELACIÓN TRIÁDICA DEL
TEATRO: DIRECTOR- DRAMATURGO- ACTOR. PROPUESTA DE UN MODELO DE
COMUNICACIÓN TEATRAL DESDE LA HERMENÉUTICA Y LA COMUNICACIÓN
INTERPERSONAL

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:

NESTOR JEANCARLOS HERNÁNDEZ DUARTE

Directora de tesis:

Dra. Verónica Mondragón García

Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Enero, 2018



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.

ÍNDICE

Introducción	v
1. Aproximación a las nociones de interpretación, interacción y relación triádica desde la perspectiva hermenéutica y de la comunicación humana	10
1.1 La interpretación	12
1.1.1 La interpretación como condición ontológica del ser humano	12
1.1.2 Uso del concepto de interpretación en teatro	16
1.2 La interacción.....	21
1.2.1 La interacción desde la sociología fenomenológica	21
1.2.2 La vida en sociedad: Punto clave para el concepto de interacción	24
1.3 La relación triádica	26
1.3.1 Las relaciones diádicas desde la escuela de Palo Alto.....	26
1.3.2 La relación triádica para llegar al concepto de puesta en escena.....	28
2. La relación triádica del teatro en el proceso de construcción de personajes	30
2.1 Acercamiento histórico al trabajo de creación de personajes desde la triada del teatro	31

2.1.1 Breve reseña del teatro y su evolución en la sociedad.....	32
2.1.2 Las tres dictaduras dentro de la historia teatral.....	33
2.1.3 La posmodernidad en las artes y su influencia en el teatro.....	36
2.2 La tríada teatral en la puesta en escena.....	43
2.2.1 El dramaturgo, el mundo de la vida y la caracterización.....	43
2.2.2 El director y la puesta en escena	46
2.2.3 El actor y el sí mágico.....	49
3. Metodología para estudiar la relación triádica	55
3.1 Enfoque de la investigación	56
3.2 Carácter de la investigación	57
3.3 Estrategia metodológica.....	59
3.3.1 Categorías y observables.....	60
3.3.2 Técnicas y herramientas.....	63
4. Modelo para la construcción de personajes dentro de la puesta en escena desde la comunicación interpersonal. Resultados de los estudios de campo.....	69
4.1 Caracterización de los grupos de teatro del estudio.....	70
4.1.1 Grupo de teatro ENAT	70

4.1.2 Proyecto teatral Ensemble.....	74
4.2 La construcción del modelo	77
4.2.1 Replanteamiento de los conceptos principales del modelo.....	77
4.2.2 Las tres fases del personaje y la creación final	93
4.2.3 Propuesta de modelo de construcción de personajes	107
Conclusiones	115
Fuentes consultadas	121
Anexos	127

INTRODUCCIÓN

De manera inicial, la comunicación y el teatro parecen dos elementos muy conectados entre sí. Diversos teóricos están de acuerdo en que el teatro es comunicación, se parte de que todas las expresiones artísticas conllevan cierto nivel comunicativo desde el artista hacia los espectadores. Sin embargo, a pesar de la obviedad del planteamiento, el análisis del teatro como fenómeno comunicativo es un aspecto poco estudiado dentro de las ciencias de la comunicación.

El trabajo que se presenta a continuación, es el resultado de dos años de estudio del teatro como expresión artística, y una reseña de cómo la expresión teatral presenta múltiples vetas de investigación desde la comunicación interpersonal. El teatro, al ser un fenómeno artístico colectivo, necesita de la comunicación tanto como de la imaginación y la creación. Es por esto que las relaciones que se establecen dentro de los procesos de construcción de puesta en escena merecen un espacio dentro de las investigaciones en comunicación.

El objetivo principal del trabajo es sentar esta base teórica y de conceptos con la que se pueda ver al hecho escénico desde otra óptica que no sea la de estudios de recepción, sino desde la comunicación interpersonal (que se produce entre los miembros que hacen el teatro, como el director, el dramaturgo y los actores) y desde la hermenéutica como disciplina encargada de la interpretación en la vida cotidiana.

Para lograr esta premisa, se presentan cuatro capítulos en los que se hablará continuamente del especial interés de este trabajo de maestría en comunicación, para ver al teatro bajo la lupa de la expresión artística y no como medio comunicativo; pero sin dejar de lado los aspectos de la comunicación interpersonal que llevan intrínsecos los procesos de creación escénica.

El primer capítulo busca establecer los conceptos básicos con los que se trabajará a lo largo del desarrollo de la tesis: Se retoma a la hermenéutica como disciplina que establece los parámetros para entender la interpretación en el teatro y en la vida cotidiana. Además, se utilizan premisas de la sociología fenomenológica para entender el concepto de interacción, mundo de vida e interacción social. También se toma la comunicación interpersonal, desde la que se hace un recorrido por la Escuela de Palo Alto, para entender la noción de relación diádica, ajustándolo al escenario teatral que ocupa a este trabajo.

En el segundo capítulo se hace una descripción por el asunto investigado en la tesis: El hecho teatral. El objetivo es describir los conceptos básicos de teatro, y sobre todo aquellos que tienen que ver con la comunicación.

Ya establecida la relación triádica que se da durante un proceso de montaje teatral, en el primer apartado de este segundo capítulo se hace un recorrido histórico por la manera en que el director, el dramaturgo y los actores han realizado su trabajo, además de esta aproximación a la historia teatral. En la segunda parte del capítulo se presenta una relación de la labor del dramaturgo con la caracterización del personaje, del director con la puesta en escena y del actor con el concepto de sí mágico. Esto, con la finalidad de ir relacionando progresivamente el trabajo de la tríada teatral con los conceptos establecidos en el capítulo teórico.

El tercer capítulo tiene como finalidad la presentación del apartado metodológico. En esta parte se establece en primer lugar, el enfoque y carácter de la investigación, y como segundo punto, la estrategia metodológica que se siguió para obtener los datos que llevarían a la construcción del modelo de comunicación teatral.

En la última parte se presentan los resultados. El objetivo del capítulo cuatro es contrastar la información recolectada en la práctica con los conceptos teóricos que se establecieron desde el inicio de la tesis, para lograr a través de este análisis la construcción del modelo de comunicación teatral que se prometió desde el inicio del proyecto.

Para iniciar el capítulo de resultados, se hace una descripción general de los dos grupos de teatro que formaron parte de la investigación: el proyecto teatral Ensemble y el grupo de teatro que surgió de la Maestría en Dirección Escénica de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT). En este primer punto se explica a grandes rasgos cómo trabajó cada grupo para la construcción de la obra de teatro, además de hacer un esbozo del tipo de teatro que se realiza (el teatro a domicilio para el grupo Ensemble y el teatro coreográfico para el colectivo de la ENAT), y una descripción del autor de las obras de teatro representadas, para entender también el contexto en que la propuesta fue escrita por el dramaturgo.

En la segunda parte del capítulo se abarca la construcción del modelo que se va a proponer. Este modelo se va construyendo por partes. En primer lugar, se realiza un replanteamiento de los conceptos que ya se habían explicado de manera teórica en el capítulo 1; pero en esta parte final, se hace énfasis en cómo estos conceptos se presentaron durante los dos montajes en los que se realizó el estudio de campo.

En segundo lugar, se trata de acotar el modelo y enfocarlo hacia la construcción del personaje. Para realizar esta tarea, se proponen tres fases del desarrollo de un personaje, que se obtuvieron de las entrevistas y las observaciones de campo realizadas en las obras *La Autopsia* y *Dirección Gritadero*. Además, en esta parte se ajusta el concepto de puesta en escena para sustituirlo por otro que se considera más adecuado para el establecimiento del modelo.

En la tercera parte del capítulo, se presenta el modelo de comunicación completo, y se ejemplifica su aplicación analizando los dos estudios de campo que sirvieron para el trabajo. Al final se hacen algunas consideraciones que se deben tomar en cuenta a la hora de aplicar el modelo a otro proceso de montaje.

Durante todo el trabajo también se defenderá la idea de que cada montaje que se realice, aunque sea la misma obra de teatro y el mismo director, es único e irrepetible, por eso resulta un tanto contrastante el hecho de proponer un modelo de comunicación teatral capaz de aplicarse a distintos procesos de producción teatral.

Esta contradicción; sin embargo, puede superarse bajo la idea que el teatro es universal: como en toda expresión de arte, hay ciertos códigos y símbolos y determinados estilos que se deben seguir para lograr la “teatralidad”, es precisamente a estos aspectos a los que el modelo de comunicación propuesto pretende llegar: todas las personas cuentan con una interpretación propia, con un mundo de vida que llevan desde pequeños y con una capacidad de interacción que les permite llegar a acuerdos con otros seres humanos. De estas características se hace uso en el modelo para aplicarlo al ambiente teatral y es así que, aunque cada grupo de teatro y cada proceso de puesta en escena sea singular, el modelo pretende extraer de esta singularidad los aspectos universales del teatro y de la comunicación humana.

En la parte de conclusiones y recomendaciones se detallarán otras aplicaciones del modelo y formas distintas de entender esta realidad teatral.

Antes de presentar el contenido del trabajo, se quiere hacer énfasis en la particularidad de este trabajo de ver al teatro como expresión artística; pero al mismo tiempo, muy relacionado a la comunicación.

Bajo esta lupa de las formas comunicativas en los ambientes artísticos se partirá para que el teatro, al menos en esta tesis, no sea visto como medio de comunicación convencional (que sin duda también lo es), sino como un fenómeno de comunicación humana, esa misma comunicación que se produce en la mesa del comedor a la hora de la cena, o entre un cajero y un cliente en el supermercado.

Con esta reflexión de la importancia que tiene la comunicación humana en la sociedad y en las expresiones artísticas, no resta más que advertir al lector que esta tesis es un intento para regresar a la comunicación humana dentro de los estudios de la comunicación en general que se ha descuidado en los últimos años; pero que, en una época donde la comunicación virtual es cada vez más real, se vuelve necesario regresar al origen de la comunicación. Este fue uno de los objetivos colaterales que guiaron este trabajo de investigación.

1. Aproximación a las nociones de interpretación, interacción y relación triádica desde la perspectiva hermenéutica y de la comunicación interpersonal

*“... Pero cómo podría sin ser Neruda
decirte lo que quiero decirte
y que lo oigas como quiero que lo oigas...”¹*

Estos versos de la poetisa Marta Bujó explican de manera poética una característica fundamental de la comunicación humana: contantemente la comunicación transmitida por un individuo es interpretada de manera diferente por los receptores, ya que a pesar que manejan un mismo código (el lenguaje) hay otros aspectos individuales que son importantes a la hora de estudiar la comunicación interpersonal.

Las reflexiones de Bujó tienden a ser más atinadas cuando se analiza la *comunicación estética* o *comunicación artística*. Este proceso apela a la capacidad creativa de cada receptor. De allí que, como explica Nicole Everaert-Desmedt en el artículo *¿Qué hace una obra de arte?*, la expresión artística “se reconstruye de manera diferente para cada receptor, e incluso para el mismo receptor en momentos diferentes” (Everaert- Desmedt, 2008). Esto se vuelve más complejo al analizar la comunicación en teatro, ya que las puestas en escenas teatrales tienen una peculiaridad básica: el papel del “emisor” de los mensajes no recae nada más en los actores que están frente al público, sino que hay otros individuos que, en el proceso de producción, han tenido cierta incidencia en el espectáculo teatral, y por lo tanto, en los símbolos y signos que se lanzan en la escena.

¹ BUJÓ, Marta. “Antología de un tiempo que no fue”. Poema *Volar sin alas*.

Con esto se recalca la relevancia del papel que tiene el director como encargado de la *unidad temática* del hecho teatral (en cuanto al vestuario, escenografía, el *tono* de los personajes y otros elementos). El dramaturgo también tiene especial importancia, ya que como escritor de la obra de teatro, es uno de los principales emisores de la comunicación en el hecho teatral. Ante esto surge la pregunta: ¿De qué manera se puede analizar el papel del director y el dramaturgo como emisores de la comunicación que se da en el proceso teatral?

Al estudiar los modelos que se han establecido de la comunicación en teatro se pueden observar algunos vacíos académicos. La mayoría de esquemas, no son más que adaptaciones de los modelos de la comunicación social, como el de Paul Lazarsfeld e incluso el modelo matemático de Shannon y Webber. Ninguno de ellos aporta significativamente a resolver la duda en cuestión; sin embargo, hay algo de lo que carecen estos esquemas y que es precisamente a lo que se quiere hacer hincapié en este capítulo: La comunicación interpersonal que se desarrolla entre los diferentes participantes de la compañía escénica en la producción del espectáculo (donde adquieren mucho protagonismo el director y el dramaturgo) tiene incidencia en la comunicación que se da en la etapa final de la obra de teatro: la presentación.

De esta manera, para analizar los aspectos comunicativos en el proceso teatral es necesario estudiar la comunicación interpersonal que se produce antes de que la obra de teatro se presente ante el público, y es acá donde cobran relevancia los aportes que han dado al estudio de la sociología del conocimiento y la fenomenología los autores Erving Goffman y Berger y Luckmann, así como el giro ontológico que plantea la Hermenéutica desde los estudios de Heidegger y Gadamer y el estudio de los vínculos y la comunicación humana de George Simmel, Bateson y otros teóricos de la escuela invisible.

Para lograr el análisis de la comunicación interpersonal en el proceso de creación escénica, se van a retomar conceptos claves dentro de la comunicación como la interpretación, desde la perspectiva hermenéutica, la interacción desde el punto de vista de la sociología fenomenológica y la negociación y el acuerdo en la *relación triádica*, término que se va a presentar a partir del concepto de relación diádica que estudiaron los teóricos de la escuela de Palo Alto.

En este capítulo se discutirá sobre los conceptos teóricos a utilizar para que pueda analizarse la comunicación en la producción escénica con éstos y otros autores dentro de los campos de la comunicación interpersonal, la sociología fenomenológica y la hermenéutica.

1.1 La interpretación

El uso del concepto *interpretación* se trabajará desde la perspectiva hermenéutica, con aportes principalmente de Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer, para llegar a la reflexión sobre la interpretación como condición ontológica del ser humano.

Además se va a discutir sobre el uso del término dentro de las artes, y sobre todo, desde la actuación para explicar las formas en que es utilizada la interpretación como concepto teórico para analizar la comunicación que se da en la puesta en escena durante el proceso creativo del montaje de teatro.

1.1.1 La interpretación como condición ontológica del ser humano.

La hermenéutica inició dentro de la interpretación de textos sagrados. En los últimos años ha encontrado un lugar dentro de la filosofía y ha sido privilegiada por diferentes investigadores sociales para estudiar también los textos artísticos.

Fue Martin Heidegger quien dio un giro ontológico y lingüístico a la interpretación, al plantear su *círculo hermenéutico* (Heidegger, 1927). Desde esta perspectiva, el intérprete está en constante cambio a medida que conoce la cosa interpretada. A la vez la cosa interpretada está transformándose mientras el intérprete la va conociendo. Sin embargo, fue su discípulo, Hans-George Gadamer quien en “Verdad y método I” discutió sobre la noción de interpretación.

Para Gadamer, la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados (Gadamer, 1960). Asegura también que para comprender un texto, primero el lector tiene que estar supuesto en decir algo por él.

De esta forma, la interpretación se convierte en una comprensión de la realidad, y al mismo tiempo necesita una “precomprensión” de la cosa interpretada, es decir, manejar conceptos, lenguajes, símbolos y, en general, un contexto adecuado. Por ejemplo, alguien que quiera leer la versión original de “Los Miserables” de Víctor Hugo, aparte de saber hablar francés, lograría una comprensión distinta si está empapado del ambiente político, social y cultural de la Francia de siglo XIX.

A este contexto que implica la precomprensión, se añade que las personas tienen ciertos prejuicios que están enmarcados en una tradición y que van a influir a la hora de interpretar un texto. Esto es así porque Gadamer sostiene que el entendimiento de un texto tiene que ver con el horizonte de pensamiento de cada ser humano, y entender algo que no está en la tradición en la que se nació, implica ganar un horizonte, ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo sino verlo integrado a un todo más grande y en patrones más correctos. (Gadamer, 1960).

En este sentido, interpretar un texto, para Gadamer implica una fusión de horizontes: en esta acción va implícita una tradición propia del intérprete y un horizonte de pensamiento que se trata de ganar para poder llegar a una recreación. Para el autor, la interpretación es un proceso creativo, comprender un texto de esta forma no es una labor reproductiva, sino productiva (Gadamer, 1960).

Otro de los autores que se ha destacado dentro de la hermenéutica en cuanto a la noción de interpretación es Paul Ricoeur, quien al igual que Gadamer también sostiene que la interpretación no es una repetición, sino un acto creativo, de producción. Sin embargo, Ricoeur lo hace apoyándose del concepto de *mimesis*.

A lo largo de la historia, la palabra *mimesis* se ha utilizado como sinónimo de imitación. Esta concepción es muy común debido a las traducciones que se han realizado de La Poética de Aristóteles. Patrice Pavis en su diccionario sobre teatro relata que *mimesis* en un comienzo era la imitación de una idea, una cosa, una persona o un dios, además supone que en Aristóteles se consideraba la *mimesis* como modo fundamental del arte, ya que para que existiera arte debía haber una imitación de la acción, es decir una *mimesis* de la praxis (Pavis, 1978).

Sin embargo, el significado que aporta Ricoeur es más amplio. No se trata de una imitación (al menos no solamente de eso), más bien sería una *recreación*, una nueva forma de ver esa cosa, persona o situación que se está estudiando, ya que sería imposible llegar a una imitación exacta de algo, lo más lógico sería que el “imitador” en todo caso, a partir de sus propias circunstancias recree (en vez de imitar) esa situación dada, creando una propia versión de la cosa imitada.

Ricoeur le otorga a la hermenéutica la tarea de reconstruir la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores (Ricoeur, 1985) y por eso propone el ejercicio de la triple mimesis como base para la interpretación o la mediación que se produce cuando un lector se enfrenta al entendimiento de una trama.

El concepto de interpretación en la obra de Ricoeur se enmarca dentro del proceso de la triple mimesis, en términos simples se dirá que a la mimesis I le corresponde la labor de prefiguración de la trama, de la pre-comprensión del mundo de la acción (Ricoeur, 1985), lo que para Gadamer sería la tradición y los prejuicios.

La mimesis II es para Ricoeur el eje del análisis, la cosa interpretada. Es el relato o la trama de manera configurada, por lo tanto es en mimesis II donde se encuentra la tarea de mediación entre la cosa real y el mundo de símbolos a través de los cuales la humanidad se comunica.

La mimesis III por ende, es un proceso de refiguración que abarca la interpretación personal que cada persona hace, a través de la mediación de símbolos (y su propia decodificación de éstos) para poder entender la cosa interpretada.

Así, la interpretación para Ricoeur será un proceso en el cual se pasa por una prefiguración, una configuración y una refiguración de símbolos que el que trata de comprender tiene que decodificar a medida que está en contacto con la cosa interpretada.

Ambos autores manejan algo que servirá como eje central para este trabajo de tesis: y es que a pesar que se enfocan en el texto escrito, la noción de interpretación tanto de Gadamer como de Ricoeur, por el hecho de partir de las ideas heideggerianas, pueden extenderse a todos los aspectos de la vida cotidiana.

Gadamer explica que la interpretación es una condición ontológica del ser humano (Gadamer, 1960), es decir, que la interpretación es inherente a las personas, y constantemente están tratando de entender lo que hay a su alrededor: a la gente que la rodea, las señales de tránsito, lo que ve en televisión y todo lo que cotidianamente se realiza.

Ahora, si la interpretación es un aspecto ontológico, esta premisa se vuelve una veta investigativa de gran interés en el teatro, ya que si comúnmente las personas se interpretan a sí mismas, ¿qué ocurre cuando los actores juegan a asumir roles diferentes a lo que son en su vida diaria? Y ¿cómo ayuda el director y el dramaturgo para que estos papeles se asuman con la organicidad del caso? A partir de estas preguntas se abordará el tema de la interpretación; pero esta vez, utilizado dentro del ámbito escénico.

1.1.2 Uso del concepto de interpretación en el teatro.

Ya estudiado el concepto de interpretación desde la perspectiva hermenéutica, es conveniente ahora revisar la noción de interpretación en el teatro. Valga decir que esta aplicación que es muy utilizada en el ámbito artístico; pero muy poco analizada.

Aunque no lo sean, muchas veces la palabra *intérprete* se usa como sinónimo de actor, actriz, bailarín o cantante. Esto es así porque una de las tareas primordiales de un artista es *interpretar*. Se puede concebir a alguien que se dedica al arte como un sujeto que, haciendo uso de sus emociones, de su cuerpo, de sus sentimientos, interpreta parte de la realidad en que vive para transformarlo a un lenguaje artístico. El pintor interpreta la naturaleza para hacer un cuadro, el bailarín interpreta las notas musicales para ejecutar su coreografía, el cantante interpreta la música y la letra para emitir con la técnica adecuada melodiosos sonidos. Pero, ¿qué pasa con el

actor cuando su trabajo parte de un texto escrito que no es su propia realidad, sino la de un dramaturgo al que, en varias ocasiones, ni siquiera conoce?

El trabajo que el actor realiza es un proceso de interpretación muy complejo, y a la vez teleológico. El fin principal es transmitir emociones para el espectador y que el texto cobre vida en su cuerpo, a través de un personaje. Uno de los artistas que han reflexionado sobre este tema es el director de teatro y cine Peter Brook, quien relata en su libro *La puerta abierta*:

“El teatro nos conduce a la verdad a través de la sorpresa, de la excitación, de los juegos, de la alegría. Convierte el pasado y el futuro en parte del presente. Es la verdad del momento presente lo que cuenta, el absoluto convencimiento de que sólo puede aparecer cuando entre intérprete y público existe un lazo de unión” (Brook, 2002).

Para Brook, el actor es un intérprete que debe crear un lazo con el público para poder llegar a la *verdad del momento* que se está produciendo en el escenario. Lo que ocurre es que, a diferencia de otros artistas, en el caso del actor esta interpretación se vuelve peculiar: no sólo debe interpretar el texto del dramaturgo, sino que hay muchos factores que intervienen a la hora del montaje para poder llegar a construir un personaje digno de presentarse en las tablas.

Acá entra la idea que el texto de un montaje pasa por muchas interpretaciones, y al ser así, se puede entender que el dramaturgo, el director y, sobre todo, el actor son intérpretes en el sentido estricto de la palabra.

En su *Diccionario de teatro*, Patrice Pavis presenta un concepto de interpretación bajo esta premisa. Define la interpretación como:

“Enfoque crítico del texto y de la escena efectuado por el lector o por el espectador, la interpretación se preocupa por la determinación de sentido y la significación de ambos. En el sentido técnico se vincula a la

hermenéutica, pero también atañe al trabajo del dramaturgista, del director, del actor o del espectador” (Pavis, 1984).

Pavis también distingue al menos tres tipos de interpretación dentro del teatro:

1) *La interpretación de la puesta en escena*: Según Pavis, la obra jamás se puede producir si no hay un *trabajo dramaturgico previo*. A esta dramaturgia se le aplica la interpretación de un director que, debe tomar en cuenta además de los propósitos personales que motivan el montaje de la obra, la época en la que está inmerso, el público al que va dirigida la obra y otros aspectos de su entorno para poder así llevar a cabo su trabajo de dirección.

2) *La interpretación del actor*: Ésta varía de una actuación regida y prevista por el director y el dramaturgo a una *trasposición personal de la obra*, una recreación total del actor según los materiales a su disposición (Pavis, 1984).

3) *La interpretación del espectador o lector*: Plantea que de parte de los lectores de un texto, o de los espectadores, hay una interpretación con un enfoque hermenéutico o con una perspectiva semántica/semiótica. Además hace referencia a la *pluralidad de interpretaciones* durante el proceso de producción teatral.

4) *La interpretación psicoanalítica de las figuras escénicas*. Hace referencia al sentido que adquieren las imágenes que se crean en la obra a través de los elementos teatrales como las luces, la escenografía y la propia puesta en escena que propone el director.

En la definición que hacía Pavis sobre el concepto de interpretación se denotan una multiplicidad de interpretaciones de la obra de teatro en el proceso de producción escénica.

Pavis le otorga una labor promordial al actor, ya que divide su interpretación entre una que está dirigida por el director a través de las indicaciones que le da en los ensayos, y por el

dramaturgo mediante la obra de teatro escrita, y otra interpretación puramente del actor en la que trata de entender su personaje y la obra desde sus propias experiencias.

Sin embargo, si se toma en cuenta que la interpretación es un ejercicio constante que realiza el ser humano para tratar de comprender su entorno, entonces el actor no debería hacer una *interpretación* dividida del texto dramático. Más bien su interpretación viene dada al ser un ser histórico ubicado dentro de un contexto (Gadamer, 1960). Este contexto abarca desde la tradición en la que está inmerso hasta las mismas instrucciones del director y del dramaturgo.

Por esta razón, es que para este trabajo se cree más conveniente hacer una distinción diferente de estos momentos de interpretación que se dan en el proceso de producción teatral. Esta tarea se hará tomando en cuenta los principales roles que se dan en la puesta en escena.

Se entiende que en el proceso de producción de una obra, existen cuatro momentos de interpretación principales: el primero es el del dramaturgo, luego el del director, el tercer momento es la interpretación del actor o los actores y el cuarto momento llega con la participación del público.

Esta investigación se centra en los primeros tres momentos de interpretación ya que, desde el ámbito de la comunicación existen numerosos escritos que privilegian los estudios de recepción de la obra de teatro, haciendo énfasis en la interpretación de los espectadores. Además, a pesar que aún pueden encontrarse oportunidades de estudiar el teatro desde la recepción del público, también es indudable que la interpretación de los auditorios es aún más heterogénea que la del director, el dramaturgo y el actor.

