



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA DIRECCIÓN TEATRAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO;
CARACTERÍSTICAS, CUALIDADES
Y EXPECTATIVAS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

P R E S E N T A

NAYELI VILCHIS AGUILAR

DIRECTOR DE TESIS

MFA. RODRIGO MENDOZA MILLÁN



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Liliana Aguilar y Juan Carlos Vilchis, por todo el apoyo, por dejarme seguir mis sueños, por impulsarlos, por estar a mi lado todo el tiempo.

Mamá, gracias por creer en mí, por reconocermme y valorarme como artista.

Papá, gracias por ayudarme y construir todo lo que te pedía.

A mi hermano Daniel, gracias por apoyarme y disfrutar de mis locuras.

A la familia Guerrero Aguilar por heredarme la chispa creativa, por apoyarme durante todo el camino.

A mi asesor Rodrigo Mendoza, por todo el conocimiento compartido, por las charlas que se convertían en clases y que serían fundamentales para culminar este proyecto y sobre todo gracias por ayudar a construirme un criterio.

A mis sinodales, por su valioso tiempo y sus aportaciones para mejorar la calidad de mi trabajo.

A mis amigos y compañeros, porque el teatro se hace en grupo.

A mi querida UNAM (ENP 2 y Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro), por abrirme tus puertas desde que era un cachorro de puma. Gracias por brindarme un sinfín de conocimientos, de experiencias y de grandes momentos, que han ayudado a desarrollarme como profesionista, como teatrera.

¡POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVO GENERAL	3
OBJETIVOS PARTICULARES	3
CAPÍTULO I	4
1. ANTECEDENTES	4
1.1 MARCO HISTÓRICO	4
1.2 ESCUELAS DE DIRECCIÓN	12
1.3 HERRAMIENTAS ESCRITAS.....	15
1.2. DIRECCIÓN TEATRAL.....	18
1.2.1 ¿QUÉ ES UN DIRECTOR TEATRAL?	18
1.2.2 LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR	19
1.2.3 ¿QUÉ SE ESPERA DEL DIRECTOR?	23
1.2.4 ACTIVIDADES ESPECÍFICAS QUE REALIZA EL DIRECTOR.....	24
1.2.5 TIPOS DE DIRECTORES	25
CAPÍTULO II	29
4. ENTREVISTAS A CREADORES ESCÉNICOS	29
4.1 METODOLOGÍA.....	29
CAPÍTULO III	32
3. RESULTADOS.....	32
3.1 ENTREVISTAS.....	32
3.2 DIRECTORES IMPORTANTES; INFORMACIÓN BIOGRÁFICA.....	46
CAPÍTULO IV	54
4. DISCUSIÓN	54
4.1. ENTREVISTAS A DIRECTORES.....	54
4.2. ENTREVISTAS A ACTORES	76
CAPÍTULO V	96
5. CONCLUSIONES.....	96
ANEXOS	101
A.1. ESCUELAS DE DIRECCIÓN EN MÉXICO	101
A.2. MÁS DIRECTORES TEATRALES IMPORTANTES.....	105
REFERENCIAS	117

INTRODUCCIÓN

La figura que se encarga de ejercer la dirección teatral o también llamada escénica, es bastante reciente, a este oficio se le dio el nombre de Director. El título de este trabajo de investigación fue escogido para ser incluyente porque antiguamente quien ejercía la dirección normalmente era un hombre, incluso no existe información sobre directoras, las mujeres ganaron terreno en las artes, en específico en los cargos de poder o liderazgo, gracias a la liberación femenina y a las luchas por la igualdad. Actualmente pueden ejercer la dirección escénica con toda libertad. A lo largo del trabajo se ocupará el término director y se considera que abarca también a las mujeres.

El motivo de esta investigación surge por la opinión personal de la irregular calidad del teatro contemporáneo y se considera que se debe a la falta de preparación por parte del director. Esta falta de preparación se cree que sucede porque no existe una profesionalización del oficio, no en primera instancia, existen maestrías, donde no se requiere ser director para entrar. Por lo tanto, cualquier persona está ejerciendo el cargo, ya que además las maestrías son recientes.

Expresamente no todos los creadores teatrales contemporáneos carecen de calidad, pero muchos sí, quizá la mayoría. México tiene una gran oferta teatral y de alguna forma la popularización ha contribuido a la generación de artistas que no cuentan con una formación académica y/o una formación verdaderamente sustancial.

En los pocos años que llevo en el teatro he visto bastantes puestas en escena, desde el teatro independiente más austero hasta las obras con más producción, las llamadas comerciales. Y todas carecen de algo esencial, un DISCURSO.

En las clases de dirección se ve cómo llevar a cabo un ensayo, cómo organizar la producción, pero no todos los maestros enseñan a crear ese discurso, incluso ni se menciona la importancia de tal. Eso sucede porque ellos tampoco saben qué es, qué importancia tiene. Esto lleva generaciones de directores y es justo ahí donde pienso que radica el problema de la calidad del Teatro Mexicano Contemporáneo. El discurso es; querer decir algo, tener la necesidad de expresar, de comunicar, de hacer cómplices al público de un tema que al director le parece fascinante. Pero actualmente esta necesidad de expresar se ha convertido en hacer por hacer, en vanidad, en improvisar, en competir y sobre todo en generar las mejores carpetas para obtener una beca. Ya no importa qué texto dramático se va a llevar a escena, importa ganar los financiamientos. Por lo tanto, los directores no tienen algo que los "mueva", que quieran contarle al mundo, ya no hay un discurso. Y eso ha llevado que la calidad del teatro que se está produciendo sea deficiente.

Esta falta de formación me llevó a pensar que el aspirante a director o directora no tienen conocimiento de las características, cualidades y expectativas que deben cumplir. Por esta razón el trabajo a presentar se enfoca en dar a conocer estos elementos que se consideran básicos y esenciales para cualquier persona que desee ser director teatral.

Pienso que la información obtenida y los resultados serán de una gran importancia para el acervo teórico de la comunidad teatral, cualquier creador o interesado podrá acceder a esta información y con ello contribuir para que mejore el quehacer teatral en México.

La base de esta investigación es la realización de entrevistas a directores y actores activos de la escena mexicana, la información recabada va a generar una lista de los elementos que deben tener o desarrollar los directores, así como las expectativas de lo que es la dirección escénica y qué funciones debe realizar el director o directora. También se abordarán temas como el talento, la vocación, las escuelas existentes de dirección, si un actor puede ser director o si el director nace, entre muchos otros temas.

El primer capítulo trata los antecedentes de la dirección, para dar un plano general sobre la historia de la figura del director. Posteriormente se exponen las definiciones correspondientes al tema, qué es dirección, cuál es la función del director y qué tipos de directores existen.

En el capítulo dos se presenta el cuestionario generado y aplicado a los creadores escénicos. Se buscó entrevistar a 10 directores y 10 actores.

En el tercer capítulo de forma más científica se clasificó dicha información en gráficas para hacer un mejor análisis de cada pregunta elaborada.

Posteriormente en el cuarto capítulo se hace una discusión sobre cada pregunta y respuesta. Por último, en las conclusiones se presenta una propuesta de las características y cualidades que se requieren para ser Director Teatral en México con base en las respuestas de los creadores y una opinión personal al respecto.

Se anexa información relevante para complementar cada capítulo, así como las referencias consultadas.

OBJETIVO GENERAL

- ¿Qué quiero hacer?

Investigar las características y cualidades que se requieren para ejercer la dirección teatral o escénica, así como lo que se espera que esta figura; el Director.

- ¿Para qué?

Para ayudar a tener mejores profesionistas y aumentar la calidad del teatro mexicano.

- ¿Cómo?

Lográndolo a través de investigación documental y entrevistas.

OBJETIVOS PARTICULARES

1. Realizar una investigación bibliográfica para sustentar el proyecto, revisando fuentes adecuadas.
2. Generar un cuestionario para ser aplicado a directores y actores de teatro, para obtener información sobre las cualidades y características que debe tener un director, a través de entrevistas directas o indirectas.
3. Analizar la información obtenida de las entrevistas para establecer las características y cualidades que debe tener un director de teatro, generando un análisis estadístico.
4. Proponer las características y cualidades con las que debe cumplir un Director de Teatro en México, que ayude a tener mejores profesionistas que contribuyan para mejorar la calidad de teatro en el país.

CARACTERÍSTICAS

Es un rasgo o una singularidad que identifica a alguien. Cuántas más características posee alguien más se diferencia de otras personas.

CUALIDADES

Se trata de toda aquella característica que puede ser natural o adquirida, que distingue a las personas, se relaciona con la idea de “manera de ser” desde un punto de vista positivo.

EXPECTATIVA

Una expectativa es un pensamiento o creencia, un deseo o ilusión, un sentimiento de esperanza que se experimenta respecto a alguien o a algo.

CAPÍTULO I

1. ANTECEDENTES

1.1 MARCO HISTÓRICO

La figura del Director Teatral, al menos como la conocemos hoy en día, es muy reciente. Aún así la figura del “Director” siempre ha existido, como bien expresa Edward Braun en la introducción de su libro *El director y la escena; Del naturalismo a Grotowsky*. En el teatro griego el autor era quien se encargaba de llevar a la escena su obra. Algunos siglos después, en Europa central y occidental el encargado de dirigir el espectáculo eran el actor principal de la compañía, o el dramaturgo.

La responsabilidad del director no es tarea fácil y muy pocos la asumen como un cargo realmente importante. Los actores principales creían conocer las técnicas actorales, a partir de su amplia experiencia, sabían qué les había funcionado en montajes anteriores para con el agrado del público, pero poco sabían de la obra en sí, y consideraban a este público como su crítico principal y absoluto, un punto de vista que normalmente tiene el criterio de un neófito con respecto al arte teatral. Por supuesto se sabían más capaces que los principiantes y por lo tanto, tomaban la autoridad para ordenarles lo que debían o no hacer. El autor tenía más claro cómo quería ver su obra, el error surgió en el momento de interactuar con los actores, las indicaciones no eran necesariamente correctas y el fin no siempre fue el esperado. Otra de las figuras que ayudaban a los actores a mantener el trazo y el texto lo mejor posible, fue el apuntador, normalmente un joven actor que se escondía detrás de una concha en el proscenio, desde ahí orientaba a sus compañeros cuando olvidaban sus líneas o marcas.

La aparición del director tiene antecedentes esporádicos, los dramaturgos muchas veces exponían sus ideas en sus obras para no ser juzgados directamente, la mayoría de las veces hacían una crítica hacia otro país y/o personajes alejados de ellos. Varias de estas críticas se pueden adjudicar a la presencia de un director, en estos casos escondidos en la pluma del dramaturgo. Una de las más importantes aportaciones al respecto lo hizo el dramaturgo William Shakespeare (1564), se dio cuenta que la actuación no estaba transmitiendo las ideas y emociones que estaban plasmadas en sus textos. Por lo que se vio obligado a hacer una crítica a la actuación de su tiempo.