Por lo tanto, se quiso enfocar este trabajo en los tres primeros momentos de interpretación para que sea un primer paso para entender el teatro desde las mismas entrañas de la producción,

reivindicando el trabajo que realizan el dramaturgo y el director en el rol de comunicadores de la puesta en escena.

Al ser el dramaturgo, el director y el actor los principales encargados de llevar a cabo una puesta en escena (que, desde luego, van encaminados y en función de presentarla a un cuarto participante del proceso teatral, es decir al público), se nombró al vínculo que se da entre estos tres creadores como: relación triádica del proceso teatral (Concepto que se explicará con más detenimiento durante el desarrollo de este capítulo).

Al regresar al punto que iniciaba este apartado, sobre la relación sinonímica entre las palabras intérprete y artista, se puede concluir que, en efecto, según la definición que la hermenéutica otorga a la interpretación, en el mundo teatral estos dos conceptos tienen un significado parecido.

A lo anterior se suma otro aspecto: la obra de teatro debe tener espontaneidad y vida. El teatro es el arte del *aquí y el ahora* y por eso, el personaje (a través del cuerpo del actor) debe vivir el presente. Ahora bien, si se estableció ya que *la interpretación es una condición ontológica del ser humano* (Gadamer, 1960; Heidegger, 1927); el teatro, como reflejo de la realidad busca que los personajes no sean planos sino que tengan *humanidad*, y por ende, la interpretación también debe ser una condición ontológica del personaje (que cobra vida en el momento que dura la obra). Para lograr esto, hay un trabajo no sólo del actor, sino también del director y del dramaturgo durante todo el proceso previo a las presentaciones.

Pero, si cada participante de la producción de la puesta en escena tiene una interpretación diferente de la obra de teatro, y a pesar que hay un orden jerárquico para llevar a cabo una puesta en escena, en la que los roles del director, del dramaturgo y del actor son muy claros (aunque

históricamente no hayan sido tan definidos los papeles de cada uno, como se verá en el capítulo contextual), ¿qué es lo que hace que la puesta en escena tenga unidad? ¿cómo se articulan esta multiplicidad de interpretaciones de la obra de teatro?

La respuesta a la interrogante puede darse con un dicho muy coloquial: *hablando se entiende la gente*. Esta frase adquiere más sentido durante la puesta en escena; sin embargo, para poder comprenderla en términos académicos, se debe recurrir al concepto de *interacción*.

1.2 La interacción

Si la interpretación se entiende como una condición ontológica del ser humano, la interacción como forma de relacionarse de unas personas con otras debe ser algo aprehendido socialmente, pero que va muy ligado a la noción de interpretación.

Cada sociedad tiene formas diferentes de interrelación, maneras peculiares de comunicarse, pero en todas existe una base de entendimiento social para poder llevar a cabo la convivencia.

En este apartado se hablará de los conceptos de interacción desde la sociología fenomenológica, mismos que se han aportado para el estudio de la comunicación interpersonal.

1.2.1 La interacción desde la sociología fenomenológica.

En su escrito *La interacción y la comunicación desde los enfoques de la psicología social y la sociología fenomenológica*, la investigadora Marta Rizo García explica que la interacción es la materia prima de la comunicación y a la vez es la base de toda relación social.

En términos generales, Rizo presenta una definición de interacción desde la psicología como un intercambio y negociación de sentido entre dos o más participantes situados en contextos sociales (O'Sullivan, 1997). Esta noción requiere que haya una reciprocidad por parte de los participantes en el proceso comunicativo, ya que ambos deben conocer un código, unas reglas determinadas para llevar a cabo la interacción.

Estas normas pueden ser orales o no, por ejemplo, la madre y su hijo de cuatro meses establecen pautas de comunicación aún sin que el bebé pueda hacer uso del habla, ésta sería su propia manera de interacción que a lo mejor otra mamá no podrá entender.

En 1972, Erving Goffman entendía la interacción como la realización regular y rutinaria de encuentros (Rizo, 2006) no son meros actos de transmisión de información lineales, sino que son situaciones completas en las que interviene no sólo la voz ni el lenguaje, sino todo el cuerpo de los participantes.

Goffman, en su propuesta dramaturgica de la comunicación, explicaba que los seres humanos constantemente realizan una presentación² ante los demás, por lo que realmente en la vida cotidiana las personas están actuando, tratando de interpretar la situación y a sí mismos para buscar la manera correcta de actuar en las situaciones que le ocurren.

Para estas interacciones sociales a manera de representaciones teatrales, Goffman considera tres puntos básicos que influyen a la hora de presentarse ante los demás: el medio, la máscara y el rol (Mercado y Zaragoza, 2011), entendiendo el medio como el espacio, la máscara como la apariencia que dan los actores sociales y el rol como la conciencia que se tiene del papel que se está interpretando socialmente, y por lo tanto, que se tiene que cuidar ante los demás, por

²En el idioma original realmente se refiere al "performance", palabra del inglés que no tiene una traducción equivalente en español, ya que el performance conlleva aspectos no sólo físicos, sino también psicológicos: formas de pensar, maneras de interactuar y de improvisar ante otras personas.

ejemplo, en el teatro el director escénico tiene el rol de dirigir los ensayos, por lo tanto tiene que cuidar que su apariencia ante los actores sea la de saber qué se está haciendo, qué rumbo lleva la obra.

Ahora bien, el medio al que se refiere Goffman es el espacio en cada situación determinada: el local de ensayo, la fila del supermercado, el gimnasio... sin embargo, en todos estos medios hay un espacio más amplio que abarca todas las interacciones en una sociedad determinada: ¿cómo hacen dos personas desconocidas para poder comunicarse en una situación de peligro?, o ¿cómo alguien que va conduciendo por un lugar desconocido sabe en qué calles poder dar vuelta en u?, las respuestas a estas preguntas las proporcionan las investigaciones de la sociología fenomenológica que aportan el concepto de *lebenswelt* o mundo de la vida.

El mundo de la vida es una categoría de análisis estudiada por diversos teóricos de la comunicación, desde la teoría social y la opinión pública por Habermas, la fenomenología por Edmund Husserl y, más específicamente, desde la sociología fenomenológica por Schutz, Berger y Luckmann.

El concepto que se tomará para el análisis en este trabajo, será precisamente el de la sociología fenomenológica, pues es el que se aproxima más a los elementos que se tomarán en cuenta para en análisis de la producción de la puesta en escena, en el que necesariamente se crea un mundo de vida para los personajes que estarán en la ficción.

Marta Rizo interpreta el mundo de la vida a partir de las ideas de Schutz, y establece que es el horizonte último de sentido, nunca agotable ni trascendible; sin embargo hace una distinción con la vida cotidiana que sería solo una provincia del mundo de la vida, mundanamente intersubjetiva (Rizo, 2011).

De tal forma que, desde la sociología fenomenológica las interacciones toman un carácter intersubjetivo entre dos personas que se desarrollan en la vida cotidiana como parte de un mundo de la vida que comparten los participantes (Berger y Luckmann, 1993).

La intersubjetividad que aporta la sociología fenomenológica a la noción de interacción se vuelve trascendental para el estudio ya que, regresando al inicio del capítulo, cuando se tiene una conversación, se transmite un mensaje hacia el interlocutor el cual no se está seguro si se va a entender lo mismo que el emisor quiso decir, aunque no se quiere caer en un relativismo total, la interacción es un acto subjetivo por parte de dos o más personas, cada quien con una propia forma de interpretación de la situación en la que viven.

Es en este punto donde se tiene que anotar un concepto propio de interacción que será el más útil para continuar con este trabajo. Esta definición partirá de la intersubjetividad del sujeto como base de la vida en sociedad.

1.2.2 La vida en sociedad: punto clave para el concepto de interacción.

Hay un punto clave en las nociones de interacción tratadas anteriormente y que permitirán establecer una definición de interacción social propia para el análisis del proceso de construcción de puesta en escena. Éste es el sujeto como parte principal de la vida en sociedad a través de la intersubjetividad.

No cabe duda que cada quien tiene una forma de pensar distinta de la otra. Hay muchas maneras de ver la realidad, y esa intersubjetividad es la que permite a las personas una vida en sociedad con normas, valores, ética y moral, con juicios penales, leyes y reglas sociales que permitirán a todos vivir en armonía.

Esta intersubjetividad es la que permite las interacciones sociales, ya que la discusión y las pláticas se generan a través de diferentes puntos de vista de una situación concreta: cuando dos personas hablan sobre política, religión o fútbol por ejemplo, cada una pone sobre la mesa sus puntos de vista y así la plática puede seguir por horas sin que se llegue a un acuerdo sobre qué equipo de fútbol es mejor, o qué se espera que mejore en la sociedad con la llegada de un nuevo presidente.

Ahora bien, hay encuentros ocasionales, conversaciones que, aunque muy animadas, sólo se dan una vez en la vida: cuando surge una espontánea charla con un vendedor en el mercado, por ejemplo, o cuando ocurre un percance en una unidad de transporte colectivo y las personas empiezan a contar experiencias similares. Pero también hay encuentros periódicos con una misma persona, que permitirán ir formando una relación más sólida, lo que ocurre al conocer a un nuevo compañero de clases, o cuando se llega a un lugar de trabajo nuevo.

En esta investigación son de especial interés esas relaciones que se van formando con el tiempo, las que ocurren como efecto de diferentes interacciones en distintas circunstancias. Ya que en un grupo de teatro, necesariamente se establece un vínculo entre dramaturgo, director y actores a la hora de montar una puesta en escena.

De tal forma que en este trabajo se va a llamar interacción a los encuentros intersubjetivos que se dan periódicamente entre los participantes del proceso de producción de una obra de teatro (dramaturgo, director y actores) que, al mismo tiempo que permitirán generar un vínculo entre ellos, también tendrán como resultado los acuerdos sobre la manera de interpretar el texto dramático que llevarán a la construcción de la puesta en escena.

Pero, ¿cómo se le llama a este vínculo que se genera? Y ¿cómo afectará finalmente la relación entre el director, el dramaturgo y el actor para el resultado del proceso? Estas cuestiones se abordarán en el siguiente apartado.

1.3 La relación triádica

Definidos ya los conceptos de interpretación e interacción que serán la base para entender el trabajo que se realiza en los procesos de producción teatral, es ahora imprescindible hablar de un tercer concepto: las relaciones triádicas.

All entender la interacción como la base de la vida en la sociedad, inherentemente también se hace referencia a la comunicación interpersonal, en donde los individuos se relacionan unos con otros para poder llevar a cabo la vida en sociedad. Uno de los grupos de investigación con mayor renombre en los estudios de la comunicación interpersonal es la Escuela de Palo Alto que aportó a los modelos sistémicos de la comunicación en la década de los 70.

La Escuela de Palo Alto, o el Colegio Invisible, propone que la comunicación es interacción, y a la vez, estas interacciones toman formas de relaciones y se expresan en esquemas de conducta social mediante prácticas ritualizadas (Mondragón, 2011). Estos vínculos que se generan a través de la interacción fueron nombrados como relaciones diádicas.

1.3.1 Las relaciones diádicas desde la escuela de Palo Alto.

En su tesis “Dinámica comunicativa familiar hic et nunc”, la doctora Verónica Mondragón realizó un recorrido teórico por los principales aportes de la Escuela de Palo Alto sobre las relaciones diádicas que se construyen en un sistema familiar.

Según Mondragón, el panorama familiar se construye desde relaciones diádicas que se van generando mediante la convivencia de dos personas (Mondragón, 2011). Sin embargo, para entender mejor el concepto de relación diádica, debe revisarse la perspectiva que tiene la escuela de Palo Alto sobre el proceso de comunicación.

El colegio invisible propone estudiar los elementos contextuales que se presentan durante la interacción, de manera que se apoyan fundamentalmente sobre elementos no verbales como la postura, el gesto, la expresión facial, la entonación y el contexto como parte de lo comunicable en el ser humano (Bateson, 1971; Mondragón, 2011).

Bateson sentó las bases para formar el modelo orquestal, donde la comunicación es un proceso social permanente tomando en cuenta la palabra, el gesto, la mirada y la mímica. Bajo esta perspectiva, no se trata de establecer una oposición entre lo verbal y lo no verbal, sino más bien ver la comunicación como un todo integrado (Mondragón, 2011; Bateson, 1982).

De esta forma, el modelo orquestal plantea la comunicación como un proceso complejo, que obedece a un código misterioso o una especie de partitura invisible que todos siguen en la interacción que hace que la comunicación fluya de forma melodiosa (Mondragón, 2011), como en una orquesta en la que todos los instrumentos tienen que estar afinados y así conseguir un sonido agradable para el oído humano.

Pero, ¿cómo se consigue que esta partitura invisible vaya fluyendo?, ¿cómo se adivina este código misterioso por parte de los que interactúan?, esto se resuelve a través de la creación de vínculos, en otras palabras, por las relaciones diádicas que, pueden ser tan efímeras como dos desconocidos hablando de un siniestro en el transporte colectivo, hasta una pareja con veinte años de matrimonio discutiendo sobre la manera de ahorrar en energía eléctrica.

A partir de allí, una relación diádica puede definirse como el vínculo que se genera entre dos individuos que, mediante se vaya modificando, va cambiando también su dinámica de interacción. No se interactúa de la misma manera con el cajero del banco que con un amigo muy cercano, porque la dinámica es diferente y el código que se utiliza también va cambiando.

Lo importante de utilizar la perspectiva del colegio invisible es que se vuelve a los orígenes, a la etimología de la palabra comunicación: la puesta en común, la participación (Mondragón, 2011; Bateson, 1982) ya que en el modelo orquestal lo más importante es la interacción humana, el sujeto, y una de las premisas de este trabajo es precisamente, retornar al estudio de la persona como base de la comunicación.

Ahora, para entender cómo se genera esta interacción durante el proceso de producción teatral, hay que ampliar el término de relación diádica y llevarlo hacia la construcción de una triada que, a la vez, dará luz al concepto de puesta en escena que se manejará en los próximos apartados.

1.3.2 La relación triádica para llegar al concepto de puesta en escena.

El concepto de relación triádica parte de las diadas propuestas por la escuela de Palo Alto. Recientemente se ha utilizado este término en pedagogía para entender el vínculo entre el maestro, el alumno y el conocimiento o aprendizaje (Abad Peña y Rodríguez, 2011).

Sin embargo, en el teatro la relación triádica se da entre tres personas claves para el proceso de la construcción de la puesta en escena. De tal forma, que se entenderá relación triádica como el vínculo que se genera entre el dramaturgo, el director y los actores durante los procesos de interacción que mantienen en los encuentros previos a presentar la obra de teatro.

Esta relación triádica va tomando importancia en la medida en que el tipo de vínculo que se genere provocará un proceso comunicativo que al mismo tiempo permitirá una puesta en común (acuerdos) de distintos puntos de vista que se tienen sobre el texto dramático en torno al cual girará el proceso de montaje.

De esta forma, la puesta en escena se entenderá en esta investigación como el resultado de las interacciones que se van dando conforme se va construyendo el vínculo de la relación triádica, en donde el director, el dramaturgo y el actor van llegando a diferentes acuerdos. En otras palabras, estos acuerdos que el director, el dramaturgo y los actores van tomando en el camino darán como resultado un montaje o una puesta en escena del texto dramático.

Es necesario aclarar que en el proceso de montaje de una obra de teatro no sólo intervienen el dramaturgo, el director y el actor; sin embargo, este trabajo considerará solo la función de estos tres porque se considera que son los que tienen un mayor contacto con el guión teatral que se considerará la base de la puesta en escena.

Ahora, ya expuestas las premisas sobre la interpretación como condición ontológica del ser humano, la interacción como la base de vida en sociedad y la relación triádica en la interacción como fundamento de la puesta en escena, surgen las interrogantes sobre la función que cumple el director, el dramaturgo y el actor durante el proceso de montaje.

¿Cómo se relacionan los componentes de la triada para lograr el vínculo que permita la puesta en escena?, ¿cómo han cambiado los papeles que cumplen en el devenir histórico del teatro? Y ¿cómo interpreta el texto dramático el director, el dramaturgo y el actor? Éstas son las cuestiones de las que se hablará en el capítulo de contexto.

2. LA RELACIÓN TRIÁDICA DEL TEATRO EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

“El teatro es tan infinitamente fascinante porque es muy accidental, tanto como la vida misma”

Arthur Miller, dramaturgo y director estadounidense.

La experiencia presenciar una obra de teatro es muy distinta a la de mirar una película por televisión. Ambas actividades presentan actuaciones, una dirección, un cuidado en la luz, en la escenografía y en el encuadre; sin embargo, a diferencia del cine, el teatro tiene un elemento característico: la incertidumbre.

¿Qué quiere decir esto? Que por mucho que haya efectos 3D y 4D el cine nunca va a poder igualar el aspecto de viveza que requiere el teatro, en una función teatral se está propenso a cualquier accidente: a un actor se le olvida el texto, o se cae parte de la escenografía. Y esos contratiempos latentes provocan que los actores, el director (quien muchas veces es un espectador más durante la presentación) y el público mismo, se mantengan pendientes de esos pequeños detalles que son los que dan cierta peculiaridad a la acción de ver una obra teatral.

En este capítulo se va a describir cómo el dramaturgo, el director y los actores preparan esa experiencia vívida para el público, quienes son la razón de ser fundamental y final de una obra teatral. Para lograrlo, este apartado se ha dividido en dos puntos.

El primer apartado se trata de una aproximación histórica desde el teatro sobre la construcción de personajes. En esta parte se presenta un acercamiento a los momentos históricos en los que cada una de las partes de la triada en el teatro han tenido un papel protagónico para construir una puesta en escena.

En la segunda parte se habla del trabajo de cada uno de los sujetos que componen la triada teatral: ¿Cómo empieza el dramaturgo a escribir la obra de teatro?, ¿Cómo interpreta el director ese texto escrito y transmite esas ideas a los actores? Y ¿Cómo finalmente el actor asimila a través del texto los puntos necesarios para poder dar vida en escena a los personajes que el dramaturgo imaginó?

Con estos dos apartados se pretende abordar las categorías de construcción de personajes y de relación triádica que se relacionarán en el capítulo final del trabajo, y que al final serán el objetivo fundamental de la tesis: establecer las bases teóricas que permitan explicar la relación que existe entre el dramaturgo, el director y el actor para la construcción de personajes y la puesta en escena.

2.1 Acercamiento histórico al trabajo de creación de personajes desde la triada del teatro

Se vuelve una labor compleja analizar la historia del teatro como una línea en el tiempo, más bien debería hablarse de diferentes puntos en el desarrollo de la humanidad que han tenido eco en las expresiones teatrales, y que a la vez se vuelve una relación dialéctica, porque el teatro también ha tenido influencia en cierto sector de las sociedades desde donde se desarrolla.

En este apartado se hará una revisión por esos puntos de la historia en los cuales el trabajo del dramaturgo, el director y el actor se han modificado, y al final se hablará de la época actual y de cómo se están proponiendo nuevas formas de llevar a cabo el arte teatral.

2.1.1 Breve reseña del teatro y su evolución en la sociedad.

Históricamente (más por una convención que por investigaciones certeras) el teatro es aceptado como una de las artes más antiguas. Se le atribuye un origen religioso o místico, y esto no se puede negar al analizar lo característicamente teatrales que resultan ciertos rituales religiosos.

Sin embargo, para el sociólogo Jean Duvignaud el hecho de casar a las artes teatrales con este origen mítico resulta una tarea ociosa, ya que, si bien es cierto, los orígenes del teatro están ligados a los rituales sagrados, la sociedad fue la encargada de acoger al arte teatral dentro de su seno, ya que se trataba de hacer presente y visible el sacrificio o la intervención de la gracia divina en la vida por medio de una mímica y un diálogo familiar (Duvignaud, 1973).

De hecho, asegura que, por un lado, la iglesia fue repudiando los lenguajes de los que el teatro hacía uso, mientras que la sociedad fue absorbiendo estas dramatizaciones. Duvignaud consume esta teoría al asegurar que el teatro religioso nunca ha llegado a ser un arte dramático porque está encasillado en una obediencia ciega de los protagonistas de este tipo de dramas para con una fuerza en especial, mientras que el teatro tradicionalmente ha planteado dilemas éticos que buscan mover algo dentro de los espectadores (Duvignaud, 1973), y esto también es compartido desde los clásicos de la literatura, como Aristóteles que proponía el teatro (y especialmente la tragedia) como una mimesis basada en una praxis para llegar a una catarsis (Aristóteles, 1985).

No es tarea de este trabajo describir exhaustivamente cómo se ha desarrollado el teatro en la historia; sin embargo, es importante reconocer que desde la tragedia griega, pasando por la comedia griega, el teatro de la edad media, la comedia del arte italiana y francesa, hasta las vanguardias, así como el teatro con tintes de posmodernismo de la actualidad, las puestas en escena han sido un reflejo de las culturas de las sociedades en las que están inmersas y, por eso,

son una de las más asediadas formas de divertimento por parte de las personas (Duvignaud, 1973).

Por ser parte de este espejo de la sociedad, el arte teatral se renueva de forma constante y así, históricamente el trabajo del director, el dramaturgo y el actor ha tenido grandes transformaciones. De allí surge el segundo subtema del que se hablará con respecto a la historia del teatro.

2.1.2 Las tres dictaduras dentro de la historia teatral.

No existe un hilo conductor único en la historia del teatro, desde una perspectiva hermenéutica, lo que hasta el momento se ha recabado con respecto a la historicidad teatral son diversas líneas de investigación sobre cómo el teatro ha tenido influencia en las sociedades en las que está inmerso.

Esto se manifiesta incluso en el reconocimiento de los autores clásicos de teoría teatral, en el hecho que para algunos directores y actores el método del actor que propuso Stanislavski puede ser una guía primaria para todo el que se quiera dedicar al arte escénico, mientras que para otros la postura *stanislavskiana* no es más que una tendencia que estuvo de moda en cierto tiempo; pero que en la actualidad está desfasada. Hay una máxima que rige al mundo teatral y que también puede aplicarse a cualquier investigación, sobre todo en ciencias sociales: “no hay una verdad absoluta”.

Precisamente por la ausencia de esta verdad absoluta es que diversos estudiosos del arte teatral coinciden en reconocer tres dictaduras en el devenir de la historia del teatro. Esta idea se refiere a la imposición del dramaturgo a través del guión teatral en un primer momento, al

reinado del director en la puesta en escena desde la década de los 60 y, últimamente, a la *anarquía teatral* propuesta por las creaciones colectivas en la época moderna y actual.

En el libro “Nuevos rumbos del teatro” el investigador Alberto Miralles hace un recorrido por los momentos cruciales en que han cambiado estas formas de realizar los montajes teatrales.

Cuando el teatro se estableció como un arte, y fue ganando espacio en la sociedad, los dramaturgos cobraron gran importancia. Tanto así que hubo una *dictadura* de los que escribían las obras para con los grupos de teatro. Lo que el texto decía era primordial, se debían llevar a cabo las didascalias al pie de la letra y el reparto de actores tenía que cumplir con las características que la dramaturgia definía.

En el teatro clásico los actores reproducían los diálogos escritos con una exactitud tal que incluso era necesario interpretar los signos de puntuación, y el director era el encargado de que esto se cumpliera (Miralles, 1973). Si no se hacía exactamente lo que marcaba la obra Hamlet, por ejemplo, entonces era cualquier cosa, menos Hamlet y no sería bien aceptado por el público y mucho menos por la crítica.

En esta dictadura del dramaturgo era posible, por ejemplo, llegar a casos en donde escritores demandaban a un director de escena porque lo que había visto en el montaje distaba mucho de su obra. De hecho, Stanislavski deja entrever en sus escritos que el texto era de una importancia vital en la puesta en escena, y tanto los actores como el director tenían que respetarlo para que el montaje pudiera estar en un escenario.

Es en el siglo XX donde se empieza a cuestionar si el texto realmente es fundamental para una obra de teatro, o si la verdadera esencia del montaje es la *puesta en escena* -una tarea creativa que parte principalmente de la visión del director-. (Miralles, 1973).

Específicamente desde la década de los 60, los directores lucharon por ganar cierta libertad en sus montajes, lo que llevó a una segunda dictadura en el devenir del teatro. Se trataba del director, como dueño y amo de la obra o, más bien, de la puesta en escena. A pesar que había un texto escrito, el director podía hacer con él lo que quisiera. Sus actores eran poco propositivos y se dedicaban a esperar las indicaciones del director que, incluso, dictaba cuántos pasos debía caminar un personaje para acercarse a su compañero en la escena (Miralles, 1973).

En esta etapa surgió una premisa que aún sigue en boca de muchos directores teatrales: “*El texto es un pretexto*”, al referirse a que el guion teatral no era más que un instrumento que el grupo de teatro utilizaba para decir algo. Es decir, podría montarse Hamlet, pero no era indispensable respetar los textos, ni las escenas ni la secuencia, sino que lo que más importaba era el superobjetivo de la obra, lo que el grupo (y el director) en conjunto querían decir, adecuando el texto escrito a estas premisas.

En la actualidad, gracias a las mismas transformaciones que ha tenido el arte dramático, ya no podría haber dramaturgos que, en su sano juicio, demanden a un grupo de teatro por no ver en la puesta en escena lo que se tenía en el texto escrito, más allá de eso, hay una distinción entre una obra de teatro escrita y una puesta en escena.

Sin embargo, últimamente han surgido nuevas modalidades en donde el director y el dramaturgo han pasado a un segundo plano. Se trata de las llamadas *creaciones colectivas*, en las que un grupo de actores se ponen de acuerdo para armar una obra de teatro con escenas que ellos mismos proponen sobre temas de los que les interesa hablar, llegando a estas construcciones escénicas a través de diversos ejercicios de improvisación.

En estas creaciones lo importante es meramente la actuación, la relación entre los personajes y la espontaneidad con que surge el montaje. Se empezó a trabajar desde finales de los 90 en grupos de teatro como “La Candelaria” de Colombia, y ha estado reforzada por nuevas corrientes dentro de las artes escénicas como el Teatro del oprimido de Augusto Böall en Brasil y la corriente del teatro periodístico.

Con respecto a esto, es muy pronto decir si se podría estar frente a una tercera tiranía (la del actor) en los procesos de montaje. Lo que sí es cierto es que ahora hay un equilibrio y entre los académicos del teatro se acepta generalmente que tanto el director, el dramaturgo y el actor tienen un papel creativo muy importante y equitativo durante la puesta en escena.

Sin embargo, la sociedad actual está teniendo muchos cambios, y por eso es necesario volver la mirada hacia las funciones que tienen hoy en día el director, el actor y el dramaturgo dentro de las obras de teatro que surgen en la sociedad y además, analizar la importancia del quehacer teatral en el mundo de hoy, y específicamente evidenciar la circularidad del proceso comunicativo que se presenta en la dinámica de la construcción de personajes como fenómeno de interpretación simbólica, en la cual, cada participante ofrece sus propias formas de ver la vida, su propia trascendencia, a través de los aportes personales que realizan con su participación en la puesta en escena.

2.1.3 La posmodernidad en las artes y su influencia en el teatro.

Desde la década de los 80, diversos autores han planteado que la época moderna se había superado, por lo tanto, la humanidad había entrado en una era de la modernidad tardía, la alta modernidad o el *posmodernismo* (Baudrillard, 2000; Martín Barbero, 1992; Vattimo, 1990; Jameson, 1988). Más de treinta años después se sigue debatiendo sobre el tema. Los principales

puntos de la discusión se centran en el posmodernismo que se da en las artes, el papel que tiene la tecnología en la sociedad y el concepto que en la actualidad se le da al conocimiento científico.

El punto que interesa acá es el de las artes posmodernas, y cómo esta corriente ha venido a afectar precisamente al teatro. Para ello, se debe revisar la noción de posmodernismo y hacer una comparación de las características de esta corriente con las artes escénicas en general.

El término *posmoderno* fue acuñado al principio para referirse a movimientos de diferentes ramas del arte que ya no “encajaban” con lo que hasta antes de los años 80 se entendía por expresión artística. A partir de acá, el posmodernismo en las artes ha tomado gran relevancia en muchos eventos que, con el tiempo, se han vuelto una tendencia a nivel mundial.

El arte posmoderno surge principalmente por una oposición a la modernidad: una época que fue definida por la revolución francesa de 1789, la revolución industrial y la ilustración en cuanto al ámbito cultural. Al superarse estas tres aristas que definían la época moderna, las expresiones artísticas fueron tomando vuelo a fin de crear un nuevo movimiento que dejaba atrás la época de la ilustración.

A pesar de lo anterior, las expresiones artísticas posmodernas aún están en tela de juicio para muchos críticos de arte, ya que la discusión sobre la superación de la modernidad continúa entre filósofos, teóricos y artistas. Lo que es innegable es que el arte de la época actual tiene características influenciadas por la forma de vida de la sociedad en que están insertadas que ya no podrían encajar en lo que se consideraba como moderno.

Una de estas características se deriva del hecho de que se han desvanecido las fronteras cada vez más entre quién es emisor y quién es receptor del mensaje, como proponen los modelos clásicos de la comunicación. Esta situación le ha quitado cierto *elitismo* al concepto de artista.

En la época moderna, alguien que se dedicaba al arte era un ser excepcional, quien vivía para ello y por lo tanto era capaz de seguir ciertas pautas para decidir si su trabajo en realidad era arte o no lo era y, por supuesto, la sociedad lo respaldaba porque era un número reducido de personas quienes podían apreciar los cuadros de pintores famosos o las obras de teatro de las compañías más populares; pero ahora con el uso de internet cualquiera con ganas de experimentar ser artista puede hacer un video y colgarlo en una plataforma, o subir sus dibujos y poemas en una red social, y al mismo tiempo tendrá un público casi asegurado con la cantidad de personas que a diario navegan en la web.

Lo anterior produce una pérdida de definición de lo que es artístico o no (y aunado al acelerado ritmo de vida que se lleva en la sociedad, que ha llevado a que ramas artísticas como la pintura y el teatro sean un escape de este frenesí) así, en estos tiempos, el arte se está distanciando de proponer una labor social y es, más bien una tarea *autorreferencial* (Martín Barbero, 1992). Evidentemente este cambio en las artes también produce un cambio en la forma de recepción de las obras artísticas y en la manera en que los mismos artistas realizan su trabajo como emisores de un mensaje.

Estas suposiciones son reforzadas por un *dilema estético* que plantea Frederic Jameson en su escrito “Posmodernismo y sociedad de consumo” en donde asevera que, si la experiencia y la ideología del yo único, que informaron la práctica estilística del modernismo clásico está terminada, entonces ya no está claro lo que se supone que hacen los artistas y escritores del presente periodo (Jameson, 1988).

Con esta afirmación, se puede entender por qué se da el surgimiento de diversos *artistas* a través de la web y también la introducción de nuevas formas de arte: una pintura de óleo con elementos tridimensionales, instalaciones artísticas que son un collage de *bodypaint*, escultura y pintura, presentaciones de teatro utilizando recursos como *videoarte*, estatuas humanas, y otros.

Jesús Martín Barbero también habla del arte posmoderno cuando hace referencia al trabajo del artista y del artesano. El teórico plantea que estas dos labores se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado (Martín Barbero, 1992).

Esta postura de Barbero cobra importancia si se toma en cuenta que, al ser un reflejo de la sociedad, las expresiones de arte han sido desde siempre un espejo o una crítica para el momento social en el que surgen. A partir de acá, tanto Barbero como Jameson denotan que las artes en la sociedad del posmodernismo tienen un papel importante en el mercado.

Jameson asegura que es muy poco lo que hay tanto en la forma como en el contenido del arte contemporáneo que le parezca a la sociedad intolerable y escandaloso y que aun cuando el arte contemporáneo tenga todos los rasgos formales del modernismo anterior, ha cambiado su posición fundamentalmente en el interior de la cultura actual (Jameson, 1988).

De esta manera, al analizar el arte posmoderno y la posición que ocupa en la sociedad, se pueden entrever que los rasgos que caracterizan a la sociedad de esta época son: mantener un ritmo de vida acelerado, un uso -a veces indiscriminado- de las tecnologías y la pérdida de valor del conocimiento académico, de una historia oficial y de darle un nuevo camino a la ciencia, lo que conduce a que hay una necesidad social de comunicación y así, el arte se convierte en un vehículo para que el ser humano cubra esta necesidad.

Pero la sociedad de hoy en día también busca estar al tanto de la realidad (a lo mejor de una realidad virtual) y, por ende, como expone Michel Maffesoli en su artículo “Posmodernidad. Las criptas de la vida”, hay una búsqueda desenfadada de los símbolos, “el deseo de una relación con la alteridad a través de arquetipos que no se representan, sino que se viven aquí y ahora” (Maffesoli, 2006).

En la web, por ejemplo, se hizo viral una noticia en donde un joven dejó sus gafas en el suelo de un museo de arte moderno en San Francisco, lo que impulsó a los visitantes a tratar de interpretar artísticamente el objeto, a pesar que no era parte de la exposición (Redacción Actualidad, periódico El Espectador, 26 de mayo de 2016). La broma que documentó el joven denota esta búsqueda desenfadada de símbolos por parte de las personas, misma búsqueda que ha afectado a las artes en general. Si se habla del teatro, específicamente, se han transformado dos aspectos en el quehacer tanto del director, del dramaturgo y del actor: El uso de la tecnología y la mezcla de diversas artes para la creación del espectáculo.

Cada vez es más común ir a ver una obra de teatro en la que se utilicen elementos tecnológicos que ayudan al montaje. Los videos proyectados en el fondo del escenario recreando paisajes y sustituyendo partes de la escenografía se han convertido en un recurso fácil de acceder por cualquier compañía teatral.

Pero este uso de tecnología no es inocente... afecta de una u otra manera al trabajo de las personas involucradas en el proceso creativo. En la dramaturgia, porque los escritores están escribiendo acotaciones que involucran elementos tecnológicos. Por ejemplo, en la obra de teatro salvadoreña del año 20013: *Vértigo 824*, de la autora Jorgelina Cerritos la premisa final dice literalmente de la siguiente manera:

En la pantalla aparecen imágenes de la historia de la humanidad: el hombre en la luna, el holocausto Nazi, la casa de ballenas, el tsunami de Indonesia, los mineros de Chile, cuerpos de mujeres cercenadas, pornografía infantil, el cabezazo de Zidane... sobre estas imágenes aparecen también las imágenes de La mujer repitiendo “Vértigo, vértigo, vértigo”... de El hombre diciendo “Que nunca para, nunca, nunca, nunca, nunca para”... y la del Coro de aeromozas “Basta, basta, basta”, mientras la proyección continúa... Matrimonios gay, Vargas Llosa recibiendo el Nobel, la caída del muro de Berlín, el calendario Maya y el 2012, el hundimiento del Titanic, Charles Chaplin, el hongo de la bomba atómica, el nacimiento de un bebé, un beso francés, terremoto en Haití, la hambruna de África... Las imágenes se van confundiendo entre sí... en la pantalla aparece la imagen de La joven en 3D y con una voz que se pierde en el espacio sideral evoca la frase “Y sin embargo, se mueve” ... Inmediatamente su imagen se fragmenta en átomos de energía.

Por parte del trabajo del director, también hay cierto grado de transformación con respecto al uso de la tecnología. Al encontrarse con dramaturgos que presentan premisas que conllevan el uso de proyector y de otros artefactos tecnológicos, tiene que buscar la manera de solventar estas cuestiones en la puesta en escena.

En el 2014, por ejemplo, se presentó en El Salvador la que fue denominada por diversos medios como la “primera producción teatral multimedia salvadoreña”. Se trata del espectáculo *Tamborina*, creación de Lorena Saavedra y Ricardo Barahona. El aspecto innovador de la obra lo traía la peculiaridad que aparte de los dos actores (de carne y hueso) que requería el montaje, también se presentarían personajes creados a partir de animación.

Ahora, ¿cómo afecta esta ola de tecnología a los actores?, precisamente en la construcción de su personaje, ya que las proyecciones en la pantalla crean una atmósfera diferente... y más allá de eso, el hecho de compartir con un personaje animado, que será su compañero de actuación, incluye un reto muy grande para estar al nivel de alguien que, a través de la animación y con los avances tecnológicos, podría hacer cualquier cosa dentro de la

pantalla. Un personaje animado puede volar, por ejemplo, mientras que un actor en vivo jamás podrá hacerlo por mucho que se usen elementos de utilería y efectos especiales.

Al igual que las proyecciones y el uso de la tecnología, también cada vez es más frecuente ver espectáculos teatrales que no sólo tienen diálogos entre los personajes... sino que es común en la época actual asistir a presentaciones que, sin ser musicales, mezclan partes de canto, danza e incluso acrobacia circense.

Esta *hibridación* es otra de las características de la posmodernidad (Baudrillard, 2000), en donde ya no se sabe hasta qué punto es un espectáculo de danza con diálogos teatrales o un montaje teatral con coreografías y marionetas. Esto también representa un reto para el director y los actores, ya que cada vez tienen que estar más preparados no sólo en lo que corresponde al arte de la actuación, sino también en diferentes ramas artísticas como la música, baile, malabares e incluso la pintura.

Cómo se ve, la época actual plantea diferentes transformaciones para el arte teatral, llegando a una convergencia digital en el teatro y esto es de suma importancia para definir cómo han cambiado los roles tradicionales del dramaturgo, el director y los actores, y cómo se ha transformado la dinámica comunicativa para la creación de una puesta en escena, planteando de manera general una problemática comunicativa de significación.

Tomando en cuenta estas transformaciones del teatro en el devenir histórico, a continuación se hablará de la tríada teatral y sus funciones principales para la creación de personajes dentro de la puesta en escena.

2.2 La tríada teatral en la puesta en escena (El trabajo del dramaturgo, el director y el actor)

En contraste con las artes plásticas o la música, el teatro no es nunca una creación individual. Se necesitan por lo menos dos personas para poder llevar a cabo un espectáculo. Esto es así aunque sea un monólogo, ya que el actor necesitará la ayuda de un luminotécnico o de un encargado de sonido.

¿Qué tal si la puesta en escena de este monólogo no lleva ni música ni luces? Incluso en esta situación el teatro es algo colectivo, ya que, antes de presentarse ante los espectadores, generalmente el actor necesita ensayos con público para lograr enfrentarse al escenario, en donde se busca la valoración de personas que retroalimenten qué se comprende con la puesta en escena que se va a mostrar, y en qué aspectos se puede mejorar.

Es evidente que este trabajo colectivo se vuelve un proceso complejo. Y por eso, es una labor dificultosa analizar los sujetos básicos que están involucrados en la creación, es decir, el dramaturgo, el director y los actores.

A continuación, se hablará de estos tres sujetos básicos de la creación escénica y de cómo pueden interpretar el texto para, al final, lograr una obra de teatro armónica que se presentará ante un público.

2.2.1 El dramaturgo, el mundo de la vida y la caracterización.

“El espectador no ve una creación del actor en el cien por ciento de la palabra... el dramaturgo desde que escribe la obra está pensando en que eso que está escribiendo es para ser llevado a la escena. El dramaturgo tiene que tener la claridad de qué elementos está dejando claros en su texto para que defiendan y hablen por sí mismos a la hora de esas

múltiples interpretaciones por las cuales va a pasar el texto, desde el director y desde el actor que interpretará el personaje...”

Entrevista a Jorgelina Cerritos, dramaturga salvadoreña ganadora del premio Casa de las Américas.

La cita anterior es un ejemplo de que, la obra de teatro pasa por diferentes puntos de interpretación antes de llegar a la escena. El dramaturgo es el primero en interpretar el texto que él mismo ha escrito, lo hacen primera instancia a través de la asimilación de su *mundo de vida* (Schutz y Luckman, 1973; Berger y Luckman, 1968).

Esto es así porque el dramaturgo basa sus escritos en experiencias tanto personales como las que hay a su alrededor, en el ámbito en que se desenvuelve (Sanchis Sinisterra, 1996). La materia prima de las obras son las propias necesidades de expresarse del autor, de cómo está su país, y de la forma en que se desarrolla su vida personal y eso es lo que se ve reflejado en las obras de teatro que escribe, por lo que, en este primer momento, hay una interpretación de su mundo de vida para escribir la obra.

En el Diccionario del teatro de Patrice Pavis se entiende la dramaturgia como la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo, por lo tanto, es una representación del mundo en el que el escritor desarrolla su vida (Pavis, 1978).

Pero la interpretación de este mundo de la vida del dramaturgo no es el único proceso interpretativo al que se somete la obra de teatro. Cuando el texto ya está escrito pasa por varias revisiones del autor antes de ser llevado a la publicación o al grupo de teatro en el que se va a

montar³, por lo que es necesario “elegir cada palabra correcta, que diga lo que en verdad se quiere decir” (Cerritos, 2015).

Si se habla de dramaturgia, necesariamente se tienen que tomar en cuenta los postulados de Bertold Brecht, un dramaturgo y poeta que dio un giro importante en el arte de la escritura de obras teatrales desde 1951. Es a partir de Brecht y de su teorización sobre el texto dramático y épico que se amplía la noción de dramaturgia y ya no se considera este oficio como el simple hecho de redactar una obra de teatro.

Con Brecht se empieza a considerar la obra escrita como la estructura ideológica y formal de la obra de teatro y desde esta concepción, la dramaturgia se entiende no sólo como el texto original de un montaje, sino también a los modos escénicos del montaje, es decir, el *hilo conductor* o *leit motiv* de la obra, la fábula general de la puesta en escena (Pavis, 1978).

Ahora bien, hay una cuestión fundamental que el dramaturgo tiene que decidir a la hora de escribir y que tendrá mucha importancia para el grupo que elija montar la obra de teatro, se trata de la caracterización.

Patrice Pavis le otorga al dramaturgo la tarea principal de caracterización de los personajes de la obra. Define al proceso de caracterización como una técnica literaria o escénica utilizada para dar información acerca de un personaje o de una situación (Pavis, 1978). Se infiere entonces que el dramaturgo es el encargado de dar vida en papel a una realidad que conlleva situaciones y ciertos rasgos que aseguran que los personajes parezcan realistas dentro del universo creado.

³En algunos montajes de teatro modernos, es común que el dramaturgo asista a los primeros ensayos, analizando las improvisaciones de los actores con respecto a temas generales y a partir de estas experiencias va escribiendo un texto que será llevado a la escena.

Sin embargo, sin descartar la idea anterior, en este trabajo se entenderá la caracterización como un proceso más amplio en el que entrará también el trabajo del grupo de teatro que monta la obra, pues es tarea del director y del actor interpretar el texto escrito, y las premisas en él incluidas para cada personaje, y al ser la interpretación un acto subjetivo, se entiende que la caracterización distará mucho de un actor a otro, aunque tengan el mismo personaje y se basen en el mismo guion, porque la interpretación del mundo de la vida del personaje será diferente para cada actor que interprete ese papel.

Es en este punto donde se tiene que dirigir la discusión hacia el trabajo de estas otras dos partes que conforman la triada en teatro (el director y el actor) y cuyo afán será el de llevar a escena la obra que, hasta el momento, se encuentra en papel.

2.2.2 El director y la puesta en escena.

“Con la clara determinación de encontrar una nueva forma de ser y trabajar, inicié un proyecto con los estudiantes acerca del movimiento okupa en Berlín⁴, por entonces tan en boga. Los resultados fueron desastrosos. Durante el proceso contraí la enfermedad alemana denominada Angst⁵. Me daba miedo plantear cualquier cosa en los ensayos porque asumía que incluso mi forma de pensar era superficial y que aquello que propusiese a los actores sería demasiado simple. El montaje resultó ser un desastre. Los actores no tenían partitura y no había rigor en las ideas ni en la acción; así pues, todo resultaba vago y confuso. El público alemán llenaba el teatro cada noche para ver el trabajo mediocre de una directora americana”

Experiencia de la directora de teatro Anne Bogart

Esta anécdota de la directora estadounidense Anne Bogart demuestra cómo el trabajo teatral conlleva un proceso creativo no sólo de parte de los actores que viven día a día las presentaciones, ni del dramaturgo que pasó noches enteras escribiendo la obra, sino que también

⁴ Movimiento artístico, principalmente arquitectónico, que inició en los años 60 en Reino Unido y se extendió a varios países de Europa.

⁵ Palabra alemana para denominar el miedo o la angustia.

es un padecimiento del director que, tuvo que tomar muchas decisiones y guiar a los actores en el camino que la obra requería.

Este trabajo del director se puede ver de forma clara a la hora de los ensayos. Anne Bogart relata mejor este arduo trabajo creativo de los directores de escena:

“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... la enfermedad de la pregunta se extiende a los actores, los diseñadores, los técnicos y en última instancia al público. En los ensayos intentamos encontrar formas que contengan las preguntas vivas, en ese momento, sobre el escenario” (Bogart, 2001, pág. 33).

En otras palabras, esa pregunta a la que Bogart hace referencia, es también una forma de llamar a la puesta en escena, una tarea crucial para el trabajo del director. Se tiene conocimiento de la definición de puesta en escena desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando la responsabilidad del montaje dejó de ser al cien por ciento para el dramaturgo y pasó a manos del director (Pavis, 1978).

La noción de puesta en escena- término utilizado por teóricos del cine, teatro y televisión- se entiende como un montaje moderno que toma el texto dramático como referente del teatro, pero que hoy escapa a la aplicación rígida y a la dictadura de este texto dramático. El concepto moderno de puesta en escena atiende al proceso de montaje como una decisión creativa y sistemática de composición del director artístico o el director de escena (Cabañas Osorio, 2011).

El investigador Jesús Alberto Cabañas Osorio compara el trabajo del director en la puesta en escena con el de un fotógrafo que pretende que la imagen que registra en su soporte

electrónico sea algo más que una réplica mecánica de un acontecimiento. Es decir, el autor de la imagen fotográfica espera que su obra de arte sea algo más que una expresión mimética del momento, pretende transmitir sensaciones, destacar aspectos, componer los planos, resaltar ciertos signos del discurso, a través de la luz, el color o las convenciones del blanco y el negro (Cabañas Osorio, 2011).

Lo mismo hace el director en una obra de teatro. No pretende que su montaje sea una réplica de la obra escrita por un dramaturgo, su pretensión es que esa obra tenga vida, que exprese sentimientos, que transmita algo al público que será el destinatario final. Para ello, debe trabajar con diversas personas involucradas en el proceso de montaje.

Según Cabañas Osorio, este creador se podría llamar orquestador, pues está encargado de la distribución espacial, de la elección del vestuario, de las formas de expresión del rostro o el cuerpo, de los usos significantes de la luz, aunado a los elementos que integran la representación que conduce, logrando a través de todos estos momentos de decisión y de acción, de dirección y de composición, el resultado final que bien puede ser una obra teatral (Cabañas Osorio, 2011).

Por ello, el proceso de creación de una obra de teatro pasa primero por la interpretación de un mundo por parte de un escritor que hace la dramaturgia, luego llega la segunda interpretación, la del director que, no sólo trata de interpretar los diálogos y las premisas de la obra, sino que más bien se trata de comprender todo el mundo creado por el dramaturgo y hacer una propia composición de él que guarde la esencia original.

Pero este trabajo es más duro de lo que parece, el fotógrafo puede cambiar las propiedades de la cámara, la velocidad de obturación, la apertura del diafragma del aparato y puede llevar su encuadre donde considere que está perfecto. Es decir, trabaja con elementos que

puede manipular, que están bajo su control... en cambio el director de teatro nunca va a tener todo bajo su dominio, porque trabaja con personas: actores, luminotécnicos, vestuaristas... cada quien con una conciencia propia y con una forma diferente de interpretar la obra.

En este trabajo de tesis, lo que interesa para la construcción de personajes y la puesta en escena es cómo se desarrolla esta relación entre el director y el actor, la manera en la que se ponen de acuerdo para lograr una interpretación de la obra que más o menos tome en cuenta tanto la esencia original del texto escrito así como las pretensiones del director y, por ende, la parte creativa que aporte el actor con el personaje que se le ha asignado.

2.2.3 El actor y el sí mágico.

- “- ¿Qué clase de crítico? - Preguntó Torstov, poniéndome a prueba con su mirada, como si no me reconociera-. ¿Crítico de qué?
-De la persona con la que vivo- carraspeé.
- ¿Y quién es esa persona? – Continuó Torstov.
- Kostia- Dije.
- ¿Se ha introducido usted bajo su piel? – Torstov sabía exactamente cuáles eran los pies que había que darme.
- ¡Naturalmente que sí!
- ¿Y quién se lo ha permitido?
- Él.”

Fragmento del libro: La construcción de personajes, de Konstantin Stanislavski

El diálogo anterior es un pasaje de uno de los libros clásicos sobre el método de la actuación, en ese ejemplo se vislumbra que el personaje no es más que una creación, y el actor de esta forma

se vuelve un intérprete que tiene que ser capaz de mantener a este personaje vivo durante toda la presentación o el ensayo.

A lo largo del tiempo se han ido sumando diversas técnicas con las que los actores y directores experimentan para lograr construir un personaje que sea digno de presentarse en un escenario. A continuación se hablará principalmente sobre dos de estas técnicas.

La primera de ellas es la encarnación a través de la memoria emotiva. Durante mucho tiempo la guía para todo aquél que se involucrara en un trabajo de actuación fue el método del actor propuesto por el director y actor ruso Konstantin Stanislavski, quien además fue el primero en teorizar acerca del teatro y de brindar las pautas necesarias para llegar a la actuación.

En sus escritos, Stanislavski describe cómo el actor debe desdoblarse al momento de la creación. Cuando se actúa, se vive una doble existencia, al tiempo que el personaje llora, el actor debe analizar esas lágrimas procurando que tenga el máximo efecto sobre aquellos a quienes se quiere llegar (Stanislavski, 1951).

Para algunos teatreros la encarnación a la que se refiere Stanislavski es el único método para poder llegar a construir un personaje creíble, sin embargo para otros, este método es ya una parte desfasada de la técnica teatral, ya que si bien es cierto, es tarea del actor lograr cierta organicidad en el escenario, para lograr esta credibilidad no es necesario que el actor tenga las mismas vivencias que tuvo el personaje, por ejemplo, si alguien realiza un papel de una prostituta, no es necesario que por lo menos una vez en su vida tenga que prostituirse para lograr la vivencia que le permita encarnar su personaje.

A raíz de esta crítica han surgido otras formas para lograr la creación de personajes. La antítesis de Stanislavski es el método propuesto por la actriz española Charo Francés que en los últimos años ha tenido mucha influencia en América Latina.

Se trata del método de la no actuación, que consiste en que el actor nunca va a dejar de ser él mismo en el escenario, no tiene por qué convertirse en otra persona. Mientras más honesto sea consigo mismo, más creíble será su personaje... sólo se trata de vivir las circunstancias en el aquí y ahora (Francés, 2011).

A pesar de esa disputa entre diferentes escuelas de actuación, hay una propuesta de Stanislavski que sigue vigente hasta estos días, y que es uno de los pilares para que un actor pueda desarrollar su capacidad para hacer propuestas de personajes. Se trata del concepto de *sí mágico*.

El *sí mágico* se trata de un deseo, de un acto de voluntad por parte del actor y consiste en aceptar las circunstancias dadas por su personaje (y en gran medida establecidas en la caracterización propuesta por el dramaturgo) como la edad, situación en un lugar, la hora y el día en que se encuentra (Stanislavski, 1951).