Hamlet

(A un cómico) Te ruego que digas este pasaje como te lo he declamado: Con soltura de lengua. Porque si lo dices como lo hacen muchos de ustedes, más valdría entonces que el pregonero dijera mis líneas. No cortes tanto el aire con tus manos; ten moderación en todo, puesto que aún en el torrente, en la tempestad y como yo lo digo, en el huracán de las pasiones, se debe conservar aquella templanza que le da suavidad

a la expresión. A mí me parte el alma ver a un tipo con la cabeza cubierta de cabellera, que a fuerza de gritos estropea la pasión que quiere expresar y rompe y desgarrar los oídos del vulgo, que sólo gusta de gesticulaciones insignificantes y de ruido. Yo mandarí a azotar a un energúmeno de tal especie. Herodes de farsa, más tirano que el mismo Herodes. Te lo ruego, evita esto. (Shakespeare, trad. en 2005, pp. 75-76)

Este es uno de los pasajes más importantes para mi objetivo en la obra de Shakespeare, porque se considera como una de las primeras clases de actuación, ergo de dirección, porque es el ojo externo que nos indica el cómo se debe realizar determinada acción.

A medida que el tiempo pasaba, los artistas se dieron cuenta de la necesidad de éste “espejo” u (ojo externo).

En el siglo XVIII apareció un personaje que fue el parteaguas de la escena, Denis Diderot (1713-1787). *La paradoja del comediante* (1773, inédita hasta 1830), se convirtió en el antes y después de la actuación. Se teorizó por vez primera la profesión del actor, con ideas acertadas acerca de su preparación, sus modos de interpretación y sus relaciones con la sociedad. En la obra se expone el porqué del rechazo social del comediante, Diderot explica que el teatro recoge los desechos sociales al no ser una profesión cualificada. Predica el estudio y la preparación exhaustiva del actor para la interpretación de sus papeles y marca una característica fundamental del actor, distinguiendo a los hombres sensibles, que se emocionan y sienten profundamente, de aquellos fríos observadores que conocen las pasiones sin padecerlas. Niega la sensibilidad en este sentido al comediante y señala un principio de modernidad en la profesión, cuando declara que el comediante no debe sentir, sino hacer sentir al público.

Recordemos que antes la transmisión del conocimiento era oral. La diferencia con Shakespeare es que a Diderot se le considera un teórico del arte teatral y su postulado fue aceptado. Con esto quiero decir que el arte dramático no tiene mucho tiempo de ser teorizado y la actuación fue en donde se inicia, pero al llegar el turno de la Dirección se presenta muy abandonada en comparación a las teorías y métodos actorales.

A finales del siglo XIX la figura de director existía ya, pero se le consideraba vagamente, se reconocía a una figura de autoridad y con un cargo muy específico; El Régisseur. Él se encargaba de que el texto estuviera perfectamente montado, que la escenografía estuviera donde debería estar, en esencia se encargaba de que todo saliera bien en el montaje. Era muy común que este papel lo desempeñara el primer actor de la compañía, como bien lo expresan Ceballos y Jiménez (1985) en su libro *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. Al actor más famoso se le encargaba la tarea de conducir los ensayos, pero solía ser un método peligroso, ya que el actor aunque fuera talentoso, no

necesariamente contaba con las cualidades que hacen a un buen director, como la visión global y no parcial del montaje, además de respetar el discurso propio y el del autor.

HAY DISTINTOS TIPOS DE RÉGISSEUR, ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN:

- Régisseur-intérprete: instruye cómo se debe actuar, también llamado *régisseur-actor* o *régisseur pedagogo*.
- *Régisseur-espejo*: refleja las cualidades individuales del actor.
- *Régisseur-organizador*: organiza toda la producción.

Pueden ser tres tipos de régisseur, o bien como lo menciona Vladimir I. Nemirovich- Dánchenko (Ceballos, 1992), son las tres caras que debe poseer el Director.

La función de las dos primeras caras es el más complejo y menos aplaudido porque es prácticamente invisible su trabajo, ya que se sumerge en el actor y es absolutamente esencial que ni una huella de éste sea visible. Mientras más profundo y creativo sea el trabajo, menos visible es y el resultado será mejor. La tercera cara es la que aprecia el público, es todo lo externo y por ende visible.

En el siglo XX, el centro de atracción del espectáculo se desplazó del dramaturgo y anteriormente el primer actor, para ubicarse en la figura del director y esto ocurre no tanto porque de repente se haga justicia a un personaje hasta entonces ambiguo, sino porque *la puesta en escena* se convierte en la verdadera protagonista del hecho teatral y en el proceso va requiriendo de individuos cada vez más especializados para solucionar sus crecientes exigencias. Esto quiere decir, que los régisseur tomaron totalmente las riendas de las puestas en escena, para así lograr espectáculos más completos y sobre todo complejos, llevando a la creación de un teatro vanguardista.

La característica principal del teatro del siglo XX, fue la gran variedad de estilos, tendencias, ideologías y corrientes teatrales. De los primeros directores, o régisseur d' scene, se destacan el Duque de Sax Meiningen (1826-1914), su prioridad era la perfección del escenario y que el texto fuera respetado por lo actores, eso significaba para él calidad. Se le considera el primer *Director*, la mayor parte de su trabajo lo realizó en la segunda mitad del siglo XIX. Pero a quien se le atribuye el título del *Primer Director Moderno* es a André Antoine (1858-1943), por ser partidario de la moderación del naturalismo y un teatro libre.

Rusia fue uno de los grandes laboratorios teatrales de Europa, existieron bastantes propuestas desde el naturalismo de V.I Nemírovich-Dánchenko (1858-1943), al audaz simbolismo de Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Pero la figura más destacable fue Konstantin Serguéievich Stanislavski (1863-1938), cuyo encuentro con la dramaturgia de Anton Chéjov, en el Teatro de Arte de Moscú, fue

determinante para la creación de su famoso método de interpretación, en el que siguió trabajando toda la vida y que dejó plasmado en su libro póstumo *Un actor se prepara*. En Alemania, el apogeo del nazismo tuvo como consecuencia el declive de los expresionistas y los artistas alemanes comenzaron a buscar un compromiso social y político que se manifestase claramente contra el avance del irracionalismo. El resultado de esta actitud fue la creación del llamado “teatro épico”, en el que sobresalieron Max Reihardt (1873-1943), con su trabajo con el actor y sobre todo Erwin Piscator (1893-1966), verdadero fundador del teatro político y precursor del teatro didáctico. Bertolt Brecht (1898-1956) fue quien terminó por desarrollar el teatro didáctico, promovía el debate más que movilizar al público a la acción como pretendía Piscator. Pero el aporte fundamental de Brecht es su concepto de la participación activa del espectador en el hecho teatral, que él resumía en su teoría del *Verfremdungseffekt* “efecto de extrañamiento o distanciamiento”. Ese efecto consistía en destacar las ideas y las decisiones en una obra sin intentar sumergir al público en un mundo ilusorio. Antonin Artaud (1896-1948) fue el expositor más importante del movimiento surrealista, su meta era un teatro trascendente y metafísico, que implicara totalmente al espectador en una experiencia vital, en una *súper realidad*.

Poco antes de la segunda mitad del siglo XX se consolida la figura del director, donde las propuestas marcan rumbos distintos de dirección, dando paso a nuevos métodos de actuación para lograr que sus actores desempeñaran de mejor manera su trabajo en el hecho escénico. Como el universalmente conocido método de Stanislavski, que dio origen a otros tantos más.

En Polonia surgió uno de los laboratorios de experimentación escénica más importantes en el mundo, a cargo de Jerzy Grotowski (1933-1999). El teatro vacilaba en algunas áreas debido a la cantidad de refinamientos técnicos y a la directa competencia comercial del cine y la televisión, lo que antes era un lujo en el teatro (iluminación, sonido, otros recursos tecnológicos) se volvieron una necesidad, los más diestros fueron capaces de mantener vivo el arte del actor en medio de este espectáculo. Grotowski con su investigación logró revitalizar una vieja verdad, lo medular del teatro reside en la comunión entre el actor y el espectador. Al eliminar la dependencia de todo lo que es superfluo (iluminación, sonido, maquillaje, decorado), llegó a la noción del “teatro pobre”.

En Inglaterra y posteriormente en Francia Peter Brook (1925-), uno de los directores más influyentes en el teatro contemporáneo, llevó a cabo la experimentación de la representación. Dando como resultado valiosos ensayos para la comunidad teatral, donde trata los conceptos de *espacio vacío*, que nos recuerdan al *teatro pobre* de Grotowski, *el teatro sagrado*, que podría ser la síntesis del teatro buscado por Artaud. *El teatro tosco*, que es el teatro popular, *el teatro total*, que sería la unión de lo sagrado y lo impuro del *tosco* dando origen a un *teatro vivo*, que atrapa al público y lo conmueve. Sin

embargo, Brook aclara que si se intenta atrapar en una fórmula repetitiva, terminará siendo un *teatro mortal*; el teatro que sólo busca entretener, que es monótono, obvio y mortalmente aburrido.

El teatro es un vínculo con el mundo exterior, situaciones que pasan en el mundo son vistas a través del teatro. El teatro nos trae la vida real a escena, a través de los actores que nos muestran el mundo, el espectador puede ser conmovido por dichas situaciones. El teatro trata de hacer presente lo ausente. (Brook, 2015)

Eugenio Barba (1936-), también es una personalidad destacada del teatro contemporáneo, junto con Peter Brook se les considera los últimos grandes maestros con vida del teatro occidental. Barba fue alumno y amigo de Grotowski y su trabajo de investigación teatral se dio gracias a ese encuentro, retoma gran parte de la filosofía y de las herramientas corporales para desarrollar el concepto "Antropología Teatral"; es un estudio del trabajo del actor y su finalidad es servir a éste, ya sea un actor que forma parte de una cultura teatral regida por normas o sin estas. Es la búsqueda de los principios de la pre-expresividad del actor y de su presencia escénica.

Otra figura importante de la segunda mitad del siglo es David Mamet, cuyas obras y escritos han retratado la psicología y ética de la sociedad moderna. A través de un lenguaje coloquial y crudo busca que el espectador reflexione sobre "el mal como algo inseparable del corazón humano".

En México, la revolución teatral se mantuvo durante todo el siglo. En las primeras décadas *el teatro de revista* predominó, siendo los periodistas los autores y directores de los espectáculos, esto quiere decir que los *Directores Teatrales* todavía no figuraban como un personaje importante en los actos escénicos. Hacia la década de los 30, la influencia de Piscator y Brecht hizo su primera aparición, abriendo una nueva forma de expresión contra el sistema.