Según Stanislavski, el hecho de aceptar las circunstancias del personaje significa a la vez vivirlas dentro de lo que dura la ficción, ya sea en el ensayo o en el escenario, frente al público. Este *sí mágico* se compara al momento en que los niños se ponen de acuerdo para jugar a la familia, en la que cada jugador acepta su papel, y lo vive como si fuera real. Esto es lo mismo que debería pasar en un actor cuando acepta cómo es su personaje, sin tratar de imponer su propia voluntad, sino dejándose llevar por las circunstancias del texto escrito (Stanislavski, 1951).

Pero este sí mágico conlleva ciertas premisas: que el actor esté relajado, que en el ensayo se proponga un buen ambiente de trabajo, que haya información adecuada sobre su personaje en el texto. Estas circunstancias para lograr aceptar el personaje no sólo dependen del trabajo del actor, sino de cómo el director – cumpliendo su función de guía del ensayo- desarrolla su papel frente a los demás miembros del grupo. De allí la importancia que adquieren los vínculos que se dan entre actores y el director de escena.

Cuando el actor ha aceptado las circunstancias de su personaje, existe también un proceso de interpretación del texto escrito: el autor de la obra nada más hace sugerencias de cómo poder desarrollar el personaje, por ejemplo, podría escribir una situación en la cual el personaje X se molesta por la reacción del personaje Y. Pero la forma de molestarse de cada persona es diferente, por lo tanto, es tarea del actor encontrar de qué forma se va a molestar el personaje X que le tocó desempeñar en la obra.

Ahora, para no caer en caprichos actorales en los que los actores pueden imponer su voluntad en el escenario en lugar de dejarse llevar por las circunstancias de su papel, el director tiene que establecer ciertas pautas para que la obra de teatro final no sea un *coctel* de estilos de actuación sino un auténtico proceso de creación de una puesta en escena, con una significación determinada.

El director de escena debe asegurarse de hacer encajar todas las piezas del rompecabezas, llevando una coherencia entre las escenas y entre los personajes, además de asegurar unificar el tono de todos los actores, evitar una sobreactuación en los diálogos, al igual que el fotógrafo del ejemplo mencionado anteriormente, quien tiene que asegurarse no sobreexponer ninguna parte de su fotografía.

Es por esta complejidad que se da en los procesos de interpretación en la puesta en escena que se debe analizar la importancia de la tríada del teatro, del dramaturgo encargado de la caracterización de los personajes en el texto escrito, del director y la realización de la puesta en escena manteniendo la esencia del texto y del actor con su necesidad de lograr el sí mágico y quien, finalmente, tendrá la caracterización física del personaje y pondrá la cara ante el público para defender el trabajo.

Con respecto al ámbito comunicativo, ya se han realizado análisis acerca del teatro y la comunicación. Dentro de estas investigaciones se encuentra el estudio del hombre teatral, en el cual se propone la idea del “como sí”. El ser humano es teatral por naturaleza y son los vínculos diferenciadores los que permiten a las personas relacionarse entre ellas y ser cada vez mejor versión de ellas mismas, donde la puesta en escena es la vida como tal.

En ese sentido, toma sintonía la propuesta de los investigadores estadounidenses Hal Stone y Sidra Winkelman que proponen que dentro de cada ser humano está la posibilidad del diálogo con *yo es*. Parte de las otras personas se encuentran dentro de uno mismo. Esta corriente teórica conformada por los filósofos estadounidenses ha permitido permear y reformular las premisas de Freud y Jung sobre la división de la conciencia humana.

Con esta idea, se permite comprender que cada uno está conformado por múltiples *yo es* que sustentan la premisa “nada humano me es ajeno”.

Esta propuesta teórica del diálogo con *yo es*, permite al actor desarrollar cualquier papel desde la comprensión profunda de la existencia y empatía sin necesidad de la encarnación propuesta por Stanislavski.

Y es así como el proceso de construcción de personajes adquiere vida y esencia auténtica de cada uno de los actores.

Hasta acá se ha planteado un esquema básico de cómo se entiende el teatro en la sociedad actual, y además se ha hecho la respectiva revisión de las corrientes de investigación de la Escuela de Palo Alto, la Sociología Fenomenológica y la Hermenéutica como patrocinadoras de los conceptos básicos para entender el fenómeno teatral.

Ahora llega el momento de poner a prueba esta información teórica con los estudios de campo, cuyo análisis dará como resultado la propuesta de un modelo de comunicación teatral.

Pero antes de pasar con esta proposición de esquema comunicacional, en el siguiente capítulo se establecerá la estrategia metodológica que se siguió para lograr la creación del modelo final.

3. Metodología para estudiar la relación triádica

Después de haber analizado las categorías que guiarán este trabajo, se vuelve necesario dejar claro cómo se trabajarán desde la práctica la abstracción de estos conceptos presentados. Para realizar esta tarea, se debe primero establecer el enfoque y el carácter de la investigación y a partir de estas premisas, establecer la estrategia metodológica que se llevó a cabo para el objetivo final de esta tesis.

Este capítulo responderá a preguntas como: ¿de qué manera se verá la relación triádica, la construcción de personajes y la interpretación en la práctica teatral? Y ¿Qué herramientas de investigación se necesitan para vislumbrar en los grupos de teatro la tarea de la construcción de personajes?

Es necesario anticipar que, una de los hilos conductores básicos de este capítulo y de la investigación en general fue que se partió del ente en cuestión (la creación de personajes en los grupos de teatro) para poder, a partir de la vivencia, entender las categorías que mejor se adaptaban al estudio. De allí surgieron la interpretación y la relación triádica como elementos importantes para entender la construcción de personajes.

Esta premisa es lo que llevó a diseñar una estrategia metodológica que no es rígida, sino más bien fue cambiando a lo largo de la práctica y del contraste de la información teórica con los resultados empíricos.

De todo esto, surgió el capítulo de apartado metodológico que no intenta más que dar una mirada de la forma en que se abordó el objeto de estudio en la investigación.

3.1. Enfoque de la investigación

Sampieri distingue principalmente tres enfoques de investigación: cuantitativo, cualitativo y mixto. El enfoque cualitativo es caracterizado como un proceso mayormente deductivo en donde el investigador va a campo y a partir de esta experiencia empieza a generar teorías sobre su objeto de estudio (Sampieri, 1991, pág. 5).

Este enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados y la recolección de datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (Sampieri, 1991, pág. 5).

Al tener como objeto de investigación el proceso de construcción de personajes desde la relación triádica del teatro, se denota la importancia de manejar un enfoque cualitativo por dos razones básicas.

La primera de ellas es que la naturaleza de los procesos de montaje de una obra de teatro difieren enormemente entre sí, es decir, aunque dos colectivos teatrales estén realizando una misma obra de teatro, con el mismo número de actores y con un *estilo* de montaje similar, los productos finales serán muy diferente uno del otro, esto es así porque las artes escénicas son un proceso de creación colectiva, y cada uno de los miembros que interviene en este proceso creativo tienen una conciencia única que los diferencia de las demás personas. En otras palabras, cada proceso de montaje es una particularidad o un caso peculiar y ésta es, precisamente, una de las características del enfoque cualitativo: intentar entender cómo el sujeto interpreta el mundo y actúa en cada caso particular (Orozco, 2011, pág. 79)

Sampieri afirma que el enfoque cualitativo va tras la dispersión o expansión de los datos y la información, a diferencia del enfoque cuantitativo que busca acotar (Sampieri, 1991, pág.8)

y por este motivo, se tiene claro que no se buscará que los procesos de montaje que se analicen tengan características similares, al contrario, se partirá de que cada puesta en escena es distinta, y con estas particularidades se tratará de establecer condiciones generales con respecto a la creación de los personajes.

En segundo lugar, el estudio que se realizará busca el entendimiento de las interacciones y de los significados que éstas proporcionan durante la comunicación que se da entre el director, el actor y el dramaturgo para la construcción de personajes. En este sentido, la investigación cualitativa se enfoca, según Sampieri, en una *perspectiva interpretativa* en la que se trata de descubrir los significados de las acciones de los seres vivos (Sampieri, 1991, pág. 9).

La interacción entre los participantes (los sujetos de la investigación) produce una realidad que, a la vez, es el escenario que se investiga en el enfoque cualitativo, es decir, hay un proceso de construcción de sentido por parte de los sujetos estudiados (Orozco, 2011, pág. 79). Esto es lo que ocurre en un hecho teatral: diversos artistas (entre ellos el director, el dramaturgo y los actores) interactúan entre sí para crear una obra de arte, es decir, una puesta en escena... pero dentro de este producto general se encuentra un proceso más específico que es el que interesa a esta investigación: la creación de personajes, como punto donde convergen el trabajo de los actores y actrices, del director y del dramaturgo, y a la vez como una de las bases de la puesta en escena en general.

3.2 Carácter de la investigación

Guillermo Orozco diferencia entre, al menos, tres finalidades distintas de una investigación cualitativa. La primera es el carácter descriptivo o exploratorio, en donde se intenta conocer de manera general algo sobre lo que aún no se ha investigado con profundidad. La segunda

finalidad es la explicativa que, más allá de describir, trata de revelar detalladamente cómo es o cómo funciona un fenómeno. El tercer tipo, es el prospectivo o predictivo, que intenta anticipar el desarrollo de un fenómeno o transformaciones posibles que tendrá en el futuro (Orozco, 2011, pág. 40).

A partir de esta distinción y entrando en el terreno que compete a la investigación, se establece que la finalidad principal del estudio será DESCRIPTIVO, esto es así por dos aspectos que se detectaron a la hora de proponer el proyecto de investigación:

a) Falta de investigaciones en el ámbito teatral

En una revisión de las investigaciones que se han hecho en los últimos años acerca de comunicación y teatro, se denotó que, desde el ámbito de las ciencias de la comunicación se han realizado principalmente estudios de recepción, con un menor realce del proceso creativo que conlleva un montaje teatral, y a las implicaciones comunicativas que trae intrínsecas.

En un intento de explicar la razón de esta inclinación hacia los estudios de recepción en teatro, se puede recurrir al artículo *Pensar la sociedad desde la comunicación: un lugar estratégico para el debate a la modernidad*, donde el investigador Jesús Martín Barbero hace un recorrido por las líneas de investigación en comunicación que históricamente se han llevado a cabo en América Latina.

En la región, el estudio del campo de la comunicación se ha llevado a cabo por un *efecto cruzado* de dos hegemonías: la del pensamiento instrumental en la investigación norteamericana y la del paradigma ideologista en la teoría social latinoamericana (Barbero, 1992). En otras palabras, los estudios de comunicación han apuntado históricamente al análisis de los medios de

comunicación social y de los instrumentos tecnológicos y por otro al estudio de las recepciones del público con respecto a estos instrumentos.

Con esto, se vislumbra que hay pocos estudios sobre la comunicación interpersonal. Las líneas de investigación de comunicación humana y cara a cara han sido poco exploradas, y a esto se le suma que las investigaciones en teatro desde los enfoques de la comunicación son aún menores.

Por este motivo, se pretende realizar un estudio de carácter descriptivo, en tanto que lo que se buscará será describir el fenómeno de la comunicación que se da entre el director, el dramaturgo y el actor para su objetivo común de la construcción del personaje.

b) Propuesta de partida para seguir con el estudio de un modelo de comunicación teatral

Orozco define que otra de las características de una investigación descriptiva es la de generar hipótesis más complejas sobre el objeto de estudio en cuestión (Orozco, 2011, pág. 39).

Precisamente uno de los objetivos latentes de la investigación sobre la construcción de personajes desde la relación triádica del teatro es la de contribuir al campo de estudio de la comunicación para que en un futuro se realicen investigaciones con mayor profundidad sobre el proceso comunicativo desde la producción teatral y así poder llegar en futuras investigaciones a establecer un modelo de comunicación teatral que deje ver la complejidad de la emisión de los signos y códigos teatrales hasta llegar al público.

3.3 Estrategia metodológica

En la investigación se realizarán dos estudios de caso en los procesos de montaje de obras de teatro. Ambos montajes tienen en común que existe un texto escrito por un dramaturgo y

además, en ambos, el director fue parte primordial del montaje (acá debe diferenciarse a las *creaciones colectivas* como un caso de teatro muy particular en que los actores se ponen de acuerdo para, conforme a sus necesidades, iniciar un proceso de puesta en escena sin un guión escrito de antemano y sin un director en el sentido estricto de la palabra. Uno de los actores, a veces, toma las riendas de coordinar el proceso y, así, el montaje final es el resultado de diferentes improvisaciones que el equipo realizó durante la etapa de ensayos).

Esta investigación, por el contrario, busca analizar cómo las ideas del dramaturgo, al escribir la obra de teatro, tienen cierto protagonismo en la etapa de los ensayos, y cómo el director dirige a los actores en la construcción de personajes, analizando así la relación triádica que se forma a partir de diversos vínculos entre el director, el dramaturgo y los actores.

3.3.1 Categorías y observables.

Se proponen dos categorías centrales que ayudarán en el proceso de recolección de datos, una con respecto al trabajo teatral y la segunda que tiene que ver con los procesos comunicativos.

a. Proceso de construcción de personajes.

La construcción o creación de los personajes durante el montaje de la obra de teatro es uno de los pilares fundamentales para el montaje final. Esta construcción depende mucho de factores como el género de la obra- decidido por el dramaturgo a través de la caracterización de los personajes y las escenas-, el estilo de la obra – una elección meramente del director a través de su puesta en escena- y las características de actitud y aptitud de cada actor a través de las propuestas que van haciendo sobre su interpretación.

Como se ve, el proceso de construcción de personajes se convierte en un complejo sistema de toma de decisiones por parte de los tres sujetos básico involucrados en el proceso de producción teatral.

De esta manera, se entenderá el proceso de construcción de personajes como la caracterización, a través de un gesto social y un gesto psicológico, de un papel definido en una obra de teatro con el objetivo de materializarlo a través del cuerpo (y las emociones) del actor.

Con esta concepción elaborada a través de los escritos de diversos teóricos del teatro, se tendrán como observables de esta categoría elementos que el dramaturgo, el director y el actor ocuparon para construir el personaje.

DRAMATURGO: Texto, caracterización primaria de los personajes, situaciones de la obra, creación de mundo de ficción para los personajes.

DIRECTOR: Tono de la obra, tipo de teatro, indicaciones para los actores.

ACTORES: Se manejarán como elementos externos e internos. Entre los internos están la postura física, la voz y la “máscara”⁶, y como elementos externos están principalmente: el vestuario, maquillaje y peinado del personaje y el superobjetivo⁷.

b. Relación triádica.⁸

Los autores de la escuela de Palo Alto como Paul Watzlawick, Gregory Bateson y Erving Goffman se enfocaron en la comunicación humana. Uno de los aportes más importantes de esta

⁶Entendiendo máscara como el gesto facial que el actor puede cambiar para abonar a la creación de su personaje.

⁷Konstantin Stanislavski define el superobjetivo como el “propósito final” de la actuación de un personaje en determinada obra, mismo propósito que debe mantener presente el actor (y no el personaje) para que su actuación lleve un hilo conductor y no se pueda desprender de su papel durante toda la presentación.

⁸Las categorías se explican con detalle en el capítulo teórico.

escuela invisible fue la “Teoría del doble vínculo” que establece la relación que se genera entre dos personas (díada) y cómo, a través de la comunicación, se genera un lazo.⁹

A partir de este concepto, se construye la categoría de “relación triádica del teatro” que se entiende como el vínculo que se genera entre el director, el dramaturgo y el actor durante el tiempo que dura el montaje y que influye en la creación de personajes.

Para poder bajar esta categoría al terreno observable se tendrá que determinar en primer lugar el tiempo que pasan juntos estos sujetos tanto en los ensayos como en el trabajo de mesa¹⁰, el tiempo que los participantes del proceso teatral se ven para otras actividades (relacionadas o no con la obra de teatro, ya que estas situaciones son indispensables para la generación del vínculo) y los ejercicios que se realizan dentro de los ensayos.

Para analizar estas dos categorías se buscaron procesos de montaje en donde se participó como investigador durante toda la etapa de ensayos, analizando cómo se relacionan estos tres sujetos primordiales para el proceso creativo de construcción de personajes. Cuando se recolectaron estos datos, se pasó a las entrevistas en profundidad que arrojaron impresiones de los propios participantes. Así, se procedió a analizar diferencias y similitudes entre las dos experiencias a través de un cuadro de vaciado de datos comparativo entre lo que pensaron los actores y el director. Estos cuadrantes, permitieron construir las conclusiones generales para el trabajo y los resultados que se presentarán en el transcurso del capítulo.

¹⁰Se entiende trabajo de mesa como el análisis del texto escrito para construir el superobjetivo y los objetivos de cada escena, así como para hablar de los personajes y de la obra en general con aspectos que arroja el guión.

3.3.2 Técnicas y herramientas.

Ahora, con respecto a las técnicas y herramientas que se utilizaron, Sampieri deja claro que cada estudio cualitativo es un diseño de investigación único, hecho a mano, que no se repite, debido a la naturaleza de estas investigaciones (Sampieri, 1991, pág. 686). Asimismo, el tipo de investigación que realizó, tuvo un diseño que permitió, principalmente, sentar bases teóricas y epistemológicas para el estudio de un modelo de comunicación teatral desde la comunicación humana.

Se puede afirmar que una de las características fundamentales de la investigación cualitativa es la *creatividad metodológica* que puede usarse para lograr los resultados de la investigación (Orozco, 2011, pág. 134), es decir, en los estudios cualitativos debe haber una combinación estratégica de técnicas y herramientas para llegar a lograr los resultados de la investigación. Orozco señala que es tarea del investigador cualitativo lograr que las diferentes técnicas que se utilicen puedan acoplarse y ajustarse a las necesidades del trabajo investigativo, por ende, se deben tomar decisiones a lo largo del trabajo de campo, para que las técnicas sean más flexibles y se vayan adecuando a lo que se quiere investigar (Orozco, 2011, pág. 135).

Con respecto a esta idea, para el trabajo en cuestión se propuso una estrategia metodológica en la cual se abarcan dos técnicas de investigación principales para el trabajo de campo: la observación no participante y la entrevista en profundidad.

a) Observación etnográfica no participante.

Es una técnica que ayuda a descubrir lo que no es evidente, ya que hay elementos que salen a la luz únicamente cuando el investigador está en el escenario (Orozco, 2011, pág. 153; Malinowski,

1992). Además, permite entablar una relación intersubjetiva desde la que se puede captar la subjetividad de los informantes.

Esto es importante porque en el terreno que ocupa esta investigación, se sabe que es obvio que los actores y actrices no son los únicos que utilizan su creatividad a la hora de construir un personaje. El director y el dramaturgo también juegan un papel primordial. Lo que no es evidente es cómo estos dos sujetos desempeñan su rol.

Ahora, una de las desventajas que se plantea sobre el uso de la observación no participante es que los sujetos pueden verse cohibidos o actuar de una forma poco natural cuando se sienten observados. En un grupo de teatro, esto puede incluso ser perjudicial para el montaje mismo, ya que los actores podrían verse tímidos a la hora de hacer propuestas sobre su personaje, precisamente por la presencia de alguien que no es de su entera confianza.

Por esta razón, se hará uso de un tipo de observación que describe el investigador Juan Luis Álvarez-Gayou. Se trata del *participante como observador*, donde el investigador se vincula más con la situación que observa, al grado de poder adquirir responsabilidades en las actividades del grupo. Esto hace que se convierta en parte del grupo sin ser participante directo; pero creando un vínculo que permita más naturalidad en relación con los observados (Álvarez-Gayou, 2003, pág. 105). Para utilizar esta técnica se utilizarán dos herramientas importantes: El diario de campo y la guía de observación.

DIARIO DE CAMPO

Los datos son la materia prima de la observación. Estos datos se recopilan a través de las notas que toma el observador (Taylor y Bogdan, 1987, pág. 74), para ello, uno de los instrumentos más eficaces es el diario de campo.

Según Taylor y Bogdan el investigador no sabe lo que es importante hasta no haber estado en el escenario durante cierto tiempo. Incluso la conversación más trivial puede llegar a comprender las perspectivas de las personas cuando se le ubica en su contexto después de cierto tiempo (Taylor y Bogdan, 1987, pág.75).

Esto se vuelve importante porque a través del diario de campo y estas anotaciones que parecían insignificantes, se logró ver un vínculo entre director y actores en los procesos analizados, y por eso, hay aspectos, sobre todo de la categoría de la construcción de personajes, que no estuvieron explícitamente descritos en los instrumentos de investigación que se propusieron, ya que se pretendió hacer en los ensayos una observación exhaustiva de todo el escenario y las investigaciones de personajes que allí se dieron, y luego, en el trabajo de análisis de datos se volvió a la categoría para ver qué elementos anotados en el diario de campo sirvieron para lograr los objetivos principales de la investigación.

De esta manera, se evitó “encerrar” al objeto de estudio en una categoría que, a lo mejor, solo servirá de punto de partida para llegar a otros aspectos más relevantes del proceso de montaje, y esto es justificado porque también se trabajará la investigación con una perspectiva de la comunicación interdisciplinaria, es decir, sin aferrarse fuertemente a alguna categoría en particular.

Por eso, las notas del diario de campo incluyeron las descripciones de personas, acontecimientos y conversaciones, tanto como las acciones, sentimientos, intuiciones o hipótesis del trabajo del observador. La secuencia y duración de los acontecimientos se registra con la mayor precisión posible (Taylor y Bogdan, 1987, pág. 75)

Al igual que los escenarios, cada persona también debe ser cuidadosamente descrita en el diario de campo. Las personas transmiten cosas importantes sobre sí mismas y asumen supuestos respecto de otros sobre la forma de vestir, de llevar el cabello, y del aspecto en general (Taylor y Bogdan, 1987, pág. 86; Goffman, 1977).

“Los gestos, las comunicaciones no verbales, el tono de la voz y la velocidad en el discurso de las personas ayudan a interpretar el significado de sus palabras... estos detalles accesorios del diálogo son importantes para comprender la interacción y deben ser incluidos en las notas de campo” (Taylor y Bogdan, 1987, pág. 89)

De esta manera, el diario de campo se vuelve una herramienta útil para la descripción, el análisis y la valoración del campo de intervención, que toma sentido en la medida en que se convierte en una posibilidad para generar procesos de reflexión-investigación sobre el quehacer del investigador (Londoño, Ramírez, Fernández y Vélez, 2009, pág. 3). Para que se cumpla este propósito, el diario de campo propició en la investigación: el desarrollo de procesos descriptivos de los acontecimientos más significativos, el análisis de dichos acontecimientos, el cuestionamiento de hechos implícitos y explícitos y la focalización de elementos relevantes de la intervención.

GUÍA DE OBSERVACIÓN

Como su nombre lo indica, la guía de observación es una lista de puntos o preguntas que van a dirigir los aspectos primordiales que el investigador va a tomar en cuenta en su trabajo de campo.

Para el caso de este estudio, la guía de observación fue más bien una base principal para poder escribir en el diario de campo. Es decir, en el cuaderno van anotadas descripciones

generales e impresiones del investigador sobre las cosas que observa, pero en cada ensayo además se anexó una guía que permitió también tomar apuntes sobre aspectos más relacionados con las categorías de análisis, principalmente con la referida a la relación triádica entre el actor, el director y el dramaturgo.

b) Entrevista en profundidad.

En la investigación cualitativa, la entrevista busca entender el mundo desde la perspectiva del entrevistado y desmenuzar los significados de sus experiencias, es decir adentrarse en los motivos de los individuos (Orozco, 2011, pág. 153; Álvarez- Gayou, 2003, pág. 109).

A diferencia del cuestionario, en una entrevista son importantes los discursos y el lenguaje del entrevistado (Orozco, 2011, pág. 153).

En libros básicos de metodología se distinguen tres tipos de entrevista: abierta, cerrada y semidirigida. Ésta última permite que el entrevistado pueda *semiconcentrarse* con el tema (Orozco, 2011, pág. 154).

Por esta razón, es que se utilizó la entrevista semidirigida para conocer la perspectiva de los actores, del director y del dramaturgo sobre la creación de personajes y la relación triádica que se dio entre ellos en la creación teatral.

Para realizar la entrevista semidirigida se utilizó como instrumento la guía de entrevista.

GUÍA DE ENTREVISTA

Es una especie de guión donde se redactan las preguntas o los temas que se tratarán en la entrevista (Orozco, 2011, pág. 155).

Se realizaron tres tipos de guías de entrevista, una para el actor, otra para el dramaturgo y otra para el director de los grupos de teatro en que se hizo el estudio.

En el guión se incluyen preguntas que ayudaron a comprender la perspectiva de las personas que desarrollan cada uno de estos papeles en el teatro, manteniendo por ende preguntas sobre la categoría de la relación triádica del teatro, y algunas sobre la construcción de personajes.

La estrategia metodológica así, incluirá dos grupos de teatro en el que se aplicarán las técnicas descritas anteriormente. Luego de tener esta información, sobre todo la que arroje el diario de campo, se volverá a las dos categorías básicas para encontrar los aspectos de la investigación que serán de interés para la etapa de resultados del proyecto investigativo.

En los anexos se presentan los instrumentos que se crearon para hacer la observación no participante y las entrevistas en profundidad.

A continuación, el capítulo 4 presentará los resultados sintetizados de estos estudios de campo, para la propuesta final del modelo de comunicación teatral para la creación de personajes durante la puesta en escena.

4. Modelo para la construcción de personajes dentro de la puesta en escena desde la comunicación interpersonal. Resultados de los estudios de campo

*“Todo el mundo es un escenario
Y todos los hombres y mujeres simples actores;
Tienen sus entradas y sus salidas;
Y un hombre en su vida juega muchos papeles.”*

William Shakespeare, en la obra “As you like it”

Partiendo de la premisa que ha guiado todo este trabajo, sobre la situación del teatro en la sociedad, la frase de Shakespeare sigue tan vigente como en el año 1599 cuando escribió la obra “As you like it”. Esto lo demuestran situaciones tan cotidianas como los shows políticos, los escándalos de los famosos e incluso en la vida misma cuando ocurre un incidente bochornoso en un café. Las personas generalmente adoptan diferentes roles (en palabras de Goffman), por lo tanto, están en una constante interpretación de personajes, que se desenvuelven en las inesperadas circunstancias que la vida y la sociedad otorgan.

El tema que ocupa el último capítulo de este trabajo tiene una labor más delimitada. Y es que, a pesar de que el teatro es vida y que la vida es un teatro se debe reconocer el proceso de creación teatral como algo detalladamente cuidado, desde el tono de la obra, el texto escogido y el lugar donde se presentará, hasta los mínimos detalles como el color del vestuario, el juego de luces y la música incidental.

Por esta razón, la creación de personajes se convierte en una labor menester para la obra final que se presentará en el público. Así, analizadas ya las categorías de construcción de personajes, interpretación y relación triádica desde una perspectiva teórica, en este apartado se procederá a contrastar lo que se estableció teóricamente sobre el objeto de estudio, con los resultados del trabajo de campo.

De este contraste y análisis se obtendrán los insumos necesarios para poder realizar una propuesta de modelo de comunicación que abarque la forma en que se desarrolla una obra de teatro, en cuanto a la construcción de personajes.

¿En qué partes interviene el director para la creación de un personaje?, ¿cuáles son los aportes del dramaturgo?, ¿cómo realiza este trabajo el actor?, ¿cómo influye el vínculo generado entre director, dramaturgo y actor para el trabajo de construcción del personaje y de la obra de teatro? Estas son las principales cuestiones que se abordarán en el capítulo y que al mismo tiempo, se intentará que sean reflejados en la propuesta de modelo de comunicación teatral para la construcción de personajes.

4.1 Los grupos de teatro en los que se realizó el estudio

4.1.1 Grupo de teatro ENAT.

a) El equipo de trabajo de Dirección Gritadero.

La Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) fue fundada en 1946 con el objetivo de formar a actores, escenógrafos y directores de escena. Según el director actual de la ENAT, Gilberto Guerrero, es considerada entre las primeras cinco mejores escuelas de teatro de Iberoamérica.

La maestría en Dirección Escénica es más reciente en la escuela. Apenas en 2016 celebró dos años desde su creación. Analie Gómez es parte de esta segunda generación de graduados.

Originaria de Mérida, Yucatán, Analie se graduó de licenciatura en actuación en la ENAT y regresó con el apoyo de la Secretaría de Cultura y de las Artes a estudiar la maestría, esta vez,

en dirección de escena. El proyecto que eligió para su titulación fue la obra francesa Dirección gritadero, de Guy Foissy.

Dirección gritadero es la culminación del trabajo de maestría. En la obra, la escenificación se concentra en la actoralidad y está basado en el teatro coreográfico que es inspiración de Enrique Pardo de Pantheatre, Francia.

La obra muestra a tres señoras en una parada de autobuses, esperando su transporte para ir al Gritadero. Foissy plantea una realidad alterna en donde está prohibido gritar en público, y para desahogarse, las personas tienen que ir en un horario específico al gritadero para poder dar los alaridos que tienen que contener durante su vida cotidiana.

Durante la espera, porque el autobús está retrasado, se conocerá la humanidad de cada una de estas tres mujeres, sus motivos de angustia y de dolor y por qué es tan importante para cada una de ellas ir a gritar.

Analie, con su propuesta de teatro coreográfico, presenta imágenes oníricas que se mezclan con un texto que recuerda al teatro del absurdo y de la crueldad. La escenografía no es más que un punto de reunión que simboliza la parada del autobús.

El reparto que tuvo fueron tres actrices que también estudiaron en la ENAT, aunque en diferentes generaciones. Ellas se conocían entre sí pero nunca habían trabajado juntas, al menos en algo tan complejo como una obra de teatro.

El elenco se conformó de la siguiente manera:

Señora 1: Mónica Bejarano

Señora 2: Patricia Collazo

Señora 3: Kerygma Flores



b) El teatro coreográfico y sus peculiaridades.

Aunque similar a otras corrientes como danza-teatro, teatro corporal, teatro físico y teatro de imagen, el teatro coreográfico tiene como principal distinción el modo en que se sintetiza el movimiento, la voz y el lenguaje. Le da especial interés al valor de la palabra, pero ésta, no debe dominar la imagen. Implica un entrenamiento en paralelo de la voz, el lenguaje y el movimiento. Para entenderlo con una imagen, se dice que en el teatro coreográfico se ve con las orejas, se escucha con los ojos y se disocia con los dedos de los pies (Pantheatre, 2016).

El experimento que Analie quiso hacer con la obra Dirección gritadero fue a través de la propuesta de teatro coreográfico, algo muy riesgoso, pues el texto de Guy Foissy es un tanto testimonial, con muchos parlamentos entre los personajes y con un espacio muy limitado como lo es la parada de autobuses.

Sin embargo, y como se expondrá a lo largo de este capítulo, el reto principal estaba en que las actrices entendieran la propuesta y confiaran en Analie como directora escénica, para a partir de allí, empezar a realizar el dibujo escénico y a crear personajes dignos de saber la disociación que se plantea en el teatro coreográfico de la voz, el movimiento y el lenguaje.

c) El texto escrito por Guy Foissy.

Guy Foissy nació en Dakar, Senegal, en 1932. Se ha convertido en un dramaturgo muy popular en Europa, sobre todo en Francia donde ha sido multigalardonado. Goza de popularidad también en el continente asiático, especialmente en Tokio donde hay un teatro con su nombre en el que sólo se representan sus obras.

Es especialista en humor negro, en su dramaturgia toca temas como el consumismo en la sociedad, la “normalidad” de las personas y, en general, una crítica hacia el mundo actual y las contradicciones mismas que plantean los sistemas sociales y políticos.

En la obra Dirección gritadero, presenta a tres mujeres que bien podrían encajar en la sociedad de cualquier país cuyo sistema político sea el capitalismo. Una mujer que se considera normal, otra que es un ama de casa menospreciada por su familia, y una intelectual desempleada, con ganas de exigir sus derechos.

Durante el transcurso del capítulo se ampliará sobre el texto de Dirección gritadero y los retos que tuvieron que afrontar Analie y las tres actrices para llevar a cabo la puesta en escena y la construcción de los personajes bajo las premisas iniciales de Foissy. Antes, se hablará del segundo proceso teatral en el que se participó como observador para encontrar los resultados del presente trabajo.

4.1.2 Proyecto teatral ensamble.

a) A manera de ficha técnica de la obra La Autopsia.

La obra La Autopsia es un texto corto que surge del material Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. La obra toca el tema de las desapariciones forzadas y en general la violencia política que se vivió en Colombia durante el siglo XX.

En La autopsia se ve a una pareja de esposos, de entre 40 y 50 años. El esposo es un médico forense que tendrá que realizar la autopsia de su propio hijo, asesinado por rebeldía social. La mujer, un ama de casa tradicional que recomienda a su cónyuge que mienta acerca de la verdadera razón de la muerte de su hijo.

Esta situación plantea un dilema por el que la pareja se tendrá que enfrentar, denotando un hogar lleno de preocupaciones ante el “qué dirán” de sus vecinos, de machismo por parte del médico y de sentimientos reprimidos de la esposa.

En la puesta en escena, el director Raúl Bretón Salinas da una propuesta que juega entre el realismo y el surrealismo, creando una atmósfera de suspenso y drama durante la media hora de duración.

La autopsia lleva hasta el momento más de 400 funciones, y se han presentado a lo largo de la ciudad de México en diferentes hogares. El reparto ha ido cambiando a lo largo de los años y hasta el momento, se tienen ya a cinco elencos diferentes.

El proceso de creación se vuelve importante porque, según Bretón Salinas, cuando entra alguien nuevo al montaje, que sustituye al anterior, generalmente no queda suficiente tiempo para la exploración, y por eso los personajes tienen que ir madurando según se vaya presentando

la obra de teatro. Esto lo diferencia enormemente con la propuesta de Analie, en la que ni siquiera se trataba de un colectivo formado, sino de un grupo de teatro que se unió con el objetivo de presentar un trabajo de graduación para la maestría en dirección escénica.

b) El teatro a domicilio como proyecto emergente.

Proyecto Teatro Ensamble

El Proyecto Teatro Ensamble es una compañía de teatro independiente que se fundó en mayo de 2010 en la Ciudad de México.

Desde su fundación, la compañía buscó ser una alternativa teatral diferente, que rompiera con las normas convencionales del teatro: un espacio definido, un gran público, luces y vestuario ostentoso.

Lo interesante de este proyecto es entender a qué se refiere el “teatro a domicilio”: representaciones que se realizan en los domicilios particulares de las personas que, como espectadoras, quieren apoyar a la compañía teatral. El director, Raúl Bretón, se encarga de que las obras del repertorio tengan las características específicas para presentarse en el hogar de cualquier persona que preste su espacio para las presentaciones.

Según el director escénico Raúl Bretón Salinas: “nosotros no tenemos una escenografía diseñada para las obras; pero al mismo tiempo podríamos ser la envidia de cualquier director artístico de Hollywood, ya que contamos con los elementos que nos ofrece la casa en la cual nos

presentamos” (Bretón Salinas, 2017). Esto lo dice, refiriéndose a que los actores deben encargarse de habitar el espacio en que se presentan, haciendo propia esa sala que se ofrece en la representación durante el tiempo que dure el montaje, ocupando así los muebles, la decoración y todos los elementos del domicilio particular en que se encuentren.



c) Enrique Buenaventura y “Los papeles del infierno”.

Enrique Buenaventura (1925-2003) fue un dramaturgo, actor, ensayista y poeta colombiano nacido en Cali. Fue fundador y director de la compañía de Teatro Experimental de Cali (TEC).

Se encargó de teorizar acerca de diferentes sistemas para crear improvisaciones, entre ellos la analogía (distanciamiento del actor con el personaje) y la contradicción (técnica para la comedia o el humor negro).

Entre sus múltiples escritos se encuentra el compilatorio de obras cortas Los papeles del infierno, compuesta por varios escritos de duración no mayor a los quince minutos, entre los que se encuentran: La maestra, La autopsia y La tortura. Las obras que conforman el compilatorio tocan los temas de violencia política en Colombia.

4.2 La construcción del modelo

4.2.1 Replanteamiento de los conceptos principales del modelo.

a) Influencia de la relación triádica para la creación del personaje.

A lo largo de este trabajo se ha defendido la peculiaridad de las artes teatrales con respecto a las expresiones artísticas en general y, sobre todo, con las artes escénicas. Una de las diferencias primordiales es que el teatro, por lo menos en su formato convencional donde hay un director escénico encargado de que los actores asimilen el montaje, se necesita al menos dos figuras básicas.

En el momento de presentarse esta unión de perspectivas en torno a la obra es cuando pueden surgir también problemas de entendimiento. Al igual que advierte el dicho popular, cada cabeza es un mundo, y en teatro sucede justo eso: cada uno de los participantes del hecho teatral tiene su propia forma de ver la obra de teatro, y, tomando en cuenta el tiempo que el elenco pasa junto al director, trazando el dibujo escénico, es muy probable que se den diferencias de opiniones.

A la vez, este tiempo que comparten el director, los actores (y el dramaturgo, ya sea en persona o a través del texto que escribió), da origen a que surja una relación personal que influye en la puesta en escena. Es a este vínculo que se da en el transcurso del proceso de montaje que, en esta tesis, se le llama relación triádica.

Esta concepción se puede ver gráficamente a través del siguiente esquema:



Figura 1: Relación triádica. (Elaboración propia)

La relación triádica que se da en un grupo teatral está representada por un triángulo no por un simple capricho, sino por dos razones:

En primer lugar, porque se considera que las tres partes, el director, el dramaturgo y el actor, tienen la misma importancia para llegar a esta relación, hay una equidad en la función que cada una de los participantes realiza para llegar a la puesta en escena. Si bien es cierto, el director es el que, generalmente, guía la puesta en escena, la verdad es que tiene que haber un texto base

que motive esta puesta en escena, y actores que también pongan de su voluntad para que se llegue a un buen término del montaje.

La segunda razón de representarla a través de un triángulo es, porque simboliza una relación de interdependencia entre los tres pilares. Es decir, en este triple vínculo (hablando al menos de un grupo de teatro tradicional) el director necesita del texto escrito y de los actores para empezar a realizar su puesta en escena. El actor también depende del director para que guíe su trabajo y del texto escrito porque es la base para la creación de su personaje y de las circunstancias. Y el dramaturgo, al escribir un texto necesita de los actores y del director para que su obra pueda llegar, finalmente, a presentarse ante un público.

Ahora, con respecto al centro del triángulo, la puesta en escena, se da porque la relación triádica no se construye de forma aleatoria. Las tres partes van a guiar su relación con la motivación de alcanzar una meta común: lograr la puesta en escena.

En los grupos de teatro que se estudiaron en este trabajo, por ejemplo, se observó cómo fue transformándose la relación entre los actores y el director.

En el caso de Dirección gritadero, Analie, la directora, ya conocía a sus tres actrices de forma previa al trabajo. Pero a dos de ellas las llamó directamente para que formaran parte del trabajo, y la tercera llegó a partir de un casting que se realizó.

Las dos actrices que llamó directamente ya habían trabajado anteriormente con ella, aunque no como directora. Y ambas estuvieron de acuerdo, según entrevistas posteriores que se realizaron, en que su relación con Analie cambió mucho al conocerla en el rol de directora. Según Patricia, que interpretó a la Señora 2, la relación se hizo más estrecha y conoció una parte que hasta el momento desconocía. Pero a pesar que se fueron haciendo más cercanas, eso no

influyo de manera negativa en la puesta en escena, es decir, siempre se mantuvo una relación cordial en el momento de trabajar; pero al mismo tiempo, también estaban prestas a ayudarse en el terreno personal cuando una de las actrices o la misma directora lo necesitaba.

El vínculo que se genera entre los miembros del reparto también es importante en esta relación triádica. Cabe recordar que, comúnmente hay un solo director, un único dramaturgo pero, se tendrán casi siempre, al menos dos actores. Y la relación entre ellos también influye en el resultado de la puesta en escena. Algo que también fue muy cordial y adecuada entre las actrices de Dirección Gritadero.

En el caso de la obra La Autopsia el asunto es un poco más complejo. Al tener más de 400 representaciones y, al menos, cinco elencos diferentes siempre se tienen que generar nuevos vínculos entre los actores y con el director. Sin embargo, según Raúl Bretón Salinas, él siempre busca que haya una relación amena entre los miembros del elenco y su persona, como figura de director.

En los dos trabajos de campo realizados se observó que una relación armónica entre las partes que conforman la producción del montaje (director y actores) favorece directamente al resultado final de la obra.

A la vez, también influye que tanto el director como los actores tengan un especial interés en el texto que se va a montar, que los motive, que tenga intrínseco ciertas cosas que tanto el director como los actores quieran expresar ante el público, como el tema de las desapariciones forzadas en la obra La autopsia, o la sociedad *posmoderna* en donde se está tan reprimido que incluso no se puede gritar, como el caso de Dirección gritadero.

¿Qué es lo que produce que esta relación triádica sea armónica o caótica?, o ¿por qué los actores se sienten identificados con un texto o con un personaje con el simple hecho de leer la dramaturgia? Eso es lo que se tratará de explicar con el replanteamiento del concepto de *mundo de vida*.

b) La interacción y el mundo de vida en la obra de teatro

Como se estableció en el capítulo uno, la interacción es la base de la vida social. Las personas están insertas en un mundo en donde interactúan con otros seres humanos. Es a partir de esta interacción que se va asimilando un mundo de vida que define su forma de pensar, de actuar en la sociedad, y en general, su forma de ser.

El concepto de mundo de vida, tomado de las concepciones de la sociología fenomenológica de Schutz, Berger y Luckmann tiene gran importancia a la hora de hablar sobre la interacción que se da entre el director, los actores y el dramaturgo. ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando hay dos posturas irreconciliables sobre la forma de ver una obra de teatro?, ¿será posible lograr un acuerdo entre las partes para lograr la puesta en escena?

Si se toma en cuenta la premisa que el objetivo común de la tríada teatral es la construcción del montaje, seguramente los problemas de incompatibilidad con su forma de pensar, deberían quedar superados antes de presentarse ante un público; pero, además de lograr la meta común, ¿qué es lo que permite que los mundos de vida distintos del director, del actor y del dramaturgo concuerden entre sí?

Sin duda, como se explicó en el capítulo teórico, lo que permitirá esta conciliación será la interacción que se da entre las tres partes, en la que se llegará a tomar acuerdos y a lograr una visión global, coherente y similar de la obra de teatro con respecto a los actores y al director.

En el proceso de la obra Dirección gritadero se dio justo el caso de puesta en común de conceptos y de formas de ver el texto de parte de las actrices y la directora. La actriz que hacía el personaje de la señora 3, Kerygma Flores, al principio sentía que la directora, Analie percibía en ella cierta desconfianza para realizar el montaje de la obra de Guy Foissy y, según la actriz, no era desconfianza, sino más bien desconocimiento del teatro coreográfico como propuesta de la directora.

Hubo varios ensayos de experimentación para que Kerygma entendiera por dónde llevaría Analie el montaje, y finalmente ambas quedaron satisfechas con los resultados.

Algo similar ocurrió la primera vez que Raul Bretón Salinas montó la obra La autopsia. Según el director, el proyecto surgió por la necesidad de una actriz de querer estar en la obra de Enrique Buenaventura. Desde el principio, Bretón se imaginó hacer un *no teatro* con la dramaturgia que la actriz le presentaba, es decir, él quería que se realizara en espacios no convencionales, con una actuación muy cuidada y contenida y con público seleccionado, con luces poco ostentosas y sin más escenografía que la que presentaran los anfitriones del domicilio donde tendría lugar la función.

En palabras de Bretón, al principio a la actriz le costó mucho asimilar la situación, porque los actores, generalmente, tienen la necesidad de presentarse en teatros, con un gran público. Y esta vez, le tocaría hacer todo lo contrario al teatro convencional. Sin embargo, al final se llegó a proponer ideas, a atrapar a la actriz con la propuesta y a realizar el montaje que, años después, sigue presentándose aunque con diferentes elencos.

El esquema presentado antes, se puede complejizar un poco más al añadir los elementos de interacción, mundo de vida y acuerdo. Ahora, puede graficarse la relación triádica de la siguiente forma:

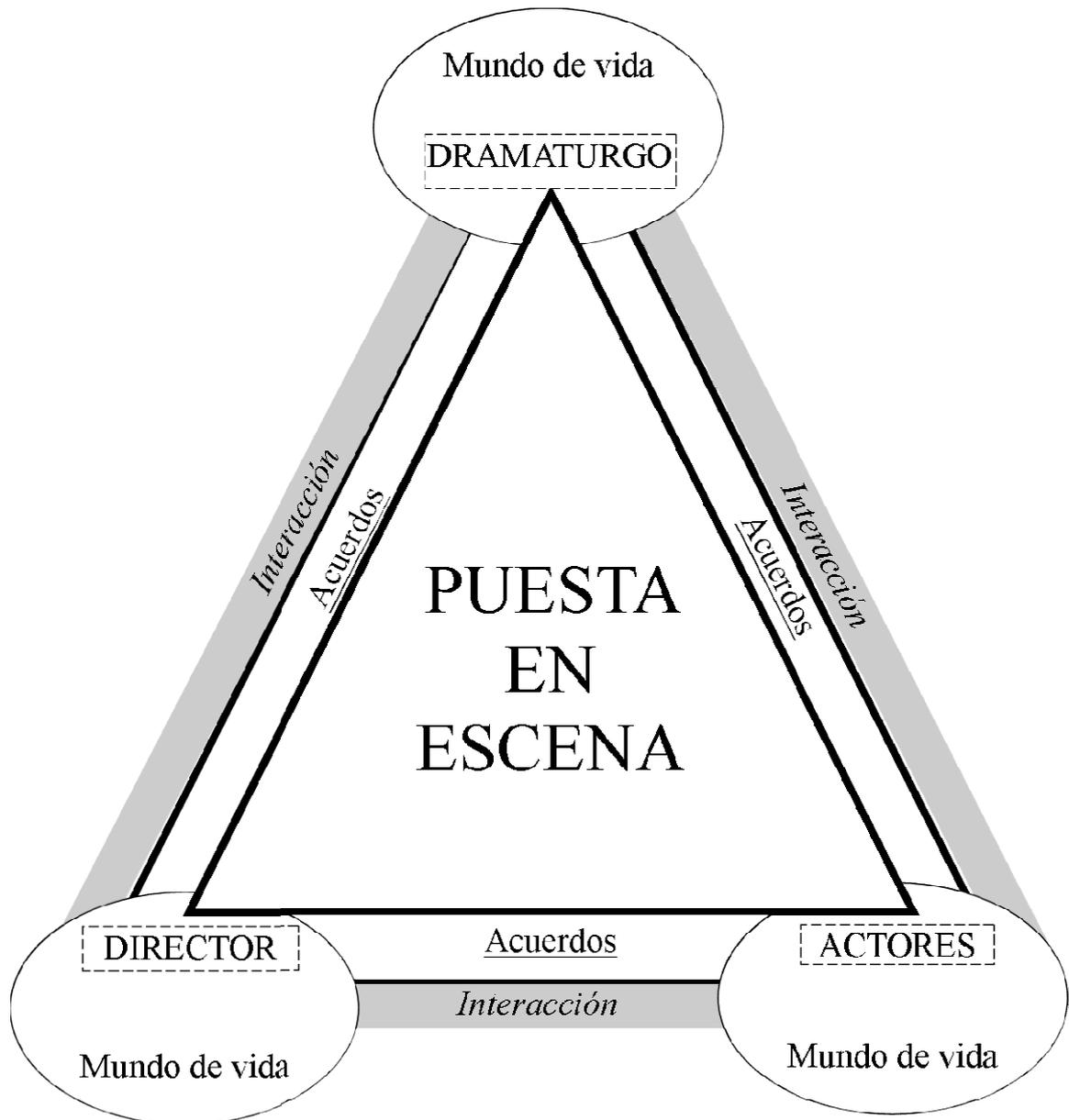


Figura 2: Relación triádica y mundo de vida (Elaboración propia)

En la imagen, se mantiene la puesta en escena como eje central de la relación triádica entre el actor, dramaturgo y el director. Sin embargo, se añadió un círculo que representa el mundo de vida de cada uno de los componentes de la tríada.

La elección del círculo para representar el mundo de vida no es inocente. Se ha hecho así porque engloba al participante de la relación triádica, que a su vez, en este modelo, a diferencia del primero, se ha encerrado en un cuadrado cuyas líneas no están totalmente cerradas, simbolizando que el sujeto de la relación triádica está inserto en un mundo de vida, del cual elige elementos para desenvolverse en su vida cotidiana: formas de actuar, de comprender la realidad y, para este caso, de comprender el texto o la puesta en escena que se va a realizar.

Además, los mundos de vida de cada uno de los componentes de la tríada están unidos por dos líneas, una de interacciones que está por encima de la línea de acuerdos. Esto es así porque, dentro de la forma de ver la vida de los participantes del proceso de creación, existe cierta base común que permite una interacción entre ellos: hablan el mismo idioma, manejan los mismos términos teatrales; sin embargo, aunque tengan esta base común de conocimiento, es casi imposible lograr una misma forma de ver el texto dramático. Es acá el punto donde, a través de la interacción, el director, el dramaturgo y los actores deben llegar a acuerdos que permitan lograr la puesta en escena.

Ahora bien, ¿por qué surgen desacuerdos entre los tres componentes de la tríada, si se supone que todos tienen la misma información (con respecto al texto dramático y la investigación que éste suscita)?, ¿qué ocurre cuando el director propone una forma de montar la obra que está muy distante de la forma en que los actores veían la puesta en escena? Estas son preguntas que atañen a la interpretación de cada participante, cuyo replanteamiento del concepto se presenta a continuación.

c) La interpretación desde la tríada teatral.

Una de las premisas guía de este trabajo se refiere a la interpretación como condición ontológica del ser humano. La idea es que las personas están en un trabajo constante de interpretación en cualquier lugar, en cualquier circunstancia. Siempre se están adoptando diferentes roles, y además en todo momento se trata de entender lo que hay alrededor para, con base en ello, actuar según la concepción propia de las normas sociales.

A partir de esta concepción, aplicándolo al ámbito teatral, la interpretación no es un acto aleatorio, sino, más bien es una interpretación dirigida, es decir, hay un acto de voluntad por parte de los intérpretes de la tríada teatral para lograr un proceso de construcción.

Pero la interpretación es un proceso sin principio ni fin. Una vez creado el producto inicial de cada uno de los participantes de la tríada, hay una reinterpretación por parte de otro de los miembros y así, se vuelve un *ciclo interpretativo*, o un círculo hermenéutico, si se habla en términos heideggerianos.

Para entender mejor estas palabras, se hará uso del siguiente cuadro que engloba las producciones creadas en la interpretación del hecho teatral, y a la vez, de cómo se relaciona el director, el dramaturgo y el actor en este proceso interpretativo:

FUNCIÓN MIEMBRO	INTERPRETACIÓN	PRODUCCIÓN	INTERPRETACIONES FUTURAS
Dramaturgo	MUNDO DE LA VIDA	TEXTO DRAMÁTICO	TEXTO DRAMÁTICO/ PUESTA EN ESCENA/ PERSONAJE
Director	MUNDO DE LA VIDA/ TEXTO DRAMÁTICO	PUESTA EN ESCENA	PUESTA EN ESCENA/ PERSONAJE
Actor	MUNDO DE LA VIDA/ TEXTO DRAMÁTICO/ PUESTA EN ESCENA	PERSONAJE	PERSONAJE

Cuadro 1: Interpretaciones y reinterpretaciones (Elaboración propia)

El dramaturgo en primer lugar tiene un mundo de vida dotado de ciertos elementos que le permiten interpretar lo que hay a su alrededor y construir un texto dramático. Pero, sólo cuando se pone la tarea, como acto voluntario, de interpretar ese mundo de vida es cuando surge, como producto, un texto dramático: la obra de teatro.