El teatro experimental fue introducido en México en el año 1928 por el Teatro Ulises; Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen montaban autores norteamericanos y europeos, traducidos por primera vez al español, a la vez que experimentaban con técnicas contemporáneas de dirección e iluminación, además de escenografía y actuación.

El Teatro Orientación (1932-38) fundado por Celestino Gorostiza y fue la culminación de los esfuerzos por adoptar técnicas teatrales contemporáneas de Europa. Poco más tarde continuaron la búsqueda de nuevos lenguajes interpretativos de la escena directores como Xavier Rojas o José de Jesús Aceves, sin dejar de mencionar la llegada de directores de otras naciones que dieron impulso al desarrollo actoral desde los años treinta a los sesentas, con las enseñanzas, entre otros, de Fernando Wagner (Alemania 1905- Ciudad de México 1973) y Seki Sano (Japón 1905- Ciudad de México 1966), quien fuera un parteaguas de la escena mexicana, habiendo sido discípulo de Stanislavski y asistente

de Meyerhold, introduce a México ambas metodologías, resultando la creación del primer sistema de enseñanza de actuación, en el país. Mientras que Wagner se dedicó a la docencia en la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, al mismo tiempo en que se convirtió en uno de los primeros directores de televisión.

Rodolfo Usigli también marcó un antes y después, sobre todo en la dramaturgia, propuso temáticas nacionalistas con un estilo realista a fin de convertirse en instrumento de crítica social. Luis de Tavira menciona en el prólogo del quinto tomo *Teatro completo de Rodolfo Usigli*:

Rodolfo Usigli fue capaz de construir la obra dramática más consistente de la primera mitad de nuestro siglo XX y de formular la preceptiva dramática que resulta el fundamento de la dramaturgia mexicana moderna. Amigo de pocos y maestro de todos, es el proponente del pensamiento teatral mexicano más profundo y apodíctico del siglo XX: aprender a pensar el teatro desde México, ser capaces de inventar a México en el teatro. (2005, prólogo)

El movimiento Poesía en Voz Alta (1956-1963), fue creado por un grupo de jóvenes convocados por Jaime García Terrés. Perseguían la experimentación, con el objetivo de revalorar la palabra y hacer del texto el centro del espectáculo. Poesía en Voz Alta logró reunir a artistas talentosos de diferentes ramas, en la poesía se encontraba Octavio Paz, como directores de escena Héctor Mendoza y posteriormente José Luis Ibañez, como escenógrafos y pintores Juan Soriano y Leonora Carrington, y actores como Juan José Arreola, Tara Parra, Ana Ofelia Murguía, Juan José Gurrola que posteriormente se decidió por la dirección, entre muchos más. Este grupo fue muy importante, gracias a su trabajo el teatro mexicano dejó las antiguas formas teatrales (La exclamación del texto sin ninguna emocionalidad) y modernizaron la escena con la interrelación de distintas disciplinas artísticas y haciendo énfasis en la importancia del texto.

Al terminar dicho movimiento, la dirección escénica se diversificó en las propuestas de cada director; Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibañez, Ludwik Margüles, Julio Castillo, Luis de Tavira y más.

Ludwik Margüles (Varsovia 1933- Ciudad de México 2006), fue uno de los directores más respetados en el teatro contemporáneo mexicano. Fue maestro de actuación de varios actores que hicieron una carrera importante. A lo largo de su trayectoria se creó una especie de mito alrededor de su persona, actores y estudiantes se quejaban de su excesiva exigencia, aún cuando reconocen tenerle una admiración desmedida. Sus puestas en escena fueron siempre objeto de controversia entre el público y los críticos teatrales.

Héctor Mendoza (1932-2010), alumno de Ruelas, Wagner y Usigli, fue y sigue siendo de los directores y maestros más respetados por la comunidad teatral, sobre todo por el gremio de los actores, ya que, por varias décadas fue el maestro de actuación más importante. Colaboró como profesor en el Colegio de Teatro de la FFyL, también en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y fundó junto con Julio Castillo el NET (Núcleo de Estudios Teatrales). Su trayectoria es extensa y aportó desde varios ámbitos al teatro, como director, dramaturgo y maestro. Formó a una gran cantidad de creadores teatrales, entre sus discípulos encontramos a directores de la talla de Luis de Tavira, Germán Castillo, Mario Espinosa e Ignacio Escárcega, así como actores entre los que destacan, Ofelia Medina, Julieta Egurrola, Blanca Guerra, Angelina Peláez, Luis Rábago, Delia Casanova, Luisa Huertas, Sergio Jiménez, Margarita Sanz, Julissa, Salma Hayek, Hernán Mendoza, Silvia Navarro, Laura Padilla, Christian Bach y Humberto Zurita, y una lista casi interminable de grandes actores. No dejó un libro sobre metodología actoral, sin embargo, dejó seis obras con una intención principalmente didáctica.

El teatro de Mendoza se basaba en el realismo y la experimentación actoral, con la finalidad de lograr una “verdad escénica”, que conmoviera e hiciera pensar al público. Su trabajo se centraba en el proceso con el actor, en lograr sacar de cada uno de los actores lo mejor.

¿Toda su teoría sobre el actor está en *Creator Principium*?

-Siempre se quedan fuera muchísimas cosas porque, a fin de cuentas, la teoría de la actuación parece infinita y, sobre todo, que llega a hacerse de una extensión tal, como la que necesita de pronto un actor: una información en particular, que es distinta a la que necesita otro. Al escribir sobre el actor uno se centra en la regla. Entonces, *Creator Principium* es una base teórica muy general.

¿Qué sigue en el futuro?

-Pienso que iré siguiendo una línea de generalidades y, en todo caso, si me queda vida empezaré a hacer sondeos sobre conceptos teóricos de mayor detalle. (Mendoza, 1996, p. 58)

Juan José Gurrola (1935-2007) y Héctor Azar (1930-2000), ambos directores y dramaturgos que se entregaron al teatro y gracias a ellos varios teatros abrieron sus puertas, entre ellos; El Teatro del Caballito, el Centro Universitario de Teatro y el Foro Isabelino. Estuvieron a la cabeza de distintas instituciones y en 1971 Azar funda la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Y en 1975 creó el CADAC (CENTRO DE ARTE DRAMÁTICO A.C.) lugar para la experimentación teatral que hasta el día de hoy sigue operando.

Por otro lado, José Luis Ibañez (1933-2020), parte importante de la planta docente del Colegio de Teatro de la UNAM desde los años 60, contribuyó a la formación de numerosas generaciones de

creadores teatrales. También tuvo un impacto en el llamado teatro comercial con sus puestas en escena con las actrices Rita Macedo y Silvia Pinal.

En los años 70s y 80s, Julio Castillo (1944-1988), revolucionó el lenguaje escénico, al igual que Artaud y Jodorowsky creía que el teatro era un rito sagrado que podía sanar al público. Su trabajo ha permanecido a lo largo de las décadas por el impacto que causó, ya que siempre buscó provocar y salir del molde del teatro realista de la época. La temática central de Castillo era la clase desprotegida, mostraba la crisis del pueblo, los cambios ideológicos, así como las diferencias entre las generaciones.

El trabajo artístico del director Luis de Tavira (1948), está sumamente vinculado a la fundación y dirección de instituciones teatrales importantes para el desarrollo del teatro mexicano, entre ellas; el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, al lado de Héctor Mendoza; el elenco estable del Centro de Experimentación Teatral del INBA; del grupo Teatro Taller Épico de la UNAM, donde fue director; La Casa del Teatro (1994); el Centro de Arte Dramático de Michoacán, y en 2008, la reestructuración de la Compañía Nacional de Teatro del INBA, de la que fue su director artístico hasta el año 2016. Ha llevado a escena alrededor de 100 obras y su trabajo ha trascendido, sobre todo, por sus propuestas estéticas.

La historia de la dirección teatral en México en el siglo XX no es extensa, sin embargo, tuvo diferentes propuestas, el Director Rodrigo Mendoza Millán comenta que en las décadas de los 70s, 80s y 90s, el público podía decidir entre qué propuestas de entre los directores prefería o le apetecía ver, puesto que, más allá del texto, los Directores tenían un discurso que los separaba de sus colegas. Se volvió una oferta de posibilidades, donde no había una competencia directa porque cada director tenía su forma de expresarse, de mirar el mundo, de compartir y hacer reflexionar.

Entrado el siglo XXI y con el fallecimiento de varios de los grandes directores del país, el teatro fue perdiendo “ésa voz del Director artesanal” dejando una oferta aún mayor, pero sin una aparente propuesta artística definida. Actualmente hay una oferta teatral amplia, pero me atrevo a decir que la mayoría de las nuevas generaciones de jóvenes directores y directoras no tienen un contenido sólido en sus propuestas, se ha convertido en un hacer por hacer, y no por querer o necesitar decir algo al público. Los líderes de los proyectos, en su mayoría directores, no tienen claro qué quieren comunicar, por lo tanto, esas compañías van creciendo con un teatro deficiente por decir lo menos y aparentan una preocupación mayor por “la carpeta” y conseguir la posibilidad económica para montar cualquier obra que pueda representar un éxito en taquilla y no una investigación experimental que permita el avance en la creación teatral.

Los directores que a continuación mencionaré son algunos de los que han desempeñado su labor artística desde finales del siglo XX y lo que ha transcurrido del siglo XXI:

José Caballero, Mario Espinosa, Martín Acosta, Ignacio Escárcega, Ricardo Ramírez Carnero, Germán Castillo, Enrique Singer, Mauricio Jiménez, Lydia Margules, David Olguín, Rodrigo Mendoza, Alberto Villareal, Richard Viqueira, David Hevia, Artús Chávez, Sandra Félix, Jesús Rodríguez, Regina Quiñonez, Mauricio García Lozano, entre muchos otros con mayor o menor reconocimiento, pero quienes se debaten entre la utilización de los recursos gubernamentales amplios, de la industria privada y de la utilización de fondos personales y por ello muy limitados en pro de la creación artística de calidad.

1.2 ESCUELAS DE DIRECCIÓN

Como hemos visto, el Director debe estudiar y prepararse para tomar en sus manos a un grupo de creadores teatrales y llevarlos a explorar una propuesta escénica. Los directores mencionados antes de los años 50s, tenían que salir del país a formarse, o cursaban otras carreras puesto que la única opción en México era la clase sobre teatro en la Facultad de Filosofía y Bellas Artes, era la asignatura *Práctica Teatral* a cargo del maestro Fernando Wagner en 1934, por lo tanto, tenían una mejor preparación en escuelas más desarrolladas.