Más adelante se detallará cómo se produjo este proceso en los dos trabajos del estudio de campo, pero en términos generales puede decirse que Enrique Buenaventura, el escritor de la obra *La Autopsia* creó este texto a partir de la realidad que se vivía en la propia Colombia, el lugar de su nacimiento. Lo mismo ocurrió en Dirección Gritadero con el autor Guy Fossy, que escribió a partir de ciertos rasgos de la sociedad francesa, en la que vivía en ese momento.

Pero es cuando la obra es elegida por un director que se vuelve a dar un proceso interpretación de relevancia para este trabajo: cuando hay un director dispuesto a montar la obra, hay una *reinterpretación del texto dramático* capaz de crear una puesta en escena y, por ende, a los personajes que le darán vida.

Es en esta etapa donde se presenta el segundo integrante de la tríada: El director, que mediante un acto de voluntad y con un objetivo fijo, va a interpretar el texto dramático. En este punto, se toma a la puesta en escena como la producción del director. Para llevarla a cabo tiene que poseer las competencias para poder leer la obra de teatro, y confrontar su mundo de vida con la ficción que plantea el dramaturgo.

A partir de lo anterior, se establece que el director va a interpretar no sólo el texto dramático, sino que lo contrastará con su propio mundo de vida. Analie Gómez como directora de Dirección gritadero, por ejemplo, tuvo que enfrentarse a un texto que fue escrito al otro lado del planeta para, a partir de él, entender qué quería decir en su puesta en escena con respecto a su propio mundo de vida: el de una estudiante yucateca, influenciada por el teatro coreográfico que estaba en un proceso de graduación de maestría en dirección escénica.

De esta manera, el producto realizado por el director será reinterpretado, en primer lugar por el mismo director cuando ve a los actores recreando una puesta en escena que él construyó, donde es muy probable que a partir de la interpretación de los personajes se replantee aspectos de la puesta en escena que tenga que cambiar para la siguiente presentación. De hecho, en el grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), Analie Gómez se reunía después de cada ensayo con las actrices y les daba pequeñas indicaciones sobre la forma en la que se realizaba alguna escena, para que, según su propia interpretación, pudiera resultar de manera más favorable para el siguiente ensayo o función.

Este punto de la reinterpretación del director de su propia puesta en escena, es importante porque se da una marcada diferencia con el dramaturgo. Es menos común que el escritor llegue a ver en las tablas su obra escrita, al menos, ese no fue el caso de los dos procesos teatrales

analizados. Esta es una peculiaridad del trabajo del director, ya que él tiene la decisión de qué tanto cambiar las cosas de su puesta en escena, una vez terminado el proceso de montaje.

¿A qué se refiere esta diferencia? A que el texto escrito, una vez publicado, ya no tendrá cambios por parte del dramaturgo, a menos que exista una reedición de la publicación. Pero el director podría cambiar la puesta en escena que creó después de cada presentación: ajustando un poco el ambiente de la luz, cambiando algunos elementos escenográficos, pidiendo a algún actor que diga alguna línea con otra intención. Pero es decisión del director hasta qué punto concluir la puesta en escena: si después del último ensayo, o después de la última presentación ante el público de la primera temporada de la obra.

El caso de Dirección gritadero brinda un ejemplo justo para dejar clara esta situación: la obra tiene un final abierto, en donde deja mucho para que el público reflexione sobre qué pasó con los tres personajes. Sin embargo, después de las presentaciones en la ENAT, y de cara a la temporada que se va a realizar en septiembre de 2017, Analie decidió cambiar el final por uno que, a consideración de ella, deja más esperanza para los espectadores.

Ahora, ¿en qué momento entra el tercer integrante de la tríada a este proceso de interpretaciones y reinterpretaciones? Esto se da justo en la creación de la puesta en escena, cuando el director decide la realización del montaje y hace la selección del reparto.

El actor, en su proceso de interpretación tiene que entender, aparte de su propio mundo de vida, el texto dramático y la visión que el director tiene de ese texto (la puesta en escena). Generalmente, el primer paso es leer la obra de teatro, cuando lo hace, se enfrenta a los ensayos, donde verá la interpretación que el director tiene de ese texto. En Dirección gritadero se dio claramente este proceso, pues tomando un texto como el de Guy Foissy, que es considerada una

obra de humor negro y con mucho texto, las actrices tuvieron que enfrentarse a la versión de la directora Analie Gómez: con una puesta en escena del teatro coreográfico y con una selección del texto realizado por la misma dirección.

En La Autopsia se produjo algo similar. Es un texto que, al ser leído, no dura más de 15 minutos. Sin embargo, el director Raul Bretón Salinas se encargó que, con las miradas, silencios y pausas la obra termine durando alrededor de 30 minutos. Además, el hecho de realizar el teatro a domicilio, obligó a que los actores tuvieran que asimilar, en cada temporada, un espacio diferente, una casa distinta para los personajes en cada ocasión, gracias a la visión del director sobre la obra de Buenaventura.

Pero, además de interpretar la visión del director de la puesta en escena y del texto escrito, el actor también tiene que hacer un análisis de su propio mundo de vida, ya que es a partir de él que podrá construir su personaje. En la obra La autopsia se refleja claramente esta triple interpretación del actor. El personaje de “la mujer” es sugerido por Buenaventura como una esposa sumisa, encargada de los quehaceres domésticos, cuidadosa del qué dirán, pero se enfrenta a la muerte de su único hijo, por lo que es muy fácil que quien lo interprete pase todo el transcurso de la obra sumergida en un dolor profundo provocado por esta circunstancia.

Sin embargo, para la actriz que lo interpretó resultó muy difícil meterse en este personaje ya que, en primer lugar, ella se considera una persona libre, sin rasgos de sumisión. Y, porque para ella era dificultoso enfrentarse a la situación de la muerte de un hijo y no poder gritar, pues la premisa del director en los treinta minutos de la puesta en escena era precisamente que no podía gritar para expresar su dolor.

En este punto, se puede ver cómo se interrelaciona el texto dramático, la puesta en escena y el mundo de vida de la actriz: sus costumbres y tradiciones de una mujer del siglo XXI donde se han superado muchos aspectos de la sociedad machista que imperaba en 1967 cuando Buenaventura escribió la obra.

A partir de estas acotaciones, puede denotarse que, así como el dramaturgo produce un texto escrito y el director, la puesta en escena; la tarea fundamental de los actores será la creación del personaje.

Ahora bien, con respecto a la reinterpretación o a las futuras interpretaciones del producto creado, si el dramaturgo tiene poca participación en la reinterpretación de su texto escrito, y el dramaturgo tiene una participación limitada con respecto a su puesta en escena, puede decirse que la reinterpretación del actor con respecto a su personaje será más amplia, pues tiene la oportunidad de que, en cada ensayo y en cada función el personaje vuelva a descubrirse, a desenvolverse en la escenografía recreada para el montaje, como si fuera la primera vez que habita ese espacio. Es por eso que dentro de los estudiosos del teatro es común apuntar que cada función es diferente, porque siempre pasarán cosas nuevas durante el momento de la presentación.

Agregando el elemento de la interpretación al esquema que se viene presentando de la relación triádica, se presenta de la forma siguiente:

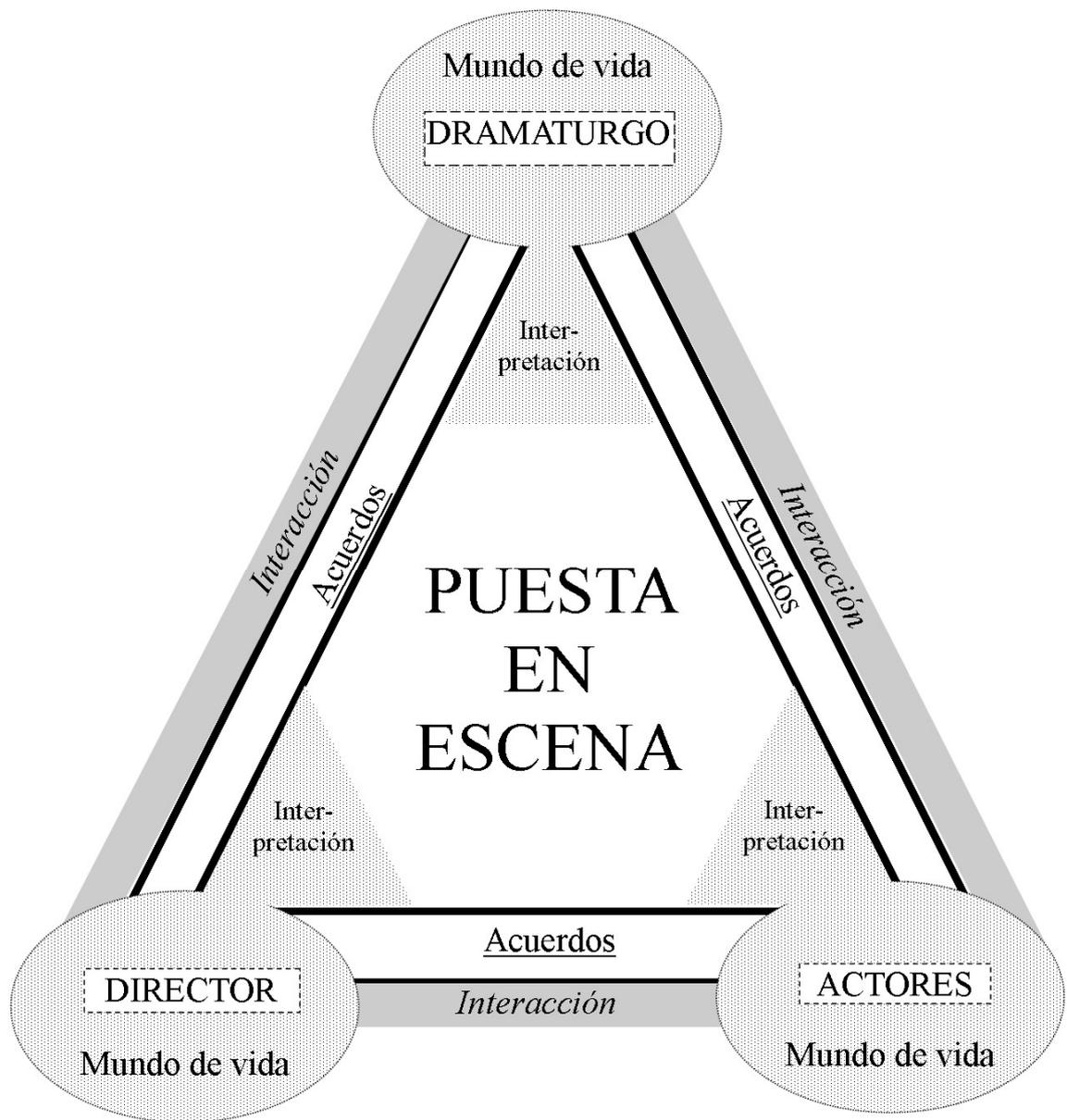


Figura 3: La interpretación dentro de la relación triádica (Elaboración propia)

El concepto de interpretación se introduce en este esquema como un componente entre el mundo de vida del sujeto en la triada y la puesta en escena que puede favorecer o perjudicar el trabajo de montaje. Esto es así porque, la interpretación de cada uno de los que participan en el proceso de creación se verá afectado por sus costumbres, tradiciones, lenguaje y todo lo que

compone el mundo de vida, y a partir de allí pueden sentirse identificados o no con al idea general del texto.

Antes de pasar al siguiente punto del capítulo, es conveniente tratar en esta parte dos asuntos que han estado latentes durante el análisis del cuadro de interpretaciones: el acto de voluntad y la construcción de personajes.

El acto de voluntad

Hay una cuestión que se ha venido tratando de forma sugerida a lo largo de este apartado pero que es menester entender para poder realizar un análisis de las interpretaciones que se dan en el proceso de producción teatral. Se trata del acto de voluntad.

Esta peculiaridad es la que distinguirá la interpretación cotidiana que las personas realizan de su mundo de vida, del trabajo que se hace durante el proceso de montaje. Tiene que haber una voluntad inicial del dramaturgo para interpretar su mundo de vida y así construir un texto. Pero también se necesita una voluntad del director por leer ese texto, escogerlo de entre muchas alternativas y decidir realizar una puesta en escena, es decir, habrá una lectura no convencional por parte del director, no es como leer el periódico todas las mañanas, sino que será una lectura consciente, capaz de asimilar el texto y unirlo con la interpretación de su propio mundo de vida y con miras a construir un montaje teatral.

Con respecto al actor pasa lo mismo, debe haber un acto de voluntad para la creación del personaje, esto se logrará leyendo el texto con mucho cuidado, compararlo con su propio mundo de vida y asimilando el trabajo de la puesta en escena que propone el director.

El acto de voluntad será como el motor que empuje la puesta en escena, desde la interpretación inicial del dramaturgo, hasta la creación final del personaje por parte de los actores.

La construcción de personajes como acotación del modelo

Al analizar más detalladamente el proceso de interpretación y reinterpretación durante la puesta en escena, se llega al punto de que, antes de la puesta en escena final, durante todo el proceso se pasa por una fase anterior que será de vital importancia: la creación de personajes.

Este acto creativo no corresponde exclusivamente al actor, ya que si se toma en cuenta el cuadro de interpretaciones durante la puesta en escena, puede verse que los productos creados por los dos primeros integrantes de la tríada (el texto dramático y la puesta en escena) llevan intrínseco el hecho de crear a los protagonistas y antagonistas que se desarrollarán durante toda la ficción.

Es por esta razón que el modelo final que se propondrá irá enfocado en una fase antes de la creación del montaje final, que será la construcción de los personajes. Por ello, a continuación se proponen tres etapas de los personajes que se presentan en el proceso de montaje y cuyos conceptos ayudarán a la comprensión de la propuesta de modelo final.

4.2.2 Las tres fases del personaje y la creación final.

La construcción de personajes es un proceso muy complejo. Como se habló en el segundo capítulo de este trabajo, existen innumerables técnicas para lograr la creación y dependerá de la

naturaleza del grupo, del trabajo del director, del texto y la comodidad de los actores cuál es el camino que los llevará a un mejor desarrollo de los personajes para la puesta en escena.

No es intención de esta tesis el banalizar el proceso de creación de personajes en un montaje teatral, se está consciente de la complejidad de esta labor para los integrantes de la tríada teatral. Sin embargo, para efectos de análisis, y como resultado de lo que se analizó en los trabajos de campo realizados, se intentará desmenuzar esta construcción en partes, con la finalidad de entender cómo se da el proceso creativo.

Para ello, se utilizarán tres conceptos, o tres fases del personaje que son necesarias para llegar a ese *ser* que se presenta al final en las presentaciones ante el público de la obra de teatro.

a) El personaje dramático.

Se puede considerar como el *embrión*, de donde parte todo el personaje. Se referirá a la caracterización inicial que el dramaturgo hace del personaje en el texto escrito.

Se conforma a través de las diferentes premisas que el escritor realiza en el texto, y que llevan a establecer características físicas o morales del personaje. Esto dependerá de cada dramaturgo. Algunos establecen parámetros físicas como la edad, altura, tono de piel, complejión. Otros se van más bien por aspectos morales como la forma de ser, su nivel de inteligencia, su carácter.

Algo importante de establecer es que hay algunos dramaturgos que especifican al inicio de la obra cómo deben ser los personajes, mientras que otros lo hacen implícitamente a través del texto.

En las dos obras de teatro analizadas, los dramaturgos no hacen explícito el deseo de cómo quiere que sean los personajes para el montaje; sin embargo dejan ciertas pistas a los actores y directores para que puedan entender cómo se dará vida a esa ficción.

Para el caso, en Dirección Gritadero hay un texto al inicio de la obra en donde la Señora 1 dice (en alusión a la Señora 2): “Claro que sí. Entre más viejo se es, menos se grita” (Foissy, 2010), una clara alusión a que la Señora 2 tendrá que ser de edad más avanzada a las Señora 1 y la Señora 3.

Además, Guy Foissy caracteriza a la Señora 2 como una persona muy ocupada en su vida, a través de un texto en la que habla de las veces que se puede ir al gritadero en el día. Al respecto, la Señora 2 dice: “¡Dos veces al día! ¡Y yo que a duras penas alcanzo a ir, no me alcanza el tiempo, no puedo dedicarme ni un minuto a mí misma!” (Foissy, 2010). Esta idea se comprueba con un pequeño monólogo que tiene la Señora 2:

... en las mañanas me toma preparar el desayuno, después todos se van, mi marido y mi suegra trabajan, los niños van a la escuela, y yo, yo tengo que preparar todo, calculo todo, arreglo todo, guardo todo, limpio todo, lavo todo, compro todo, compongo todo, cocino todo, enjuago todo, hago todo, y por la tarde, me salgo al parque a que me de él sol en las manos, eso cuando hay sol, si no, me quedo en casa a ver las imágenes. Cuando hay sol o aunque no haya, llega un momento en que, no sé cómo ni sé porque, me entran ganas irresistibles de dar un grito larguísimo que me sale de las profundidades, entonces voy, y luego regreso, reconfortada. Por la noche todos regresan y todo está listo, yo lo arreglo, comen, ven las imágenes y se duermen. A veces, por cierto cada vez más seguido, salen de noche para ir allá. Cuando vuelven yo ya estoy dormida. No me dirán que no tengo el día ocupado. (Foissy, 2010)

De esta forma, a través de la dramaturgia se pueden entender ciertos rasgos que conforman el carácter de este personaje: una mujer ama de casa, que a lo mejor se siente incomprendida por su familia y que pasa todo el día ocupada.

La situación del personaje dramático para la Señora 1 es similar. En el texto se leen ciertas “acotaciones” escondidas para interpretar a este personaje, como en el texto en que ella dice: “No me enseñaron a imaginar. Me enseñaron a repetir. Me enseñaron algunas cosas sencillas, como está...” (Foissy, 2010).

En otra parte de la obra, la Señora 1 también dice: “Yo soy como todo el mundo. Siempre he sido como todo el mundo, y siempre seré como todo el mundo. Aunque el mundo cambie” (Foissy, 2010) y casi al final de la obra hay un texto en donde dice: “No me enseñaron a imaginar. Me enseñaron a repetir. Me enseñaron algunas cosas sencillas...” (Foissy, 2010). Además, también este personaje cuenta con un pequeño monólogo donde se hacen más evidente la caracterización que el autor le da:

Conmigo es distinto. Yo llevo una vida normal. Normal. Porque soy normal. Mi esposo sale en la mañana, antes de que yo despierte. Cuando vuelve, por la noche, llega y se duerme. El resto del tiempo, se la pasa trabajando y viendo las imágenes con sus ojotes como globos, que se inflan cada vez más y cada vez más parecen globos. Como si trajera anteojos de fondo de botella. ¿Usted no es casada? (Foissy, 2010)

Así, para el dramaturgo, la Señora 1 es una mujer que se considera dentro de los estándares normales de la sociedad, con una vida común para el mundo de ficción que el autor plantea. Todo lo contrario a la Señora 3 que, a grandes rasgos, el autor la maneja como una rebelde que quiere cambiar el orden establecido. Una desempleada sobrecalificada que no encaja en la sociedad. Esto se vislumbra en un monólogo que tiene a la mitad de la obra:

Compro el periódico, leo los anuncios clasificados, presento mi solicitud en aquellos que me parece que me van mejor. Después de hacer fila me reciben, o no, me dicen que estoy demasiado joven, o demasiado vieja, o demasiado mujer, o no lo suficiente, o demasiado sexy, o no lo suficiente, o demasiado educada, o no lo suficiente, o muy grande, o muy pequeña o no lo suficiente, o muy gorda o muy flaca, o muy aquello o muy lo otro, o muy lo de más allá, que deje mis datos y que luego me escriben si se les pega la gana. Y me

señalan la puerta gritando ¡¡La que sigue!! Cuando me doy cuenta estoy otra vez en la calle. Sola. Ya no hay nadie en ningún lado, sólo sombras que me empujan aquí y allá. Me dan ganas de disparar, pero como no tengo arma, entonces todo se convierte en unas ganas enloquecidas de gritar, ¡gritar tan fuerte como la explosión de una bomba! Entonces tomo el autobús verde, voy para allá, hago fila, hasta que me abren la puerta de una celda. Y ahí sí que me pongo a disparar ráfagas de palabras, como si tuviera todas las armas de la Tierra.... Generalmente, para mediodía, ya estoy de vuelta en casa (...) Por la tarde voy a la Agencia Nacional de Vida a presentar mi tarjeta de vida. Les explico a dónde fui a entregar solicitudes por la mañana, por lo menos a dos lugares, entonces hacen unos agujeritos en mi tarjeta, me dan mi pensión, me sugieren que siga insistiendo, que no me deje vencer si quiero salir adelante, que no hay peor lucha que la que no se hace, que siempre ganan los mejores y siempre son los cobardes los que pierden. Otra vez en la calle, sola, me encuentro en el desierto, las grandes extensiones de arena, me dan ganas de disparar, vuelvo a tomar el autobús.... Es cosa de todos los días... Luego regreso. Por las noches viene lo más difícil, lo más trágico. Pero una termina siempre durmiéndose, con esas pastillas, después de ver las imágenes donde una sale gritando, disparando a diestra y siniestra (Foissy, 2010)

También se deja ver en el texto que la Señora 3 es la mejor preparada académicamente, pues en unos pasajes de la obra escrita, la Señora 2 dice, con respecto a ella: "... es una intelectual. Luego, luego me di cuenta de que la señora era una intelectual. La señora se hace preguntas. Nunca hay que preguntarse nada" (Foissy, 2010), con lo que puede entenderse que esta persona es una luchadora social, con un nivel de estudios elevado e incomprendida socialmente.

El caso de la obra *La autopsia de Enrique Buenaventura* es menos explícito con respecto a las características morales que deben tener los personajes. Sin embargo, desde el principio, y a lo largo de la obra se dejan ver ciertos detalles que irán construyendo el personaje dramático.

El Doctor, por ejemplo, dice casi al inicio de la obra: "Todo lo que he hecho es trabajar como una bestia para sostener este hogar y levantar ese hijo en la fe en Dios. En los más altos principios de la moral y la decencia" (Buenaventura, 1968).

Con esto, se intuye que se trata de un médico forense y que es alguien con valores cristianos preocupado por su familia. En la obra, este personaje se interpreta como un hombre honrado, por el texto “Yo siempre he cumplido con mi deber. Justamente por eso, me ha ido mal en la profesión. Hubiera podido hacer como el Doctor Mella, abortos y porquerías de ésas. Cómo Vega, curar a medias. O como todos los otros” (Buenaventura, 1968), con lo que el autor termina de dar las pistas sobre cómo es, moralmente este personaje.

Buenaventura presenta a un matrimonio costumbrista de la época de los años 60 en Colombia, ya que La Mujer es presentada como una esposa sumisa y encargada de los quehaceres el hogar. Al menos eso se denota cuando El Doctor le dice: “Hace mes y medio que le falta un botón a este saco y te lo he dicho por lo menos diez veces. ¿Cómo querías salvar a tu hijo de las ideas diabólicas si ni siquiera te fijas en los botones del saco de tu marido?” (Buenaventura, 1968). El texto de la esposa termina de confirmar su situación cuando responde: “Se me pasó. Te lo pongo en un instante”.

Así, en un caso un tanto más explícito que en otro, en los dos textos escritos que se analizaron, se parte de un personaje dramático, es decir, de cierta caracterización que el escritor aporta a la construcción del mismo, de la forma en que él lo vio por primera vez a la hora de escribir la obra de teatro.

Se compara con un embrión porque, según el concepto tomado de la genética, es la etapa inicial de un ser vivo, un organismo que aún no tiene desarrolladas las características que lo conformarán definitivamente; pero al mismo tiempo, es la primera fase de desarrollo, de donde parte el que, luego, se convertirá en un ser totalmente formado. Lo mismo con el personaje dramático, ya que es el texto escrito algo primordial para que los actores y el director puedan desarrollar un personaje capaz de desenvolverse en una puesta en escena.

b) El personaje de la acción escénica.

El personaje de la acción escénica sería la segunda fase de gestación de un personaje dentro de la obra de teatro. Más desarrollado que un embrión, el personaje se encontraría acá en la etapa fetal. Se trata de la manera en que el director ve el personaje con respecto a tres cosas: de acuerdo a su propia visión, a lo que el escritor habló de esos personajes en el texto y conforme a lo que los actores aportan desde su trabajo en los ensayos.

Es un personaje fetal porque, desde la genética, el feto es un periodo de la gestación en el que el organismo vertebrado está en una fase de desarrollo de sus órganos hasta llegar al momento del nacimiento. Comparado con esta etapa de la gestación del personaje, puede decirse que el dramaturgo ya aportó desde la escritura la caracterización inicial del personaje; pero corresponde al director ahora el momento de creación, el interpretar el texto escrito y con esa comprensión desarrollar una puesta en escena.

En la obra de teatro Dirección gritadero, por ejemplo, el autor sólo da una premisa inicial: son tres mujeres en la calle, esperando el autobús. Analie Gómez como directora del proyecto, al principio les planteó a las tres actrices el poner una banca en esta parada. Según relata la directora, esta escenografía se manejó en las primeras etapas de experimentación escénica, pero al final no funcionó porque invitaba a los personajes a permanecer sentados mucho tiempo.