Los cimientos de lo que hoy es la carrera de Literatura Dramática y Teatro, fueron la asignatura mencionada, que además era optativa, y en 1941 se agregó un curso de *Análisis del texto teatral* impartido por el maestro Rodolfo Usigli y en 1948 se añade una asignatura más a las optativas del Departamento de Letras: *Dirección de Escena*. Posteriormente se inicia de manera formal la enseñanza teatral al conformarse la especialización en Arte Dramático, vinculada a la Maestría en Letras, que contaba con una serie de asignaturas de contenido literario y pedagógico junto con aquellas específicas del área: *Introducción a la técnica teatral, Práctica teatral, Voz, Historia del teatro, Teatro contemporáneo, Teoría y composición dramática*, así como *Teoría teatral*. Esta especialización tiene su primer egresado en el año de 1951. Y fue hasta 1959 que se instaura la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, bajo el rubro del Departamento de Arte Dramático, dentro del Colegio de Letras.

El plan de estudios tuvo un par de reestructuraciones desde 1967, pero la más importante se llevó a cabo en 1985, el plan se conformaba por tres áreas de conocimiento: Actuación, Dirección y Dramaturgia. En 2008 ante las nuevas necesidades que se generan debido a la evolución del quehacer teatral y con la finalidad de mantenerse en la vanguardia artística se elaboró un nuevo plan de estudios, el cual aborda cinco áreas: Actuación, Dirección, Dramaturgia, Diseño y Producción, y Teatrología.

Dicha licenciatura es la más sobresaliente porque se encuentra en la capital del país, no obstante, hay universidades en los demás estados de la República que cuentan con una licenciatura similar en Teatro. En el caso de la *Licenciatura en Teatro* se puede cursar en la Universidad Veracruzana, en la Universidad Autónoma de Sinaloa, en la Universidad de Las Américas de Puebla, en la Escuela Superior de Artes de Yucatán, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en la Universidad Autónoma de Chihuahua, y en la Universidad Autónoma de Baja California. A su vez la Universidad Autónoma de Nuevo León imparte la *Licenciatura en Arte Teatral*, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; la *Licenciatura en Arte Dramático*, y la Universidad de Sonora ofrece la *Licenciatura en Artes Escénicas especialidad Actuación*. Y sin dejar de lado en el valle de México la Universidad Anáhuac México Norte imparte la *Licenciatura en Teatro y Actuación*. En la Ciudad de México existen otras Instituciones que imparten licenciaturas en actuación, pero ya que la especialización que nos convoca es *La Dirección*, considero que no hace falta su inclusión.

El Teatro es un árbol que tiene varias ramificaciones, por lo que estudiar una carrera con el nombre Arte Teatral, querrá decir que abordará cada una de las ramas. ¿La Dirección será una rama importante? Si bien varios planes de estudio incluyen las asignaturas de Dirección escénica y/o Dirección de actores, no parece tener una importancia proporcional al plan de materias que se imparten para la formación actoral. Aproximadamente el 60% del mapa curricular, lo integran asignaturas esenciales para desarrollar actores, 25% se centra en abordar la historia del arte teatral, también las materias teóricas que implican a todos los ámbitos del teatro, como son análisis del texto, teorías escénicas, corrientes contemporáneas, entre otras. Por último el 15% se destina a la especialidad que cada alumno elija, dirección, dramaturgia, diseño, producción o investigación. El perfil de egresados de las licenciaturas mencionadas, en términos generales define que el egresado podrá desarrollarse profesional e integralmente, posee las competencias y habilidades requeridas para desempeñarse en la gestión, creación, ejecución y docencia. Varias mencionan que el licenciado podrá actuar, dirigir, administrar, gestionar, escribir (dramaturgia), hacer crítica, difusión y promoción teatral. A diferencia de las carreras omitidas por especializarse en actuación, éstas son más completas en lo que se refiere a información histórica, teórica y práctica en las otras áreas, sin dejar de lado que dan prioridad al proceso que conlleva la actuación. En consecuencia, la persona interesada en prepararse o desarrollarse para ejercer la profesión de Director Teatral, acudirá a dichas instancias a cursar las licenciaturas en Teatro, Arte Teatral, Artes Escénicas u otros derivados porque en México no existe una LICENCIATURA reconocida y especializada en la Dirección de escena y actoral.

Un caso excepcional es Casa Azul que ofrece una carrera sin validez oficial en Dirección Escénica, con una duración de dos años. Su plan de estudios se diferencia de los otros y busca que el enfoque en cada materia sea partir de la figura del Director, por ejemplo, en actuación además de participar activamente en los ejercicios, quiere conseguir crear un criterio a partir de ser observador. Aunque han egresado ya a un par de generaciones de esta carrera, no existen todavía suficientes puestas en escena para hacer un juicio objetivo y definir si esta escuela ofrece la mejor formación para el aspirante a Director Teatral. Dicho sea de paso, y sin la intención de demeritar, su plan de estudios se titula: "Dirección Escénica para Teatro, Cine y Medios Audiovisuales", por lo que varias asignaturas se enfocan en este personaje que trabaja entre el actor y el espectador; la cámara. Esta es una puerta a un debate ampliamente tratado, teatro vs cine, pero lo que nos atañe es si el joven que quiera ser Director Teatral podrá prepararse en esta escuela, y eso sólo el tiempo y sus propuestas escénicas lo dirán.

A nivel posgrado si existen Maestrías en *Dirección Escénica* en la Ciudad de México, una se imparte en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), y una segunda se puede encontrar en la Escuela Superior de Artes de Yucatán. La Maestría de la ENAT está dirigida a profesionales, académicos e investigadores de las artes escénicas interesados en realizar estudios de posgrado, mientras que la Maestría del Estado de Yucatán está dirigida a Licenciados en Teatro o afines y egresados de otras licenciaturas con un mínimo de cinco años de experiencia teatral comprobable. En la ENAT se busca:

Potenciar una conciencia crítica del director de escena en formación, promoviendo el desarrollo de una cultura humanista, así como la vocación por el trabajo en equipo y las capacidades de imaginación, organización, investigación, comunicación, integración y adaptabilidad ante diversos entornos y contextos culturales, para el ejercicio profesional del teatro. (Escuela Nacional de Arte Teatral, s.f.)

Mientras que el perfil de egresados de Escuela Superior de Artes de Yucatán señala que el egresado podrá; dirigir actores y espectáculos, así como aplicar diferentes técnicas y procesos de dirección escénica, utilizar diferentes técnicas de análisis textual y escénico, organizar equipos de trabajo, reflexionar sobre la práctica escénica para elaborar un discurso sobre su propia actividad creadora, diseñar sistemas de gestión de las artes escénicas y elaborar proyectos de investigación teatral. En cuanto a planes de estudio, en comparación a los de las licenciaturas, son más concretos; pero creo los maestros más preparados juzgarán de mejor manera dichos planes de estudios.

A medida que la tecnología avanza y las necesidades académicas y profesionales se modifican, se han desarrollado formatos de enseñanza online. Actualmente existe una amplia oferta académica

y muchas veces las escuelas no cuentan con la aprobación de la Secretaría de Educación Pública u otra instancia que valide su quehacer pedagógico, por lo que hay que cerciorarse que los cursos, talleres, licenciaturas o posgrados sean de calidad. La Universidad en Internet UNIR, incorporada a la SEP, también cuenta con una Maestría en Teatro y Artes Escénicas, tiene una duración de 18 meses y su plan de estudios es limitado, aunque cuenta con materias interesantes como por ejemplo: Historia y Teoría de la Iluminación y las Nuevas Tecnologías en su aplicación a la Escena, y Gestión Empresarial del Teatro en la Coyuntura Contemporánea. No es una Maestría en Dirección pero ofrece herramientas del área.

En resumen, las escuelas de Arte Dramático y/o Teatral en el país se enfocan en la formación actoral, algunas como la ENAT ofrecen la especialidad en diseño, pero ninguna promueve la enseñanza de la dirección como una área que necesite una atención particular, sino como una línea complementaria, con la excepción de la carrera de Dirección Escénica de Casa Azul.

Me parece curioso que existan Maestrías en Dirección pero no haya Licenciaturas, mientras que de actuación tenemos ambas.

1.3 HERRAMIENTAS ESCRITAS

En el área de actuación, puesto que lleva siglos en constante estudio han logrado crear metodologías para su enseñanza, para desarrollar y mejorar las capacidades del actor. Han surgido diversas escuelas y formados cientos de generaciones de creadores escénicos. Se han escrito una enorme cantidad de manuales, teorías, guías, sobre cómo se debe actuar. En el área de dirección no ha sucedido, un joven director deberá estudiar todo lo que le ofrezca la academia donde ha elegido formarse, porque no tendrá una guía más específica que lo oriente, que le diga qué le conviene, en qué debe enfocarse, qué lecturas son obligatorias para su formación.

En México hay muy poca información sobre el quehacer del director, incluso hay pocos textos en español y gran parte del material disponible es información caduca, ya que fueron investigaciones de hace más de 80 años y el teatro ha evolucionado a otras latitudes. En la bibliografía básica del área de Dirección en la Licenciatura Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, cinco libros son investigaciones mexicanas, y entre los textos más sobresalientes se encuentran las publicaciones de Edgar Ceballos y Sergio Jiménez; *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica* y *Principios de Dirección Escénica*, última reedición en 1992. La mayoría de los libros recomendados en la bibliografía son textos en inglés o traducciones de diversas partes del mundo, por lo tanto el alumno debe conocer otros idiomas para acceder a la información. Mi enfoque se ha centrado en los textos que están más a nuestro alcance, en

nuestra lengua materna. Por otro lado, las traducciones han servido para tener acceso a la información de otros países, pero depende de la calidad de la traducción para saber la veracidad con respecto a la fuente original, de la información que recopilamos.

El alumno debe conocer los libros de los directores más importantes de la historia:

- *Un actor se prepara* de Konstantin Stanislavski
- *El espacio vacío* de Peter Brook
- *Teatro del oprimido* de Augusto Boal
- *El teatro y su doble* de Antonin Artaud
- *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski
- *El teatro político* de Erwin Piscator

Así como textos de otras áreas teatrales o teoría en general.

- *El ámbito escénico* de Gastón Breyer
- *El espacio escénico* de Adolphe Appia
- *Teoría del espectáculo: El paradigma espectacular* de André Helbo.
- *Semiótica teatral* de Anne Ubersfeld
- *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche

Todos estos textos son importantes y crearán un bagaje cultural excepcional. En cuanto a libros que traten temas específicos de dirección, me refiero a metodologías, una especie de guía para directores en formación, sólo se encuentran los mencionados de Ceballos y un par más. *El arte de la dirección escénica* de Curtis Canfield, parece ser un manual para empezar a dirigir, sin embargo conseguir el libro es complicado, no se encuentra en el país y por la situación mundial en 2020 ha resultado en una tarea difícil. Dicho libro aparece en la bibliografía a la cual hago mención anteriormente, pero no podría dar más información sobre él. Los otros libros que son básicos en las clases de dirección en la Facultad de Filosofía y Letras, son *A director prepares: seven essays on art and theatre* y *Viewpoints* de Anne Bogart. *Un director se prepara*, traducción al español del primer libro, es de fácil acceso, la información que contiene no es una metodología, es más bien la visión y experiencia de vida de la directora, como manual sólo se podría poner en práctica los hallazgos de sus problemáticas, no son consejos o tips, es una especie de diario en el que quizá se sientan identificados algunos directores. *Viewpoints* por otro lado, es un sistema de entrenamiento basado en improvisaciones de movimiento escénico; “es una filosofía que se traduce en una técnica para los actores, para fortalecer el elenco y para la creación del movimiento en la puesta en escena” Anne Bogart y Tina Landau (Sol Cultural, s.f). *Viewpoints* puede ser ocupado por los directores para crear un entrenamiento, sobre todo físico, para las diferentes necesidades de cada puesta en escena.

Ceballos y Jiménez han sido los únicos en escribir una metodología de dirección en México, en realidad se dedicaron a recopilar en distintas fuentes, las menciones que hicieron sobre sus técnicas y métodos, los directores más importantes del mundo. Sin embargo, recordemos que los directores no han dejado un legado escrito sobre métodos de dirección, así que esas menciones se sustraen de entrevistas o postulados breves. La información obtenida fue puesta sin un orden o una explicación pertinente, y suele estar fuera de contexto, por lo que resulta de difícil comprensión. La última reedición fue hace 28 años, y no se incluyeron a varios directores importantes de México, considero que es un libro de consulta pero incompleto. Me parece que se necesita un documento actual con información concreta que ayude al director a formarse como tal.

1.2. DIRECCIÓN TEATRAL

1.2.1 ¿QUÉ ES UN DIRECTOR TEATRAL?

En principio recurro a las definiciones que la Real Academia Española nos ofrece:

- Director: Del latín *director*, *directoris* “el que guía”, Derivado de *directus* “en línea recta”, “directo”.

adj. Que dirige. U. t. c. s. (Real Academia Española, 2019, definición 1)

m. y f. Persona que dirige algo en razón de su profesión o de su cargo. (Real Academia Española, 2019, definición 2)

- Director Escénico: Persona que se ocupa de la dirección de todo lo relativo a la representación de una obra teatral, como la interpretación, la ambientación, etc. (Real Academia Española, 2019, definición 1 director, o directora de escena)

Pero encuentro en estas definiciones una mayor claridad.

- Director; es el adjetivo que hace referencia a aquel que dirige. El verbo dirigir, por su parte, está vinculado a la acción de llevar algo hacia un objetivo, término o lugar señalado; Guiar a través de señas o indicaciones; encaminar la intención y las operaciones a un determinado fin. (Pérez Porto. et al., 2014)

Entonces su principal cometido será la dirección, dirigir al personal, o los individuos que se encuentran a su cargo y guiarlos de la mejor manera posible hacia la satisfacción del objetivo fijado. En el director es sobre quien recaerá la responsabilidad total de la actividad que dirija, si salen las cosas bien, él será el responsable y si no salen también será el responsable de que no haya sido así. (Ucha, 2010)

- El Director trabaja normalmente a instancias de una relación jerárquica de mando-obediencia, ordena, guía y dispone todo cuanto debe hacerse en orden a conseguir los objetivos propuestos en su tarea o emprendimiento.
- Director Escénico: Es el responsable en el ámbito de las artes escénicas. Trabaja con actores, bailarines y cantantes. Coordina al resto del equipo artístico, diseñadores de escenografía, iluminación, vestuario, etc.

Director Teatral: Tiene el cargo principal de la puesta en escena teatral. Se encarga de conducir el montaje de una obra dramática, unificar ideas y conceptos, así como la coordinación de los aspectos de la obra; la escenografía, la musicalización, vestuario, decorado e iluminación para garantizar la calidad del producto. Es el responsable absoluto del producto final que se pondrá en escena. (Ucha, 2010)

En mi experiencia como directora teatral, después de haber dirigido tres obras profesionales y de haber asistido al Maestro Rodrigo Mendoza en un montaje que lleva más de 1000 representaciones en México, el Director es la figura responsable de un montaje escénico teatral. Es el encargado de llevar a escena un texto dramático coordinando a las diversas áreas que conformarán el montaje, desde los intérpretes, técnicos, diseñadores y la producción. Es el responsable directo de la puesta en escena frente a un público.

1.2.2 LA FUNCIÓN DEL DIRECTOR

La función del director, como menciona Edgar Ceballos en *Principios de Dirección Escénica*, esconde distintos sentidos, desde lo abstracto hasta lo cursi, por ejemplo:

- Abrazar en toda su extensión a una obra dramática.
 - Y yo me pregunto ¿Qué es abrazar en toda su extensión a una obra dramática? Quiero pensar que se refiere al análisis y la cabal comprensión de lo que el autor nos quiere decir con ella. ¿Qué es lo que la historia nos cuenta? y ¿Cómo altera la vida de sus personajes? ¿Quiénes son estas personas? ¿Qué están viviendo? Sus relaciones, personalidades, credo, filosofías y una larga lista de elementos que una obra dramática nos puede presentar.
- La suma total de operaciones artísticas y técnicas.
 - Ceballos únicamente cita a Copeau; “Permite que la obra como fue concebida por el autor, cambie de abstracta del estado latente del libreto escrito a la vida coherente y la verdadera en escena”. (Ceballos,1992, p. 4)

Entendemos que la obra escrita “cobraré vida” en el escenario. Pero ¿cuáles son todas las operaciones artísticas y técnicas? Supongo que se refiere al trabajo del director con los actores, con los diseñadores y realizadores. Así como el trabajo que cada una de las áreas va a realizar, para que la puesta en escena sea un solo producto final. ¿Qué tiene que realizar el director para que la puesta en escena sea como el autor lo plasmó? Tiene que tener un pleno entendimiento de la obra. El director la habrá estudiado incluso antes de comenzar la producción, y en el trabajo de mesa se analizará cada detalle para poder realizar un buen montaje. ¿Cómo se logra conjuntar lo artístico y lo técnico? Me parece que el director debe ser capaz de resolver las cuestiones técnicas que la representación necesita, tanto como la capacidad creativa que se requiere para llevar a escena un texto escrito.

- Arreglar en conjunto y detalle todas las generalidades e individualidades de la actuación.
 - La función de la dirección escénica tiende hacia la creación de condiciones que permitan establecer y determinar en qué forma entender mejor el actor al personaje que interpreta. Al menos ese era el concepto de Louis Jouvet, comenta Ceballos.

La actuación ha sido el área más estudiada del Teatro. Su investigación ha logrado el desarrollo de algunos métodos de actuación, que a su vez, han construido escuelas. Las más conocidas son la escuela de representación y la escuela **vivencial**. La de **representación** se basa principalmente en un trabajo de control y expresión corporal para lograr una interpretación conmovedora, mientras que la escuela vivencial, recurre a un trabajo emocional que afecta colateralmente al cuerpo. El resultado, si el trabajo se logra en su totalidad, debería ser el mismo, el director, tendría que supervisar el quehacer actoral de su elenco y ayudarles a lograr el objetivo de la puesta en escena.

- Crear un conjunto, cuidar la integridad artística y su expresividad.
 - Ceballos escribe al respecto: Meiningen, Antoine, Copeau, Jouvet, Stanislavski, Dullin, sintieron la necesidad de que a partir del texto, era necesario afirmar el detalle naturalista de la puesta en escena. Y para ser más fiel a la vida, durante la representación, intuyeron la necesidad de transmitir a sus elencos la intensidad artística del autor, el contenido interior de sus imágenes, así como los matices más sutiles de su pensamiento y sentimiento.

En los años veintes, Schreyer planteó al director como: “realizar en el teatro una obra de arte total, en la que todos los medios de representación escénica, desde palabra, sonido, color y movimiento, contribuyan a la totalidad y unicidad de una forma artística acabada”. (Schreyer, como se citó en Ceballos, 1992, p.5)

Me parece que se refiere al trabajo de mesa para entender cada vez mejor y más profundamente la obra del dramaturgo y con eso lograr una representación más completa y auténtica. Por otro lado lo que Schreyer comenta, quiero pensar que se refiere al conjunto del trabajo de cada área teatral, para obtener una puesta en escena sólida.

- Organizar toda la producción.
 - “Instruir al actor cómo se debe actuar y hacerle buscar sus cualidades” (Nemiróvich-Danchénko, como se citó en Ceballos, 1992, p. 6)
 - Para Meyerhold la organización de toda la producción es una labor extremadamente compleja que comienza por captar el estado de ánimo del público, después diseñar el dispositivo escénico que incluya “cálculo de tiempo y reacción de los espectadores, estado anímico del actor en el escenario, claridad en la exposición o de lo contrario, resulta un montaje defectuoso [...] La puesta en escena la rige el tiempo; es decir el ritmo y música. Y aquí el actor es el elemento fundamental”. (Meyerhold, como se citó en Ceballos, 1992 p. 6)

En estas dos descripciones; la primera sobre ayudar al actor a desempeñar de mejor manera su trabajo y la segunda, tener una propuesta clara de dirección, que involucre al público y a los creadores escénicos. No es claro qué significa organizar toda la producción, me parece que involucra más aspectos. Pienso que se refiere a tener bajo control el trabajo de cada área para lograr un proyecto en conjunto, una unidad.

- Teatralizar la verdad.
 - Evreinov planteaba un concepto moderno y complicado para su época de lo que debería ser la dirección escénica: “Es mostrar algo tan alejado cuanto sea posible de la vieja y mustia realidad; pero este algo *no natural* debe ser persuasivo, lleno de verdad, lleno de nueva verdad y que no tenga nada que ver con lo que llamamos *verdad escénica* [...] El teatro no deber ser más que teatro”. (Evreinov, como se citó en Ceballos, 1992, p. 6)

Esta cita expuesta por Ceballos, me deja con muchas dudas... La realidad y verdad son distintas pero comparten algo esencial, “la vida”, las relaciones humanas, etc. Al no haber una explicación de a qué se refiere con teatralizar la verdad, los conceptos se vuelven abstractos, el término *verdad* ¿qué significa?