Analie no veía una banca dentro de la escenografía, porque ella se había imaginado la puesta desde el teatro coreográfico, y una banca coartaba la libertad que tenían las actrices para buscar otra forma de esperar que no fuera sentadas. Desde allí, se puede inferir cómo la directora veía a las tres señoras de Dirección gritadero: no como personas estáticas encargadas

simplemente de decir textos, sino que como personajes activos, cuyo cuerpo (y no sólo su voz) tuvieran cierto protagonismo en la puesta en escena.

Con respecto a la Señora 3, que el dramaturgo caracteriza como una mujer revolucionara y contestataria, Analie respetó esta situación, pero le agregó un elemento de utilería que hizo al personaje más humano y le dio mayores posibilidades de expresión: un instrumento musical, el arpa de boca.

A la Señora 2 también le agregó un elemento importante: una bufanda que permitió realizar varios juegos escénicos durante el montaje. Había un texto, por ejemplo, en el que la Señora 2 explicaba por qué no tenía mucho tiempo para ir al gritadero, en la escena, la actriz decía las líneas con la bufanda sobre la cara, evocando así un ambiente fantasmal.

Con respecto a la Señora 1, hay una parte específica en que Guy Foissy sugiere que el personaje sale de escena, a buscar a un hombre que está del otro lado del espacio donde las mujeres esperan el autobús. Mientras que las señoras 2 y 3 se quedan relatando lo que pasa con la Señora 1 y su encuentro con el personaje (quien nunca se ve en la obra de teatro). Analie lo resolvió de otra forma, ya que el espacio no era convencional: no habían telones en el escenario, ni salidas y entradas de personajes. El lugar donde se desarrollaba la acción era limitado, y el público se encontraba a los alrededores de este espacio, formando un círculo como en un espectáculo circense. La Señora 1 entonces no salía del escenario, pero sí del espacio donde se representaba la parada de autobuses, y su encuentro con el hombre ahora podía ser visto por todo el público a través de diferentes posturas y movimientos que la actriz realizaba, simulando un encuentro con el hombre; mientras que la señora 2 y 3 relataban lo sucedido (como indicaba Foissy).

Con respecto a la obra *La Autopsia* ocurre algo similar en cuanto a la escenografía que propone Buenaventura y lo que, finalmente terminó dirigiendo Raúl Bretón Salinas. El dramaturgo deja ver que la obra se desarrolla en un consultorio médico, mientras que en la puesta en escena, todo se da en la sala de la casa de los protagonistas, misma que va cambiando dependiendo del domicilio en el que se presente la obra. Esto es de relevancia porque los actores tienen que acomodarse a un nuevo espacio, y por lo tanto, a veces cambian pequeños detalles como la postura de las sillas, la mesa de centro o la forma en que se desplazan por el espacio escénico.

Con respecto a la actuación de *La mujer*, Buenaventura nunca señala de forma explícita cómo se encuentra emocionalmente este personaje luego de haber perdido a su único hijo; sin embargo, no fue difícil para Bretón Salinas interpretar que la esposa tenía que tener cierto grado de desconsuelo en su actuar. El aporte del director, como se ejemplificó unos apartados atrás, fue el hecho de pedir a las actrices que hicieron este papel que nunca tienen que gritar, sino que su actuación tiene que ser más contenida. Esto brinda diferentes posibilidades de expresión y da un tono más realista al personaje.

También, el estilo en que fue montada la obra influye en la manera en que Bretón veía los personajes planteados por el dramaturgo. El montaje realizado por el grupo *Ensamble*, según el director, inicia desde el surrealismo, luego pasa a una naturaleza realista y vuelve a entrar en el surrealismo en un pequeño momento a mitad de la obra. Ésta fue otra de las propuestas hechas exclusivamente por la dirección y tiene que ver directamente con el personaje de la acción escénica, porque quiere decir que el director ve a los dos personajes con tintes oníricos, como si vivieran en una realidad alterada. Algo que no es propuesto por Buenaventura en el texto.

Ahora bien, ¿por qué el personaje de la acción escénica depende también de los actores y su trabajo en los ensayos? La razón es simple: cada puesta en escena es un proceso de experimentación de parte del director. Él puede realizar un casting y seleccionar a los que cree son los mejores actores para desarrollar la puesta en escena; pero no será hasta los ensayos cuando se tendrá una relativa certeza de que los actores escogidos fueron los adecuados. Esto no depende sólo de las capacidades histriónicas, sino también de la forma de trabajo de cada actor y de cómo se interrelaciona escénicamente con los demás personajes.

Un actor que haya trabajado toda su vida en tono de comedia y que no pueda desprenderse de este estilo no hubiera podido funcionar para el montaje de *La autopsia*, por ejemplo. Así como un actor que no le interese el teatro coreográfico y no se atreva a experimentar tanto con su cuerpo, su voz y sus posibilidades de movimiento hubiera sido menos provechoso para Analie en Dirección Gritadero.

Así puede entenderse que hay una relación dialéctica entre el personaje de la acción escénica y el personaje de la actuación en sí, ya que ambos se complementan. El actor aprovecha las indicaciones del director para hacer su trabajo, y el director ve las capacidades de cada actor para ir desarrollando la puesta en escena. En este punto, entra ya la tercera fase de la creación del personaje.

c) El personaje de la actuación en sí.

Es indiscutible que el actor, al ser quien dará vida con su cuerpo al personaje, aporta también a la creación del mismo, con sus propios estilos de trabajo, su forma de ser y sus capacidades se encargará de que el personaje vaya naciendo en su interior; pero al mismo tiempo, tiene gran

ayuda tanto del dramaturgo con su caracterización inicial y del director con sus indicaciones para la puesta en escena.

La tercera fase de creación será llamado el personaje de la actuación en sí, y aún se encontrará en una etapa fetal porque acá, el actor ya ha asimilado las indicaciones del director y las propuestas del autor del texto; pero el personaje aún está en etapa de desarrollo, pues es el momento en que el actor experimente, busque las diferentes posibilidades físicas, vocales y morales que posee, y así poner su cuerpo y todo su ser a disposición del personaje que estará en la obra de teatro.

Es acá donde debe haber una relación dialéctica entre el director y el actor ya que, como se explicó en el capítulo dos, siempre se corre el riesgo de que el actor se salga un tanto de la visión general de la obra, que le dé un tono que no encaje con la obra, que empiece a sobreactuar o a tener una actuación poco orgánica. Debe haber una saludable relación entre las indicaciones del director, que tiene claro el concepto de la puesta en escena global, sin coartar la libertad del actor de proponer y experimentar con su personaje.

El personaje de la actuación en sí, será el aporte del actor, las ideas que tiene él del personaje que va a desempeñar. Por ejemplo, en la obra *La autopsia*, el director dio la indicación a las actrices que han desempeñado el papel de *La mujer* sobre que tenían que mostrar el dolor de perder a un hijo; pero sin llorar ni gritar. Según el director, la forma en la que cada actriz ha desempeñado el papel es diferente, aunque todas han cumplido con la premisa. Esto es así porque cada actor es diferente, tiene su propia forma de ver el mundo y su manera particular de entrar en carácter del rol que va a desempeñar.

En el caso de Dirección Gritadero también se dio esta etapa, durante el taller de voz y experimentación que las actrices tuvieron antes de entrar al proceso específico de montaje. Analie contó con una profesora de voz y una de expresión escénica para poder desarrollar este trabajo, y durante los ejercicios, sobre todo los que tenían que ver con el espacio escénico, les pedían a las actrices que se movieran buscando en su cuerpo diferentes formas de expresión. Algo que es menester para el teatro coreográfico.

Cuando se llegó la primera fase del montaje, Analie pidió a las actrices que construyeran un collage o un dossier con diferentes objetos que cada una veía para su personaje. La actriz Mónica Bejarano, que interpretaba a la Señora 1, recuerda que llevó unos zapatos que tenía y que nunca usaba. Se trataba de unos tacones rojos que, al final, quedaron como parte del vestuario del personaje. En esta situación puede verse cómo influyó el personaje de la actuación en sí en la construcción final que se hizo del personaje.

Hasta acá se ha venido tratando la construcción de personajes como el desarrollo de tres fases sucesivas. Sin embargo, en la realidad, y como se verificó en los dos procesos analizados, la construcción del personaje dista mucho de ser un proceso ordenado de etapas continuas, más bien sería un continuo ciclo en el que las tres etapas tienen una relación de interdependencia. De esto se hablará a continuación en el apartado del personaje híbrido.

d) El personaje híbrido.

Después de presentar la propuesta de las tres fases de desarrollo del personaje, se llega al nacimiento de éste, al momento en que ve la luz durante el primer ensayo general o en la primera función con público. Se llamará personaje híbrido a la asimilación por parte del actor del

personaje dramaturgico, del personaje de la acción dramática y de la actuación en sí para adoptar, finalmente las características del ser que se desarrollará en la puesta en escena.

El personaje híbrido sería el resultado final del proceso de construcción, cuando ya el actor, a través de todo el trabajo físico y emocional, es capaz de adoptar el carácter del personaje y sostenerlo durante el tiempo que dure la representación teatral.

Esta etapa es la del nacimiento, cuando el rol que adopta el actor se convierte en un ser tridimensional, con una forma de vida, una manera de pensar y un aspecto físico distinto al del actor; pero que parte de él.

El hecho de que sea un personaje capaz de desenvolverse en la puesta en escena y de mantenerse durante todo el tiempo que dure la función resulta de mucha importancia, porque, como se dijo en el capítulo de contexto (capítulo dos), las presentaciones nunca serán iguales una de la otra, siempre habrá algo distinto: la música con la que un personaje entra a escena no suena a tiempo, a un compañero se le olvida el texto, el público reacciona de manera diferente... y todas estas adversidades deben ser superadas por el actor en el momento de la presentación, manteniendo un personaje que sepa reaccionar a cualquier circunstancia que se presente y que esté fuera de la normalidad de la puesta en escena, esto se logrará creando un personaje híbrido que, a la vez, tenga un propio mundo de vida, como parte de la ficción escénica.

En la siguiente figura se presenta de manera esquemática la construcción del personaje híbrido y la relación de las tres fases de los personajes:

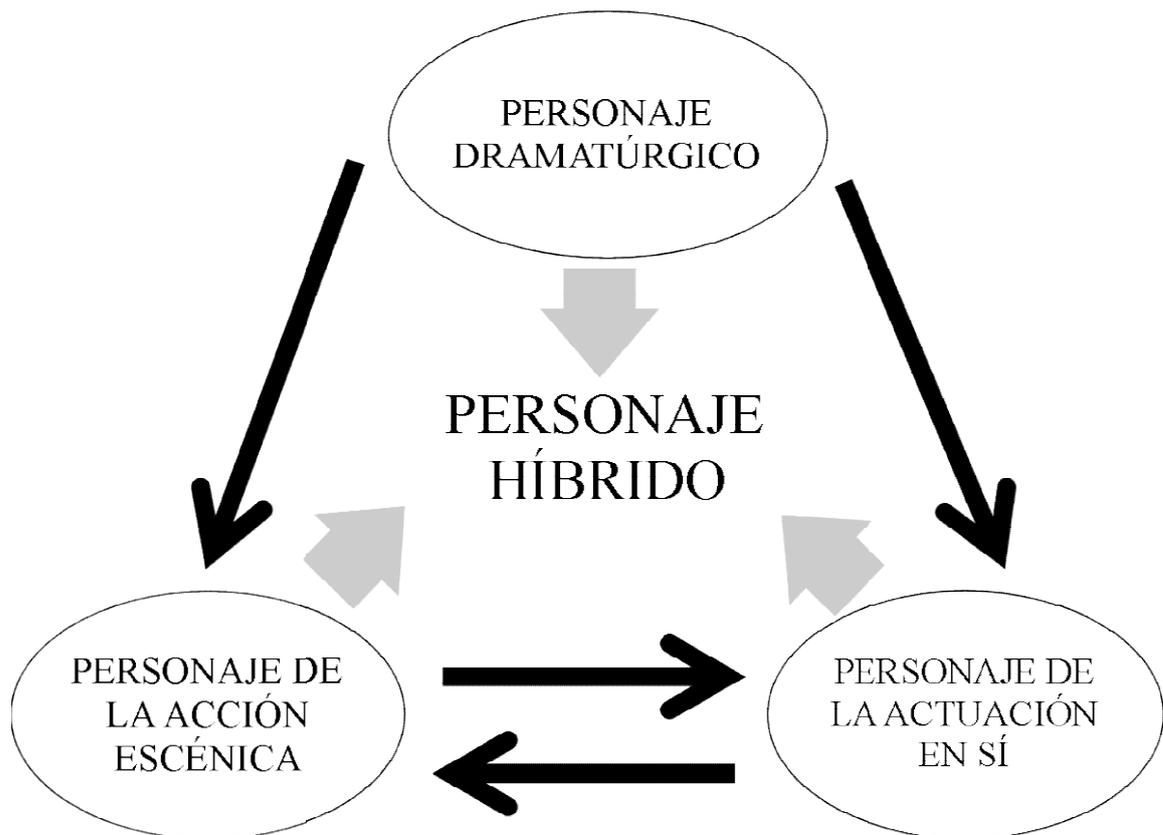


Figura 4: Las fases de creación del personaje (Elaboración propia)

En este esquema se resume lo que se habló de las tres etapas de los personajes. En primer lugar está el personaje dramático, que aporta la caracterización primaria y da insumos al personaje de la acción escénica, propuesto por el director, y el de la actuación en sí que es la creación propia del actor.

Sin embargo, las flechas indican una relación *de ida y vuelta* entre el personaje de la acción escénica y el de la actuación porque, durante la puesta en escena, habrá interacción entre el director y los actores y cada parte retroalimentará a la otra, haciendo ciertas modificaciones: del director, en cuanto a la forma en la que ve la obra y los personajes (dependiendo de las características de cada actor) y de los actores porque, las indicaciones del director sobre cómo ve

la puesta en escena y a su personaje serán primordiales para la construcción que haga de su papel.

Como se puede observar, la figura de las etapas de creación también se asemejan a un triángulo, por lo que el siguiente punto del trabajo será la combinación de estas etapas de construcción del personaje con el modelo de relación triádica que ya se traía desde los apartados anteriores.

4.2.3 Propuesta de modelo de construcción de personajes.

En esta fase final del capítulo es necesario recordar que la puesta en escena tiene como fundamento a actores, desempeñando un papel de ficción que se mueven en un espacio recreado para montar un espectáculo específico.

Si esta aseveración es cierta, entonces cobra mucha importancia la creación de personajes, y así, como se explicó ya, se hará una acotación del modelo de comunicación teatral previsto, y en lugar de tener como punto final la puesta en escena, el centro será la construcción del personaje híbrido que se tocó en el punto anterior.

Esto se hará así porque, la puesta en escena es una creación en la que el director pone su empeño en que la obra tenga una unidad, sentido y concordancia, con la ayuda del dramaturgo y su texto escrito y de los actores y su disposición para el trabajo. Con respecto a esto, los actores tienen que asimilar la puesta en escena y aportar desde donde pueden, es decir, desde su trabajo con el personaje.

Sin embargo, uno de los pilares fundamentales de la puesta en escena, son los personajes que la habitan, y, como se estableció anteriormente, la creación del personaje híbrido es una tarea que enfoca la energía de los tres participantes en la tríada teatral (director, dramaturgo y actores), por eso, en el esquema se sustituirá el concepto de puesta en escena por el proceso de construcción de personajes. Así, el modelo final, se propone de la siguiente manera:

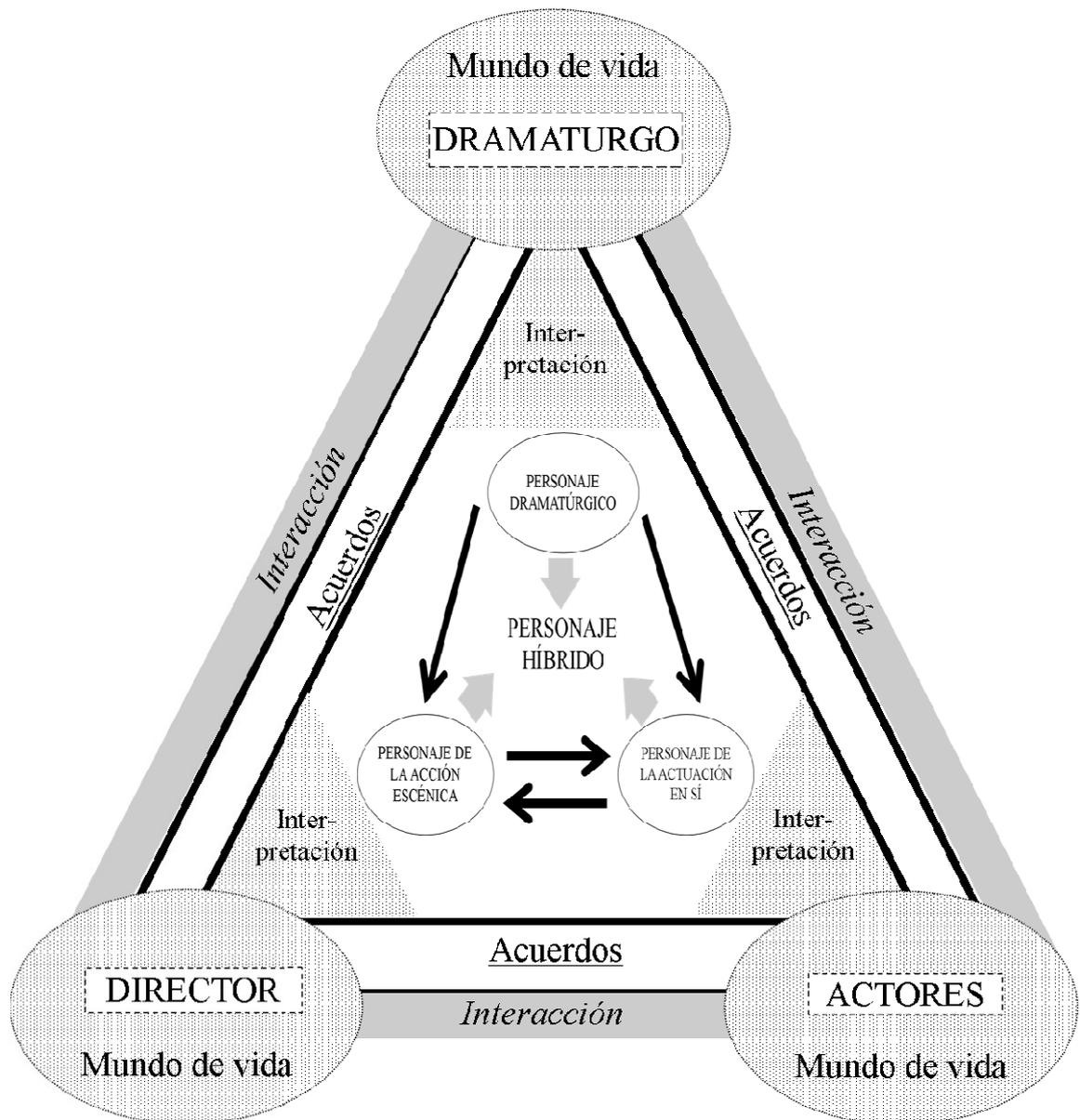


Figura 5: Modelo final para la construcción de personajes (Elaboración propia)

La sustitución de puesta en escena por el esquema de las fases de construcción de personajes encaja perfectamente, porque también el modelo muestra que hay una relación directa entre las tres etapas de gestación de un personaje con la interpretación que cada uno de los integrantes de la tríada realizan del proceso de montaje.

De tal forma que la interpretación del dramaturgo creará un texto, y con éste, al personaje dramático. La interpretación del director, por su parte, creará una puesta en escena y un personaje de la acción dramática, y la interpretación del actor creará al personaje de la actuación en sí, que tendrá una relación dialógica con el trabajo del director.

Las flechas que simbolizan la relación entre las etapas del personaje, también tienen sentido al estar bajo las líneas de los acuerdos y las interacciones que se dan durante el proceso de montaje entre el dramaturgo, el director y los actores y actrices. Así, el dramaturgo y el director deben conciliar en la idea general del montaje, el actor debe estar en consonancia o al menos tener confianza en el trabajo del director con respecto al texto que se va a montar (tiene que legitimarlo, creerlo capaz de llevar a escena el texto), y el actor también entra en acuerdo con el dramaturgo conforme va entendiendo su personaje y el texto en general que escribió el autor.

Para concluir este capítulo, se brindarán los ejemplos de cómo se dio este proceso de construcción de los personajes híbridos en los dos grupos de teatro estudiados.

a) Aplicación del modelo de construcción de personajes para Dirección gritadero.

En Dirección Gritadero está como la cúspide de la pirámide Guy Foissy quien, a través del análisis de su mundo de vida que abarca la sociedad francesa de 1988, decide escribir un texto

sobre tres mujeres que están esperando el autobús, con ganas de desahogarse gritando en el único lugar permitido para hacerlo: el gritadero.

A través del texto, y haciendo una interpretación del mundo de vida que creó en él, le otorga ciertas características a las tres señoras que intervienen en la ficción escénica. Además, decidirá escribir con un texto un tanto repetitivo, característica del teatro de lo absurdo y teatro de la crueldad (del cual, tiene mucha influencia por su propio mundo de vida).

Luego, en el año 2016, Analie Gómez, una estudiante de la maestría en Dirección Escénica de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAT) decide que la obra de Foissy es ideal para su trabajo de graduación. Desde el momento en que Analie tiene el primer contacto con la obra, ya hay una interacción entre ella y el dramaturgo. Pero los primeros acuerdos se logran cuando la estudiante ve en el texto una oportunidad de realizar su montaje escénico, y además, le agrega partes de su propio mundo de vida: la influencia que trae del teatro coreográfico.

Los acuerdos y la interacción entre dramaturgo y directora continuaron tras los ajustes de texto que tuvo que hacer Analie: recortando algunas partes, viendo la forma en que montaría ciertas escenas, y al final, imaginando cómo quería que fueran estas tres señoras, conforme a su visión de la obra. Aquí entra en personaje de la acción escénica.

Cuando las actrices incursionan en el proceso que Analie ya había iniciado con el dramaturgo, a través del análisis del escrito, es cuando se completa la tríada teatral. Pero, para que las actrices aceptaran entrar al reto de montar la obra, también tuvo que haber acuerdos e interacciones entre ellas y el dramaturgo (pues al ser un proyecto de trabajo de graduación para la maestría, se entendió que era un proceso diferente al teatro comercial e independiente). Estos acuerdos se dieron en la medida en que ellas leyeron el texto y encontraron que a través de él

podían también expresar algo que querían decir con su actuación, y es acá donde entra el mundo de vida de las actrices, que coincidía con ciertos temas tocados por la obra.

Kerygma, la actriz que interpreta a la Señora 3, por ejemplo, fue la única que hizo casting para el personaje, y recuerda que ella vio la obra hace algunos años en un teatro de la Ciudad de México. Kerygma relata que, a pesar de tener una bebé y de otros compromisos que tenía en ese momento de su vida, ella decidió hacer el casting porque realmente estaba interesada en montar la obra de Foissy.

Cada una de las actrices fue armando una idea de cómo desempeñar su personaje, con la ayuda de la propuesta de teatro coreográfico de Analie, con el acervo de conocimientos y técnicas de interpretación de cada actriz y con el mismo texto que leyeron, es acá donde entra el personaje de la actuación en sí que sadría en las primeras etapas del proceso de experimentación del montaje.

En este proceso también se dieron los acuerdos y la interacción entre las actrices y la directora, cuando fueron entendiendo la propuesta de teatro coreográfico, analizando más profundamente el texto y contrastándolo con la versión original escrita en francés.

A través de estas interacciones periódicas en los ensayos y revisión exhaustiva de texto fue que las actrices propusieron ideas de sus personajes, hasta que, terminaron el personaje híbrido que estuvo desarrollándose en la puesta en escena durante las presentaciones de la obra, en la ENAT.

b) Modelo de construcción de personajes de La autopsia.

El proceso del grupo de teatro Ensamble fue un poco diferente al anterior. La autopsia es una obra corta que el director del proyecto Enrique Buenaventura usaba hace más de 15 años como ejercicio con sus alumnos de actuación en las diferentes escuelas en las que daba clases.

Fue tal el gusto del texto para una estudiante de teatro, que le pidió a Raúl que montaran la obra. Ante el entusiasmo de la estudiante, el director no se pudo negar y fue así que inició el montaje formal de La Autopsia.

La interacción entre el director y dramaturgo se había dado desde mucho tiempo antes, ya que Raúl siempre estuvo identificado con los temas de la guerra en Centroamérica y Sudamérica y tiene un especial interés por los temas de violencia en las ciudades de América Latina.

Realizó ciertos ajustes a la obra, como el hecho de exponer dos escenas que surrealistas que rompen con la atmósfera realista que plantea Buenaventura en el texto y el de agregar ciertas pausas que no están marcadas en el texto pero que provocan un ambiente cargado de emotividad y de expectativa al momento de presentar la obra.

La relación entre dramaturgo y actriz se dio desde el momento en que fue iniciativa de ella el querer montar la obra. El problema acá fue lograr la interacción y, sobre todo los acuerdos con el director.

Raúl Bretón quería hacer un montaje teatral poco convencional: con un público muy limitado, con escenografía casi nula y con actuaciones muy orgánicas y contenidas. Algo a lo que la actriz no estaba acostumbrada. Según relata Bretón Salinas, era difícil para ella el hecho de entender que iba a ser una obra que no se presentaría en teatros, sino en domicilios particulares.

El proceso de creación tampoco fue fácil. Según el director, al principio procuró que la actriz buscara desde dentro cómo interpretar a esta mujer, ama de casa y esposa de un médico, cuyo hijo acaba de ser asesinado por rebeldía social. En un inicio, le permitió a la actriz que buscara un actor que sería su contraparte, porque al director le interesaba que ella se sintiera lo más cómoda posible.