En la clase de dirección con Rodrigo Mendoza, estudiamos los términos *realidad*, *verdad* y *ficción*. La *realidad* es comprobable, pasa por el plano cartesiano. La *verdad*, o no a partir de las pruebas presentadas a la sociedad y es esta sociedad la que decide si fue o no lo sucedido, al no poder comprobarse como REALIDAD, se le denomina VERDAD. En el teatro ocurre algo parecido, todos acordamos que tales actores serán Romeo y Julieta, y se aman intensamente, mientras que en la realidad sólo son compañeros de trabajo. En el escenario eso se vuelve una *verdad escénica*. Por último la *ficción*, es producto de la imaginación, es una historia que se cuenta con el objetivo de divertir, por ejemplo, una señorita fue asaltada en medio de la ciudad por un chimpancé que pasó corriendo.

El Director ruso Evreinov (1879-1953), se aventuró a compartir su concepto en su época y puesto que no tengo la posibilidad de ver su trabajo, no puedo opinar si dicho concepto fue trasladado a escena y si aún es vigente. Incluso la traducción puede ser errónea y fuera de contexto.

- Transformar la escena
 - Una vez establecido que el arte del director surge dentro del Naturalismo, el paso siguiente fue transformar la escena. Uno de los padres del surrealismo escénico Yvan Goll, lo consideraba fundamental:
La monotonía y estupidez de los hombres, son tales que no se pueden remediar, sino con deformidades. Para el nuevo drama (el director) debe recurrir a todos los medios técnicos que sustituyan a la máscara, por ejemplo el fonógrafo, que deforma la voz, el rótulo luminoso o la bocina. Los intérpretes tienen que portar máscaras fuera de medida. A estas exageraciones corresponden otras internas de la acción: situaciones que pueden ser montadas al revés, conceptos que se agolpen cuando nos acercamos a las fronteras de la

verdad. Queremos la más surrealista de las verdades. Estamos en búsqueda del drama surrealista. (Goll, Y, como se citó en Ceballos, 1992, p 6-7)

¿Qué es transformar la escena? Por lo citado entiendo que la escena Naturalista se transforme en Surrealista y supongo que en cualquier otra vanguardia. Pero... ¿corresponde a una función del director? Evidentemente él o ella lo van a hacer, pero me parece que explorar una u otra vanguardia es parte de la propuesta de dirección, no como una función simple. Transformar la escena puede referirse a tener diversos lenguajes y explorarlos. Crear nuevas posibilidades de expresión.

- Espectador de profesión
 - Y llegamos a la propuesta posmodernista del pasado siglo en que todo el arte del director es a final de cuentas el ser espectador. Grotowski como director de no espectáculos públicos sino *action's* privadas, termina por acercarse, a través de una senda larga y extraña que parte del rito, continúa con “el arte como vehículo” y concluye con la perentoria definición de que: “el (más difícil) trabajo del director es ser espectador [...] esto significa que (debe) disponer de un itinerario de la atención y estar muy consciente a dónde quiere dirigir la atención del espectador durante la acción (sea desviándola o concentrándola) para crear el montaje en la percepción del espectador”. (Grotowski, como se citó en Ceballos, 1992, p. 7)

El director siempre va a fungir como un espejo de la escena, o mejor dicho del actor. Su labor sí es captar la atención del público ya sea por el trabajo de los actores o cualquier otro enfoque que pretenda el director. Buscará mantener un ritmo para que el público no se distraiga o lo haga lo menos posible. Si es o no un espectador, lo determinará la opinión de cada creador, lo que no hay forma de negar es que es la persona responsable del montaje, es el ojo externo que ayuda a reflejar lo que ocurre en escena y conduce a mejorar la representación.

Hay diversas opiniones sobre las funciones y responsabilidades del director a través de la historia, nadie se ha arriesgado a enlistarlas y definir las, porque como menciona Edgar Ceballos, dependerá de los caracteres, personalidades, cultura, etc., de los directores. No obstante Ceballos se arriesga y enumera varias funciones pero no se arriesga a describirlas, por lo que la información que nos presenta es incompleta, incluso incomprensible en algunos términos.

Aunque la función principal del director ya ha sido planteada y se ha ido fortaleciendo conforme ha transcurrido el tiempo. Estas son algunas de las declaraciones que se han hecho referente al quehacer profesional del Director Teatral:

- “Es diagramar y coordinar el hecho escénico, concertando la colaboración de autor, el actor y los elementos técnicos que corporifican en el escenario un texto” (Castagnio, 1969, como se citó en Ceballos, 1992)

- “La función del director es iluminar en definitiva la obra dramática con inteligencia y con las riquezas de la sensibilidad” (Vilar, 1972, como se citó en Ceballos,1992)
- Louis Jouvet considera que una buena parte de la función de la dirección escénica tiende a crear condiciones que permitan establecer y determinar la mejor forma de entender el actor al personaje que interpreta.
- Fernando Wagner, menciona que el director de escena es quien encuentra la expresión escénica para la obra poética o literaria. Puede parecer que el director es una especie de representante del dramaturgo, cuya misión consiste en transformar los valores poéticos en teatrales, pero es mucho más complejo. Él tiene que orientar el esfuerzo de todos, cada uno de los actores y demás trabajadores de la puesta en escena, así como darle un estilo bien definido a la obra, sin ambigüedades. “Puede afirmarse que el director ideal es aquel que logra el mayor rendimiento artístico de sus actores sin violentar la personalidad de los mismos; pero eso implica que cada uno tenga una personalidad artística”. (Wagner, 1959)

Jouvet también afirma que la figura del director es indescriptible, debido a que sus funciones son indefinidas. Con base en la información expuesta, el director tiene responsabilidades y funciones, que van desde organizar la producción, hasta interpretar el texto de dramaturgo y llevarlo a escena. Sus funciones se podrían ampliar, pero dependerá de los conocimientos de cada director. Podríamos definir entonces que:

La función principal es marcar la directriz de un montaje. Es quien dirige a un grupo de creadores e intérpretes en el montaje de una obra escénica y/o visual.

1.2.3 ¿QUÉ SE ESPERA DEL DIRECTOR?

Que tenga conocimiento de todas las áreas que conforman al montaje y en el peor de los casos, convoque a quien sí conozca.

El mismo Edward Gordon Craig hace referencia a la pérdida de terreno por parte del Teatro en las Artes. Menciona que si los directores aprendieran a interpretar las obras de los dramaturgos, ese terreno se ganaría eventualmente. Lo importante para mí de ese comentario es, el señalamiento a que los directores no sabían enfrentarse a mejores textos dramáticos, que los llevó a puestas en escena mediocres y el público se fue alejando por mejores opciones como el cine. El director careció de las aptitudes necesarias para desempeñar su labor, pero esto no es parte del pasado, sigue siendo el

presente. En su mayoría los jóvenes directores carecen de los conocimientos necesarios para poder interpretar las obras dramáticas complejas como por ejemplo, Chejov o Ibsen. Pero ¿cuáles son esas herramientas, aptitudes o conocimientos que deben tener los directores?

Esa pregunta es el eje central de esta investigación, porque no existe un manual o algo parecido para ser director, y muchas veces las clases de dirección en las escuelas suelen ser abstractas y los jóvenes directores terminamos más confundidos. Recurrimos a los libros obligatorios sobre teoría y a los no obligados, intentamos tomar la mayor cantidad de clases que creemos que nos servirán pero a veces resultan un desperdicio de tiempo... pero si alguien nos dijera qué debemos saber específicamente, qué debemos investigar, qué leer, qué ver, hacia dónde ir, eso evidentemente haría más fácil la vida del joven, pero también su mente se enfocará en los lugares correctos. Se da por hecho que el director debe saber más que todo el equipo, esa premisa puede llevar a ideas sobre el conocimiento equivocadas, pensar que debe estudiar todo cuanto pueda, creará un erudito pero no un creador escénico.

La pregunta ¿cuáles son esas herramientas, aptitudes o conocimientos que deben tener los directores? será contestada más ampliamente en el capítulo IV y V.

1.2.4 ACTIVIDADES ESPECÍFICAS QUE REALIZA EL DIRECTOR

Con base en las clases de dirección que he tomado y la investigación que realizo, expongo la siguiente lista de actividades que el Director realiza generalmente.

- Estudia, analiza e interpreta las obras dramáticas.
- Define la línea estética e ideológica del espectáculo u obra.
- Acuerda con los diseñadores y técnicos para determinar la escenografía, sonido y efectos especiales, vestuario, coreografía, música, maquillaje y utilería.
- Selecciona el personal artístico a intervenir en las obras mediante el casting.
- Coordina y elabora un plan de trabajo para unificar las diferentes técnicas de actuación con la finalidad de producir un hecho estético y unitario.
- Dirige los ensayos con los actores y el equipo técnico, induciendo y ordenando en los mismos la interpretación que desea de la obra.
- Coordina en el montaje de la obra, el trabajo de los creativos, de escenografía, sonido, iluminación, etc.

- Supervisa, controla y evalúa el personal a su cargo. Como sus asistentes.
- Coordina conjuntamente con su superior inmediato todo lo concerniente a las presentaciones de las obras; el Productor.
- Solicita a su superior inmediato las herramientas de trabajo necesarias para el desarrollo de sus funciones.
- Realiza cualquier otra tarea afín que le sea asignada.

Y muchas veces también:

- Promueve y dicta talleres de formación en el campo de las artes escénicas.

Al término de esta investigación, dichas actividades se podrían ver modificadas o aumentadas. Consultar las conclusiones.

1.2.5 TIPOS DE DIRECTORES

Al igual que los régisseur, existen diferentes tipos de directores en la actualidad. La clasificación todavía se debate, aunque muchos afirman que sólo existen tres tipos; los que dirigen comedia, los que dirigen drama o teatro serio y los directores de teatro físico y experimental. Esta clasificación es sobre el tipo de texto que prefieren y la propuesta escénica que deciden realizar, sin embargo, hay directores que montan comedias, dramas y hacen teatro físico, a estos ¿cómo se les clasificaría? Los *tipos de directores* se orientan más a las personalidades del creador escénico, ya que esto influye en el desempeño de su trabajo.

Todas las personas tenemos características y cualidades que nos distinguen de otros pero nos clasifican en grupos más específicos. En este caso los directores son clasificados basándose en que cuentan con ciertas cualidades de su personalidad que los inclinan a elegir uno o varios aspectos o elementos de la puesta en escena. Por ejemplo, hay directores de escena que consideran de suma relevancia presentar una obra en donde el uso de los colores, las formas, las sombras, las grandes composiciones y los movimientos sean lo fundamental; podrían llamarse directores pintores y/o coreógrafos.

El maestro de dirección, Rodrigo Mendoza Millán, nos proporcionó una lista en clase con la clasificación de los tipos de directores que para él existen, y yo coincido con esta clasificación. Inicialmente hace una primera bifurcación; Directores Escénicos y Directores de Actores. Ya que el interés del creador o creadora se va a enfocar más en un aspecto que en el otro, y no

necesariamente que elijan uno en vez del otro. Luego los subdivide, sin que esto signifique que EXCLUSIVAMENTE el o la directora se manejen de esa manera. Gran parte de los mejores directores tienen una combinación de estos tipos, ya sea fusionando dos o más estilos en un solo espectáculo, o prefiriendo uno sobre los otros para lograr un montaje determinado. Pero esto sería analizar al director o directora en cuestión y no los estilos como tales. Y propone los siguientes:

➤ Directores Escénicos

- Director Escénico: Es un director que tiene claro lo que quiere ver y cómo contar su historia, por lo que mueve a su gente en una misma dirección logrando un ritmo visual y físico de gran belleza y que logra estimular correctamente al público, pero no trabaja con los actores en el sentido emocional. Les pide las emociones que deben o deberían sentir, pero no explica el por qué se siente de tal o cual manera, o por qué debe desplazarse de una u otra forma, entre otras cosas. Tampoco coinciden los actores con la estética del personaje escrito, por el contrario recluta actores y actrices hermosos para lograr esta espectacularidad que el público tanto aplaude. Normalmente este tipo de director logra el mayor reconocimiento por parte de algunos críticos y del público.
- Director Coreógrafo: Se preocupa por el trazo. El movimiento de los actores e incluso de los elementos escénicos. Diseña una secuencia dinámica balanceada y que refleje su sentir con respecto a la obra que se está montando.
- Director Pintor: Preocupado por la composición visual estática. Busca una buena composición visual y lograr una sucesión de cuadros escénicos que simulen a unas fotografías vivas.
- Director Emocional: Busca provocar una emoción por la emoción misma, independiente del texto. Por ejemplo el Clown que se centra más en una secuencia histórica con la finalidad de conmover al público, pero no muy preocupado de la profundidad intelectual, y si de la emocional, hasta el Vaudeville, o la sátira y la comedia chusca (Entre otros géneros populares) o aquellos montajes con actores que hacen un chiste sólo por conseguir las risas del público sin importar ninguna otra cosa
- Director Instantáneo: Es un gran improvisador. No estudia su texto, por lo que llega a ensayos a improvisar y, en el mejor de los casos a escuchar las propuestas de los actores. Tampoco dirige a sus creativos ya que no tiene idea de qué pedirles, por lo tanto les permite proponer y escoge el resultado de manera totalmente caprichosa o desinteresada. Este es un director que si tiene éxito es porque nació con buena estrella. Normalmente lo único que

hace es escoger bien a su equipo de trabajo, pues de ellos dependerá ABSOLUTAMENTE el resultado del montaje.

- El Director Ajeno: Es un tipo de director que gusta de los homenajes, normalmente de los elementos superficiales de la obra, o notables a nivel visual. Se deja influir por montajes previos, tengan o no que ver con la historia que está contando, pero busca lograr el mismo impacto emocional que logró el montaje al que hace “homenaje”. Lamentablemente tiene éxito si lo hace correctamente. El público vuelve a reaccionar al momento, al instante y no a la secuencia histórica. Esto con un público neófito más que con una audiencia conocedora, por supuesto.

➤ Directores de Actores.

- Director de Actores: Da las indicaciones necesarias a los actores, incurriendo en las emociones y el tipo de relaciones, situaciones y el efecto que la escena debe tener para con el público. Trata de resolver todas las dudas de los actores y actrices en este sentido, pero espera que los actores lo resuelvan técnicamente (Esta sería, en todo caso, su chamba).
- Director de Actores Maestro: Sabe qué y cómo pedir las cosas a los actores que, por la duración del montaje se convierten en sus alumnos o asesorados. Les ayuda a los actores con las partes técnicas, tanto de actuación como de cualquier otro elemento necesario en el escenario para el correcto montaje de la historia. Sin embargo, no pretende darles un curso de actuación como tal, pero si otorgar las herramientas faltantes para lograr en escena lo que él (o ella) quiere ver. Normalmente esta postura se extiende al trabajo con los diseñadores a los que da indicaciones precisas de lo que quiere ver y lograr con el montaje.
- Director Tirano: Exige a los actores la responsabilidad absoluta del éxito del montaje, pidiendo actuaciones extraordinarias, o movimientos espectaculares pero no les ayuda a lograrlo; “Ellos estudiaron para poder hacer lo que se les pide” y una aparente apatía para con las necesidades del actor o la actriz. Pide lo que quiere sin meditar si es o no posible. Rompe emocionalmente a sus actores y los minimiza logrando, en el mejor de los casos el efecto deseado, o el rompimiento físico, intelectual, psicológico o emocional y un caos escénico.
- El Director Paternal: Este personaje tiende a ser totalmente empático con sus actores, se preocupa por ellos, tal vez en demasía. Los cuida, trata de otorgarles las mejores

herramientas y condiciones de trabajo, incluso lastimando las propias. A este tipo de director se le quiere mucho en un inicio, y es lo que puede estar buscando: Una compañía matrimonio con la cual experimentar y trabajar a futuro, lamentablemente es traicionado por su bonomía y pierde el control del espectáculo y de los actores que se apropian de éste y hacen un montaje a gozo y capricho distorsionando la esencia del espectáculo, y su historia.

- Director Ausente: Este tipo de directores están más preocupados en conseguir los contactos, el dinero, el poder político-cultural para estar siempre vigentes en el escenario (Y en sus carteras) por lo que fallan constantemente en sus ensayos, o se vuelven permisibles aceptando cuanta propuesta hagan los actores sin contemplar si existe algún sentido en ello. Hasta el exceso de lograr una multi-dirección pues el responsable en jefe no tiene tiempo para ensayar a nadie. Tienden más al papel del asistente de producción que a ser directores, pero no entraré en ello mucho. La realidad es que depende su espectáculo totalmente en la capacidad de auto dirección de los actores y no en la suya.

Es necesario notar que estas categorías pueden incluir a otras, al mismo tiempo que si un director o directora trabaja de una de estas maneras en un montaje, pero no es la forma habitual en la que trabaja pues sería un error categorizarle de esta o de la otra manera. La dirección teatral tiene muchos elementos que van a alterar las formas de proceder para un director, por ejemplo las limitaciones de tiempo, dinero, disponibilidad de espacio y coincidencia de actores para ensayos, las querellas de los productores (tanto privados como institucionales), las imposiciones, la corrupción, la imposibilidad de correr a uno o varios actores por razones que nada tienen que ver con lo artístico. La necesidad de estrenar en un tiempo ridículamente escaso, y un sin fin de elementos que de pronto no vemos que los directores tienen que enfrentar.

Esta clasificación será complementada por la información presentada en el capítulo III y IV.

CAPÍTULO II

4. ENTREVISTAS A CREADORES ESCÉNICOS

4.1 METODOLOGÍA

Para conocer las cualidades y características que debe poseer el Director Teatral, se optó por realizar entrevistas a diferentes creadores escénicos, y con ello obtener información actual con base en la experiencia que los respalda.

Se estableció entrevistar a 20 Directores y Directoras, así como a 20 Actrices y Actores, con una trayectoria significativa en el medio teatral.

Las personalidades que se decidió contactar para entrevistar son:

Directores:

✚ Ignacio Escárcega	✚ José Caballero
✚ Rodrigo Mendoza	✚ Mauricio Jiménez
✚ Artús Chávez	✚ David Hevia
✚ Richard Viqueira	✚ Ricardo Ramírez Carnero
✚ Mauricio García Lozano	✚ Diego del Río
✚ Germán Castillo	✚ Lydia Margules
✚ Regina Quiñones	✚ David Gaitán
✚ David Olguín	✚ Rodrigo Castillo
✚ Horacio Almada	✚ Sandra Félix
✚ Carlos Corona	✚ Adrián Vázquez

Actores:

✚ Hernán Mendoza	✚ Daniela Luján
✚ Julieta Egurrola	✚ Laura Cortés
✚ Carmen Mastache	✚ Sara Pinet
✚ Georgina Rábago	✚ Laura Padilla
✚ Marta Verduzco	✚ Raúl Villegas
✚ Pilar Villanueva	✚ Pilar Ixquic Mata
✚ Rodrigo Murray	✚ Fernando Córdova
✚ Pilar Boliver	✚ Zaide Silvia Gutiérrez
✚ Alejandro Suárez	✚ Fernando Becerril
✚ Luisa Huertas	✚ Luis Eduardo Yee

Para llevar a cabo las entrevistas se diseñó un cuestionario, sencillo, claro y específico para obtener la información que se deseaba de acuerdo al área de su desarrollo o especialidad, ya sea la actuación o la dirección.

Cuestionario para Directores

- ¿Cuál es la función principal del Director Teatral?
- ¿Cuáles son las demás funciones/ responsabilidades del Director?
- ¿Qué se necesita para iniciarse como Director?
- ¿Se podría pensar que cualquier persona puede ser Director de Teatro?
- ¿El Director nace o se hace?
- ¿Cómo y en dónde puede formarse un Director?
- ¿Cuáles son las características más importantes que debe tener un o una Directora?
- ¿Existen diferentes tipos de Directores?
- ¿Tiene asistentes de dirección? ¿Sus asistentes son directores en formación?
- ¿Cuál es el trabajo de un asistente de dirección? ¿Qué espera de esta persona?
- ¿El Director debe ser un actor o actriz también?
- ¿Cuál es su opinión acerca de la escena teatral en México, especialmente en las décadas de los 80's y 90's?
- ¿Cuál es su opinión respecto a la escena actual?

Cuestionario para Actores

- A tu percepción: ¿Cuáles son las funciones del Director?
- ¿Qué necesita el actor o actriz del Director?
 - ¿Qué esperas de un Director?
 - ¿Existen diferentes tipos de Directores?
- A partir de los diferentes métodos de dirección, personalidades, formas de trabajo y estilos:
- ¿Con qué tipo de Director te sientes más cómodo?
 - ¿Qué características crees que son esenciales para ser Director teatral?
 - ¿Crees que cualquier persona podría ser un Director de Teatro?
 - ¿El Director nace o se hace?
 - ¿Un actor puede ser Director? ¿Lo consideras un camino consecutivo? ¿O totalmente opcional y paralelo?

Al inicio se realizaron algunas entrevistas presenciales, pero por la situación del COVID-19 se procedió a la realización de las entrevistas faltantes por la vía telefónica, correo electrónico, por Whatsapp y Facebook Messenger. Esperando una respuesta para una entrevista presencial con las medidas de seguridad e higiene correctas, o por videoconferencia.

Una vez obtenida la información proveniente de este proceso se realizó un análisis estadístico y una discusión sobre los puntos que se consideraron sobresalientes.

También aportaremos información biográfica de los directores que se consideran con una trayectoria de gran importancia y con influencia en su y las siguientes generaciones desde el siglo XIX y XX.