Tras meses de ensayos y experimentos, según cuenta Bretón, era la misma actriz la que necesitaba que su trabajo fuera visto ya por un público. Así, en cierta ocasión le permitió que llevara al ensayo a un invitado solamente. Porque Raúl quería que el proceso fuera lo más orgánico posible, y que el trabajo no se presentara hasta que estuviera totalmente listo.

Tras todos los acuerdos e interacciones entre actriz y director, finalmente llegó la etapa de las presentaciones. Pero esto fue hasta que los dos actores estuvieron muy preparados con su personaje híbrido, es decir, hasta que fueran capaces de desenvolverse dentro de la puesta en escena, pero a la vez, cambiando en cada función de escenografía, ya que, puede ser que el primer fin de semana estuvieran en una casa muy lujosa de la colonia Roma, y a la siguiente función les tocara presentarse en un departamento pequeño para estudiantes de Copilco.

Así, el proceso de interacción y entendimiento entre director y actores se volvió más extenso, algo que no ocurre convencionalmente en los grupos de teatro actuales. Sin embargo, este proceso no se estancó, ya que *La autopsia* ha tenido cinco diferentes repartos, y, según el director, cada vez que llega un elenco nuevo, trata de retomar las cosas que han funcionado del anterior, aportando a los nuevos actores ciertos rasgos que ya se han encontrado del personaje en ocasiones anteriores, para no tener que repetir el extenso proceso de creación cada vez que hay un cambio de elenco.

Aclaraciones finales

Tras estos dos ejemplos de cómo puede aplicarse el modelo a los dos casos estudiados, es relevante aclarar que, como se manejó desde el principio, cada proceso es diferente y cada grupo de teatro tiene sus peculiaridades, por lo que sería muy ostentoso validar la universalidad del modelo.

Sin embargo, hay cuestiones básicas del modelo que pueden ser útiles para analizar el hecho teatral en cualquier proceso de montaje. Algunos de ellos son el mundo de vida y la interacción que tiene que darse entre los tres elementos de la tríada.

Lo interesante, como se dirá a continuación en las conclusiones, será que se encuentren formas de ampliar este modelo, o de hacerle ciertas correcciones conforme se vaya utilizando en trabajos posteriores que versen sobre comunicación y teatro. De esta manera, el modelo es solo una forma inicial para empezar a ver al fenómeno teatral desde la perspectiva comunicativa, no solo como un medio de comunicación más, sino como algo digno de ser estudiado desde los apuntes de la comunicación interpersonal.

Conclusiones

Después de presentar la propuesta de modelo de comunicación teatral para la construcción de personajes, es importante hacer un análisis de cómo se cumplieron los objetivos que se trazaron al inicio del trabajo.

Para efectos de orden, las conclusiones se dividirán en tres grupos: las que tienen que ver con la estrategia metodológica, las concernientes a las teorías de la comunicación y las líneas de investigación que se utilizaron y las que corresponden a la propuesta de modelo presentado.

Conclusiones sobre la metodología de investigación

Es importante en primer lugar, decir que la comunicación al pasar por el dilema de ser una mezcla de diferentes ciencias, como la antropología, la sociología, la psicología e incluso ciencias naturales como la biología o aun la cibernética, debería también encaminarse hacia la investigación holística en donde todas estas disciplinas tengan cierta incidencia, para al final, determinar aspectos importantes de cómo se da la comunicación entre los seres humanos.

Este trabajo no es una excepción de esta hibridación de diferentes disciplinas. Se trató de establecer una metodología de investigación con puntos de la antropología, la sociología y un tanto de psicología. La antropología desde el punto de ir al campo, y a partir de la observación del objeto de estudio obtener las categorías básicas que formaron parte de los resultados. La sociología por el hecho de entender el punto del mundo de vida de las personas que fueron parte del estudio, y la psicología porque, a través de las entrevistas realizadas, se intentó entrar en la forma de pensamiento de las personas para lograr insumos que permitieran establecer los

motivos por los que los dos grupos estudiados decidieron realizar el montaje de Dirección gritadero y La autopsia, respectivamente.

Es importante decir que, para el análisis de resultados se hicieron cuadros de vaciado de datos tanto de las entrevistas y de las observaciones de campo, que permitieron hacer comparaciones entre la forma de pensar de los actores y el director y luego entre los dos directores de los grupos de teatro.

Lo más relevante, es que el primer paso para entrar al trabajo de campo fue el acercamiento a los grupos, de esta forma, fueron los grupos estudiados los que permitieron que se les analizara con las categorías que se hicieron, dejando de lado lo que normalmente se hace en una investigación de este tipo, donde se establecen teóricamente las categorías para luego ir a comprobar a la práctica. En este caso fue al revés, fue el mismo ente el que, a través de la observación del investigador, arrojó las categorías necesarias para ser investigado.

Para muestra, el siguiente ejemplo. Al principio del trabajo se pretendía buscar un grupo en donde estuvieran presentes los dramaturgos de las obras de teatro que se presentarían; sin embargo, en ninguno de los dos colectivos teatrales el escritor estaba presente, esto permitió redefinir la investigación y reflexionar sobre la parte que le corresponde, al menos de forma ideal, al dramaturgo: el hecho de escribir una obra, que luego, será presentada por un director y unos actores pero, muchas veces sin que el mismo dramaturgo esté presente.

Los requisitos que sí se buscó en los dos grupos fueron que se montara una obra que tuviera un texto base, es decir, que no fuera una creación colectiva sino que se presentara un texto ya escrito por alguien anteriormente. Además, que hubiera un director como encargado de

la puesta en escena y que existieran, por lo menos dos actores. Esto con el objetivo de analizar los vínculos entre el director y los actores y entre los actores mismos.

Conclusiones sobre las corrientes de investigación

En un inicio, esta investigación se concibió para establecer un modelo de comunicación, pero tomando al teatro como un medio de comunicación colectivo como la radio o la televisión. Fue cuando se cayó en cuenta que la expresión teatral, como cualquier arte, tiene sobre todo un componente humano, cuando se decidió dar un giro a la investigación y retomar las corrientes propuestas por la comunicación interpersonal.

De esta manera, se utilizaron tres disciplinas que conformaron el marco teórico: la hermenéutica, de la que se desprenden las teorías de la interpretación, la comunicación humana con la Escuela de Palo Alto como precursores, y la sociología fenomenológica para retomar los conceptos de mundo de vida e interacción.

Las tres corrientes cazaron a la perfección con lo que se quería decir, porque aunque a simple vista, el modelo sistémico que plantea la escuela de Palo Alto parezca irreconciliable con la hermenéutica, se quiso retomar lo más importante de cada una para aplicarlo a la investigación. Los sistémicos ven la comunicación interpersonal como una orquesta, mientras que la hermenéutica lo hace desde la interpretación y la individualidad de cada ser humano, desde la subjetividad del pensamiento.

Lo que ocurre en teatro es algo de los dos, porque la puesta en escena debería ser como una orquesta que funciona a la perfección: música, parlamentos, maquillaje, vestuario, luces, movimientos de los actores. Lo que ocurre acá es que, a pesar de que la puesta en escena es una creación artificial, debe ser lo más natural posible, y a la vez, al estar conformada por personas,

debe tener estos rasgos humano: los actores se saben el diálogo, pero cada vez que lo dicen tiene que ser como la primera vez que el personaje descubre ese texto y esa escena. De allí la insistencia en hacer una simbiosis de las tres corrientes que se presentaron.

Se recomienda para futuras investigaciones en teatro y comunicación que se siga con este giro hacia la comunicación interpersonal en el ámbito teatral, que no se vea al teatro solamente como medio de comunicación colectivo, sino como algo que está hecho por personas y para personas.

También se quiere hacer alusión a la importancia de la hermenéutica como disciplina de investigación dentro del ámbito teatral. El teatro es un trabajo hermenéutico extraordinario, desde el momento en que un dramaturgo decide escribir una obra, hasta la parte en que el público da la ovación después de la función hay un constante ejercicio de interpretación, porque las personas lo llevan inherente: siempre tratan de entender lo que pasa a su alrededor. En el teatro ocurre todo esto, y el estudio del fenómeno teatral desde la hermenéutica podría resultar en vetas investigativas mucho más ambiciosas que este trabajo.

Conclusiones sobre el modelo de comunicación propuesto

La obra de teatro debería ser única e irrepetible, pero su componente humano hace que dentro de todas las puestas en escena se encuentren ciertos rasgos comunes con los que se podría establecer un modelo de cómo se dan las creaciones teatrales.

A esos rasgos son los que apela el modelo de comunicación que se propuso. Todas las personas, aún alguien que decidiera apartarse del mundo y convertirse en ermitaño, están determinados por un mundo de vida. Todos los seres humanos también practican la interacción y se ven obligados a establecer acuerdos con otras personas, incluso en un momento tan cotidiano

como una aglomeración en una estación del tren cuando se establece un acuerdo entre quién debe subir primero las escaleras eléctricas.

En los montajes siempre debe haber un texto base, ya sea de un dramaturgo prestigioso o de un miembro del grupo de teatro, o aún en una creación colectiva donde, mediante improvisaciones se va estableciendo qué textos decir en el montaje final. Por lo tanto, siempre habrá interacción entre personas que deben llegar a acuerdos para lograr la puesta en escena.

El hecho de acotar al modelo de comunicación para la creación de personajes se dio por sugerencia del trabajo de campo realizado. La construcción de personajes es un paso previo a la puesta en escena; pero la situación es que en las compañías el proceso de gestación del personaje va siempre paralelo a la construcción del dibujo escénico.

Se decidió separarlo en este caso del estudio por meros motivos de orden y del tiempo que se tuvo para realizar el trabajo de campo.

Para futuras investigaciones se sugiere estudiar el modelo que se propuso en esta tesis y buscar las peculiaridades del grupo: ¿qué estilo de liderazgo tiene el director?, ¿cómo son las relaciones interpersonales en el elenco?, ¿cómo se llegó a elegir el texto que se va a montar? ¿si tienen contacto con el dramaturgo?

También se recomienda ir un paso más allá: involucrar a ciertas figuras que son importantes en la puesta en escena que en este trabajo se dejaron de lado por considerar que su incidencia en el proceso de creación de personajes era menor. Estos roles son los que juegan el luminotécnico, el maquillista, los asistentes de dirección, el vestuarista, el encargado de utilería y de la escenografía, y en fin, todos los involucrados en el proceso final de montaje.

Además se hizo caso omiso a un papel muy importante, sobre todo, dentro de las compañías de teatro comerciales: el productor ejecutivo. Muchas veces, la obra que se monta no es elección del director, ni los actores entran al reparto porque se sientan identificados con el texto. En el caso del teatro comercial, el productor es la cabeza del proyecto, aunque la mayoría de veces está fuera de la parte creativa del proceso. Pero, sin duda, el tomarlo en cuenta en una investigación futura cambiará muchos aspectos del modelo.

También hay un vacío muy importante del modelo, un aspecto que convertiría el triángulo en un cuadrado, porque sería un pilar tan fundamental como los tres componentes de la tríada: se trata del público. La razón por la que no se tomó en cuenta, precisamente es porque este trabajo se ubica un paso antes de la puesta en escena, en la creación de personajes, donde el papel del público en la mayoría de ocasiones es totalmente nulo. Pero, ¿qué pasa cuando estos personajes pasan su prueba de fuego presentándose ante los espectadores?, podrían haber algunos asistentes que ya hayan tenido contacto con el dramaturgo desde antes, a través de la lectura del texto por lo que también el público podría tener una relación directa con el mundo de vida del escritor.

Todos estos aspectos también resultan en una veta investigativa de importancia para el estudio teatral; por eso, esta propuesta de modelo es sólo un punto de partida para, luego continuar con investigaciones más profundas que abarquen todos estos aspectos que, por el momento, no fueron tomados en cuenta.

No resta más que decir que establecer el modelo de comunicación fue un logro muy importante desde los estudios de la comunicación, pues este trabajo pretendía regresar a las investigaciones de la comunicación cara a cara y a retomar el teatro como fenómeno artístico analizado desde la comunicación.

Fuentes consultadas

ABAD PEÑA, Graciela y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Katia Lisset (2011). **Una relación triádica conceptual inherente al proceso de enseñanza- aprendizaje de las ciencias: integración, relaciones interdisciplinarias e interdisciplinariedad** , *Artículo* en “Cuadernos de Educación y desarrollo”, volumen 3, número 25. Universidad de Málaga, España. Disponible en: <https://www.google.com.mx/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=universidad+de+malaga+cuba>

ÁLVAREZ-GAYOU JURGENSON, Juan Luis, **Cómo hacer investigación cualitativa: Fundamentos y metodología**, Editorial Paidós, 2003.

ARISTÓTELES (1985) **La poética**, Traducción de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos.

BAUDRILLARD, Jean (2000) *¿Quién piensa a quién? El mundo es quien nos piensa*. En: **Caminos del pensamiento: Hacia nuevos lenguajes**. UNESCO.

BERGER, Peter y LUCKMAN Thomas (1968) **La construcción social de la realidad**, Amorrortu Editores.

BOGART, Anne (2001) **La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte**, Traducción de David Luque, Alba Editorial.

BRAUN, Edward (1986) **El director y la escena: Del naturalismo a Grotowski**, Editorial Galerna.

___Bretón Salinas, Raúl (2017) *Entrevista realizada el 17 de mayo*, Ciudad de México.

BROOK, Peter (2007). **La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro**, Alba editorial.

BUENAVENTURA, Enrique (1977). **La improvisación y su utilización en el TEC.** *Charla*. Bogotá.

BUENAVENTURA, Enrique (1978). **Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC.** Casa de las Américas. Cuba.

BUENAVENTURA, Enrique (1990). **Los papeles del infierno y otros textos.** Ediciones Siglo XXI, Ciudad de México.

CABAÑAS OSORIO, Jesús Alberto (2011) *La comunicación escénica: mutaciones, investigación y enseñanza*. En: **Revista iberoamericana de comunicación N° 20**, Publicación del Posgrado en Comunicación de la Universidad Iberoamericana.

CERRITOS, Jorgelina (2013) **Vértigo 824**, Imprenta Universitaria, Universidad de El Salvador.

___ Cerritos, Jorgelina (2016) *Entrevista realizada el 16 de enero*, San Salvador.

___ Collazo, Patricia (2017) *Entrevista realizada el 28 de marzo*, Ciudad de México.

DELHUMEAU, Antonio (1983) **El hombre teatral**. Plaza y Valdés Editoriales.

DELHUMEAU, Antonio (2011) **La razón apasionada**. Publicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM.

DUVIGNAUD, Jean (1981) **Sociología del teatro**, Fondo de cultura económica.

___ Francés, María del Rosario (2013) *Entrevista a Charo Francés*. En el blog: **Teatro y Afines**. Disponible en: <http://teatroyafines.blogspot.mx/2013/12/entrevista-charo-frances.html> (Consultado el 29 de mayo de 2016)

EVERAERT-DESDEDT, Nicole (2008). **¿Qué hace una obra de arte?**, *Artículo*, Universidad de Navarra. Disponible en: <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

___ Flores, Kerygma (2017) *Entrevista realizada el 29 de marzo*, Ciudad de México.

FOISSY, Guy (2010) **Dirección gritadero** (Traducción de Ilya Cazés S.)

GADAMER, Hans-Georg (1999), **Verdad y método I**, Ediciones Sígueme.

GEIROLA, Gustavo (2004) **Arte y oficio del director teatral en América Latina**. Editorial Atuel.

GOFFMAN, Erving (1959). **La presentación de la persona en la vida cotidiana**, Amorrortu Editores.

___ Gómez, Analie (2017) *Entrevista realizada el 4 de abril*, Ciudad de México.

JAMESON, Frederic (1988) *Posmodernismo y sociedad de consumo*. **En: La posmodernidad**, Kairos, Barcelona.

LONDOÑO, L., RAMÍREZ, L.A., LONDOÑO, C., FERNÁNDEZ, S. Y VÉLEZ, E., **Diario de campo y cuaderno clínico: herramientas de reflexión y construcción del quehacer del psicólogo en formación**, Revista Electrónica de Psicología Social Poiésis, 17 , 2009 (www.funlam.edu.co/poiesis).

MAFFESOLI, Michel (2006) *Postmodernidad. Las criptas de la vida*. En: **Cuadernos venezolanos de sociología**.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1992) *Pensar la sociedad desde la comunicación* en **Diálogos de la comunicación**, 1992.

MERCADO MALDONADO, Asael y ZARAGOZA CONTRERAS, Laura (2011). **La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman**, *Artículo* en “Espacios

públicos”, volumen 14, número 31. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/676/67621192009.pdf>

MIRALLES, Alberto (1973) **Nuevos rumbos del teatro**, Editorial Biblioteca Salvat.

MONDRAGÓN, Verónica (2011). **Dinámica comunicativa familiar hic et nunc: Las relaciones familiares urbanas a través del teléfono celular. Un estudio exploratorio sobre tres casos en la Ciudad de México**, tesis, Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo, **Una coartada metodológica**, Editorial Tintable, 2012.

__ Pantheatre. **Teatro Coreográfico**. *Artículo en página web*. Disponible en:

<https://www.pantheatre.com/2-teatro-coreografico-es.html> (Consultado el 18 de abril de 2017)

PAVIS, Patrice (1984) **Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología (Tomos I y II)**, Paidós, Ibérica.

__ Redacción actualidad (2016) *Visitantes de un museo confundieron unas gafas con una obra de arte*. En: **Periódico El Espectador**. 26 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/visitantes-de-un-museo-confundieron-unas-gafas-una-obra-articulo-634484>(Consultado el 27 de mayo de 2016).

__ Redacción espectáculos (2011) *Una ovación para Tamborina*. En: **La Prensa Gráfica**. 13 de junio de 2013. Disponible en: <http://www.laprensagrafica.com/una-ovacion-para--tamborina> (Consultado el 24 de mayo de 2016).

RICOEUR, Paul (2004) **Tiempo y narración I**. Configuración del tiempo en el relato histórico, Siglo XXI Editores.

RICOEUR, Paul (2008) **Tiempo y narración II**. Configuración del tiempo en el relato de ficción, Siglo XXI Editores.

RIZO GARCÍA, Marta (2006), **La interacción y la comunicación desde los enfoques de la psicología social y la sociología fenomenológica**. Breve exploración teórica, *Artículo*. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n33/02112175n33p45.pdf>

RIZO GARCÍA, Marta (2015), **La vuelta al actor. Cinco miradas sobre la interacción social: aportes de James, Simmel, Schütz, Goffman y Luckman**, El Herrante editor, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

SALAZAR, Bertha Gloria (2004). **El humor negro y la ironía en tres obras de Enrique Buenaventura**. *Artículo*. Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y educación. Escuela de Artes.

SANCHIS-SINISTERRA, José (2003) **Dramaturgia de textos narrativos**. Ñaque Editora.

SCHUTZ, Alfred y LUCKMAN, Thomas (2009) **Las estructuras del mundo de la vida**, Amorrortu Editores.

SOLLA, Carmen Rosalía. **La diáda en el desarrollo de la condición humana**, *artículo*, revista Telos, Universidad Privada Dr. Rafael Bellosó Chacín, Venezuela. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99319225001>

STANISLAVSKI, Konstantin (2009) **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación**, Editorial Alba.

STANISLAVSKI, Konstantin (2002) **La construcción de personajes**, Alianza Editorial.

STONE, Hal y WINKELMAN, Sidra (1990) **Embracing each other**, Hay House Inc.

TAYLOR, S.J. y BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**, Editorial Paidós, 1987.

VATTIMO, Gianni (1990). *Posmodernidad: una sociedad transparente*. En: **En torno a la posmodernidad**. Anthropos, Barcelona.

VATTIMO, Gianni (2000) *La sociedad de la comunicación generalizada*. En: **Claves para el siglo XXI**. UNESCO-Crítica, Madrid.

WOLF, Mauro, “La Investigación de la Comunicación de Masas. Crítica y Perspectivas”, Editorial Paidós, 1987.

Anexos

GUÍA DE OBSERVACIÓN**FECHA:** *DÍA* _____ *MES* _____ *AÑO* _____ *HORA:* _____

GRUPO DE TEATRO: No. De ensayo:

Nombre de la obra:

OBJETIVO DEL ENSAYO: Trabajo de mesa (), Definición de superobjetivos (), Ejercicios de construcción de personajes (), Otros()

Detalles:

ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL OBJETIVO DEL ENSAYO

OTRAS ACTIVIDADES QUE REALIZARON FUERA DEL OBJETIVO DEL ENSAYO

Cómo inicia el ensayo? ¿Qué indicaciones da el director? ¿Cómo la acatan los actores?

¿Se entra en una atmósfera de trabajo? ¿Cómo es esta atmósfera?

¿Qué tan relacionada está la atmósfera con la obra?

¿Cómo es la relación entre el director y los actores? (Complementaria o simétrica)

¿Cómo es la relación entre los actores? (Complementaria o simétrica)

¿Tuvo relevancia el texto escrito en este ensayo? ¿Cómo se denota esta relevancia?

¿Cómo se desarrollan los ejercicios del ensayo? ¿Cómo guía el director a los actores?

¿De cuánto tiempo fue el ensayo? ¿Cómo se distribuyó este tiempo?

¿El director dejó alguna tarea para el próximo ensayo?

¿Qué peculiaridades tuvo este ensayo con respecto a los anteriores?

OTRAS NOTAS:

DIARIO DE CAMPO

FECHA: *DÍA* _____ *MES* _____ *AÑO* _____ *HORA:* _____

GRUPO DE TEATRO: **No. De ensayo:**

OBSERVACIONES Y DESCRIPCIONES

VALORACIONES E INTERPRETACIONES

GUÍA DE ENTREVISTA PARA EL DIRECTOR

Nombre: _____ **Cargo:** _____

Grupo: _____ **Obra:** _____

Fecha: _____ **Lugar:** _____

1. ¿Cuál es tu experiencia en el ámbito teatral? (¿Cuántos montajes haz realizado?)

2. ¿Cómo se escogió esta obra para este montaje?

3. ¿Tienes contacto con el dramaturgo? (Si está vivo), ¿Cómo es tu relación con él?

4. ¿Cómo se eligió al reparto de la obra?

5. ¿Cómo es tu relación con los actores y actrices?

6. ¿Realizas trabajo de mesa? ¿Qué es lo que se lleva a cabo en esta etapa?

7. Desde tu perspectiva, ¿Cómo se lleva a cabo el proceso de construcción de personajes?

8. ¿Qué elementos se toman en cuenta para elegir el vestuario, el maquillaje y la caracterización de los personajes?

9. ¿Cómo se determina el superobjetivo de las escenas y de la obra en general?

10. Para los ensayos, ¿preparas con anticipación lo que se realizará en cada sesión o te guías más por las necesidades que tienen los actores y actrices en cada ensayo?

11. ¿Cómo influye la motivación de los actores y actrices en tu trabajo como director?

12. ¿Cuál crees que es el papel del dramaturgo en un proceso de montaje? (¿Hasta dónde llega el trabajo del dramaturgo?... ¿Sólo presenta un texto que se “usa como pretexto” para un montaje, o se debe respetar al pie de la letra lo que se dice en la obra escrita?)

13. Si tienes contacto con el dramaturgo, ¿Estás de acuerdo en que él intervenga no sólo como el escritor de la obra de teatro, sino también en el trabajo de mesa y en algunos ensayos? ¿Por qué?

14. ¿Cuáles son las decisiones que tienes que tomar como director de la obra de teatro? (¿Cuáles crees que son tus responsabilidades principales?)

15. ¿Cómo afecta tu relación personal con los actores y actrices al trabajo del proceso de montaje?

NOTA: Las preguntas que aparecen entre paréntesis son las ideas de posibles interrogantes que se pueden hacer dependiendo de las respuestas del entrevistado.

GUÍA DE ENTREVISTA PARA ACTORES Y ACTRICES

Nombre: _____ **Papel:** _____

Grupo: _____ **Obra:** _____

Fecha: _____ **Lugar:** _____

1. ¿Cuál es tu experiencia en el ámbito teatral? (¿Cuántos montajes haz realizado?)
2. ¿Cómo llegaste a formar parte de este grupo de teatro?
3. ¿Habías tenido contacto antes con el director? ¿Cómo es tu relación con él? (¿Cómo ha cambiado?)
4. ¿Cómo te sientes con el personaje que te asignaron?
5. ¿Cómo es tu relación con los otros actores y actrices?
6. ¿Crees que tu relación con los demás miembros del elenco afecta tu trabajo como actor? ¿Por qué?
7. Desde tu perspectiva, ¿Cómo se lleva a cabo el proceso de construcción de personajes?
8. En este caso particular, ¿Cómo llegaste a la creación de tu personaje?
9. ¿Crees que tu personaje hubiera sido distinto si hubieras tenido a otro director? ¿Por qué?

10. ¿Consideras que la determinación de un superobjetivo para las escenas te ayuda en tu proceso de construcción del personaje? ¿Por qué?

11. ¿Cómo influye la motivación del director y de los demás miembros del reparto en tu trabajo como actor?

12. ¿De qué manera influye el trabajo del dramaturgo en tu creación del personaje?

13. Si tienes contacto con el dramaturgo, ¿Estás de acuerdo en que él intervenga no sólo como el escritor de la obra de teatro, sino también en el trabajo de mesa y en algunos ensayos? ¿Por qué?

14. ¿Cuáles son las decisiones que tienes que tomar como actor/actriz de la obra de teatro? (¿Cuáles crees que son tus responsabilidades principales?)

15. ¿Cómo afecta tu relación personal con el director y con los actores y actrices a tu proceso creativo de construcción de personaje?

NOTA: Las preguntas que aparecen entre paréntesis son las ideas de posibles interrogantes que se pueden hacer dependiendo de las respuestas del entrevistado.