CAPÍTULO III

3. RESULTADOS

3.1 ENTREVISTAS

A pesar que el objetivo era realizar las entrevistas a 20 directores y 20 actores de teatro, sólo se lograron hacer 19, sin embargo, se obtuvo información de dos conferencias sobre dirección escénica;

Conferencia *La Dirección Escénica* por Mauricio García Lozano, el día 16 de abril de 2020, transmitida por el Facebook de la Escuela Nacional de Arte Teatral.

Y la Conferencia Magistral *Las responsabilidades artísticas del Director de Escena* por Luis de Tavira, el día 10 de junio de 2020, transmitida por el Facebook de la Secretaría de Turismo y Cultura Morelos.

Las personalidades entrevistadas fueron:

En orden alfabético

Directores	Actores
 Artús Chávez	 Fernando Becerril
 Germán Castillo	 Fernando Córdova
 Horacio Almada	 Georgina Rábago
 Ignacio Escárcega	 Laura Padilla
 Regina Quiñones	 Pilar Boliver
 Richard Viqueira	 Pilar Ixquic Mata
 Rodrigo Castillo	 Pilar Villanueva
 Rodrigo Mendoza	 Raúl Villegas
	 Rodrigo Murray
	 Sara Pinet
	 Zaide Silvia Gutiérrez

De la información obtenida de las entrevistas se realizó el análisis estadístico obteniendo los siguientes resultados.

Para Directores:

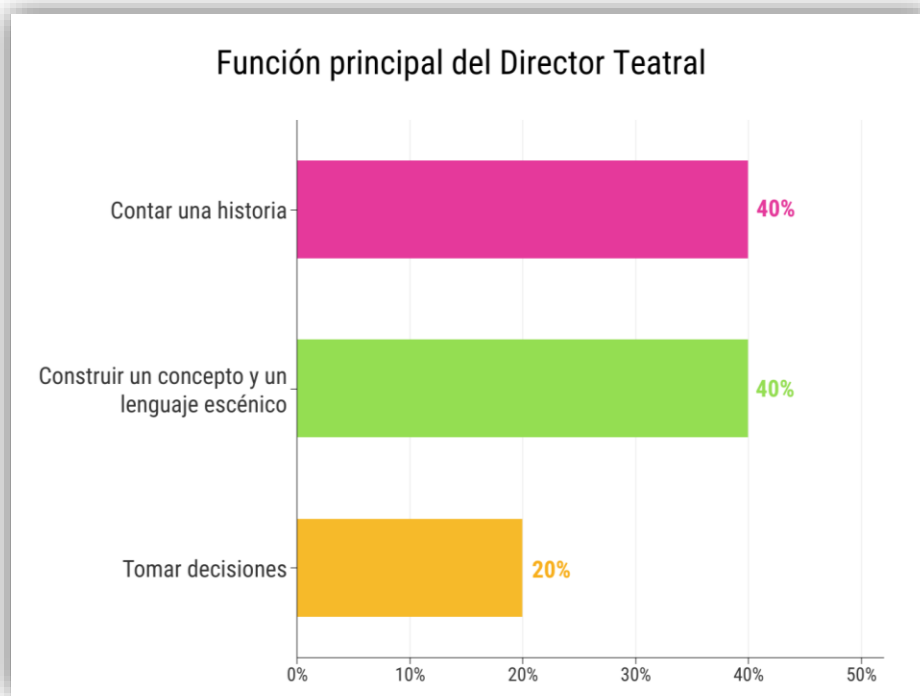


FIGURA 1. ¿Cuál es la función principal del Director Teatral?

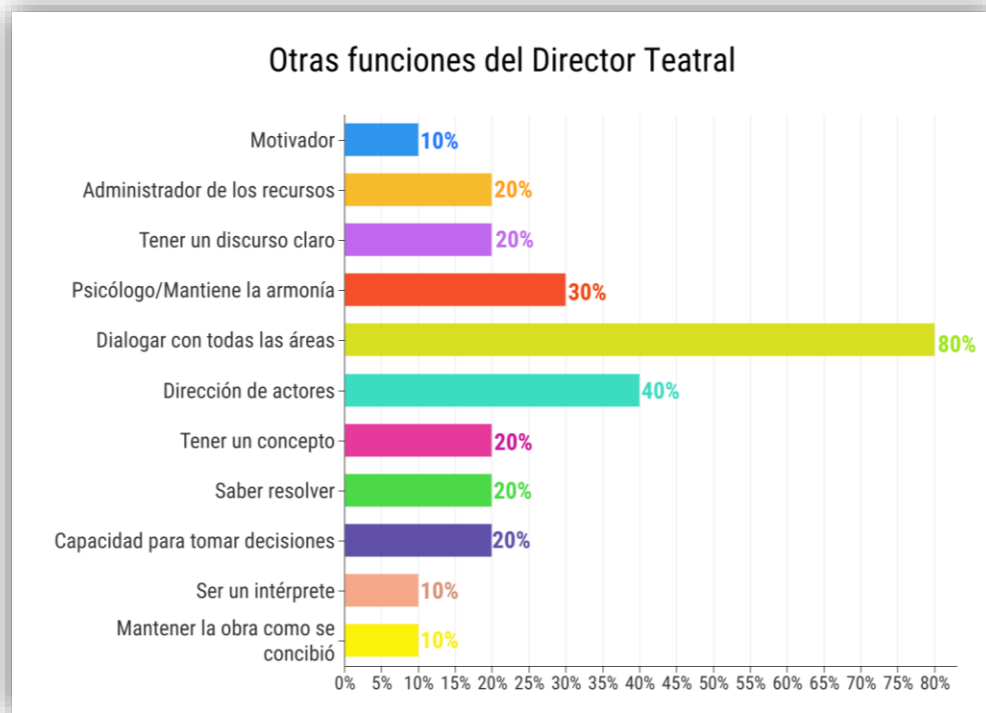


FIGURA 2. ¿Cuáles son las demás funciones/ responsabilidades del Director?



FIGURA 3. ¿Qué se necesita para iniciarse como Director?

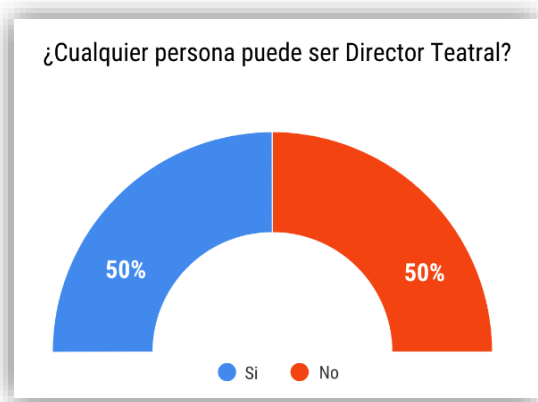


FIGURA 4. ¿Se podría pensar que cualquier persona puede ser Director Teatral?

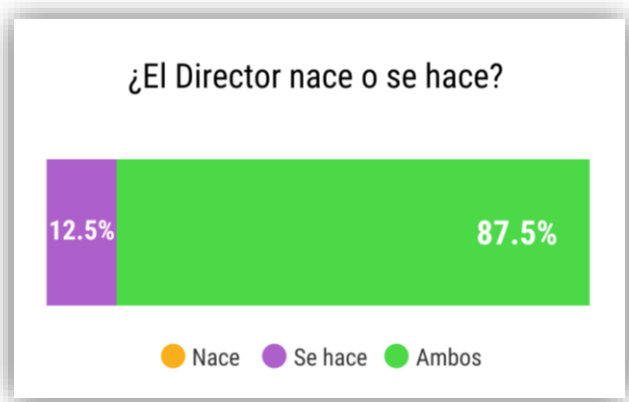


FIGURA 5. ¿El Director nace o se hace?
8 directores = 100%

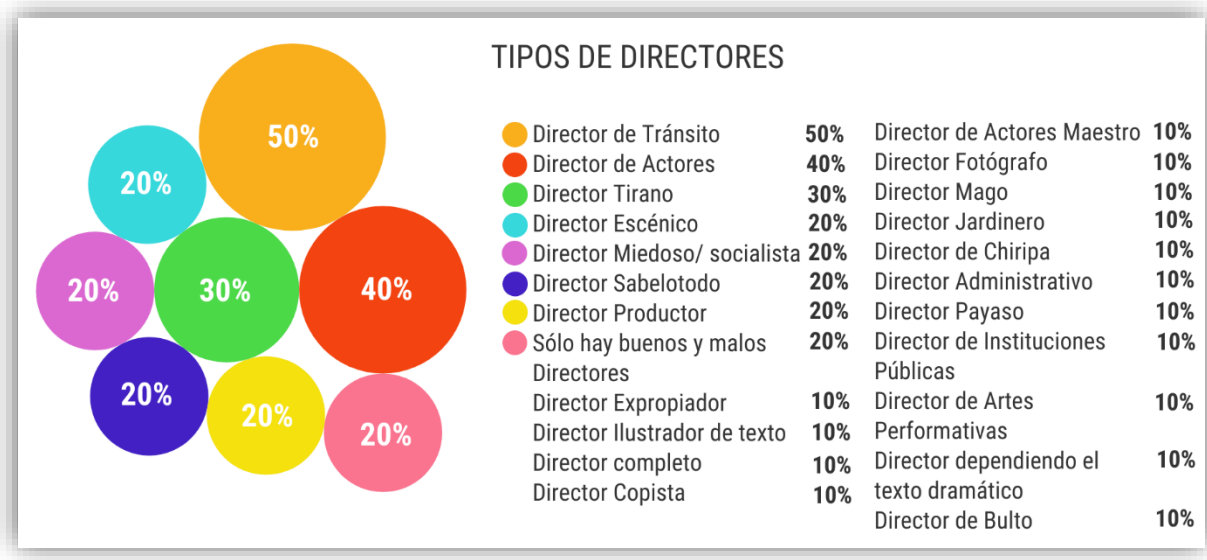


FIGURA 6. ¿Qué tipos de Directores existen?

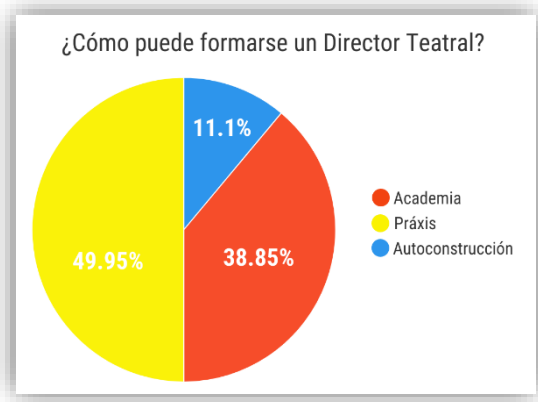


FIGURA 7. ¿Cómo y en dónde puede formarse un Director?

9 directores = 100%

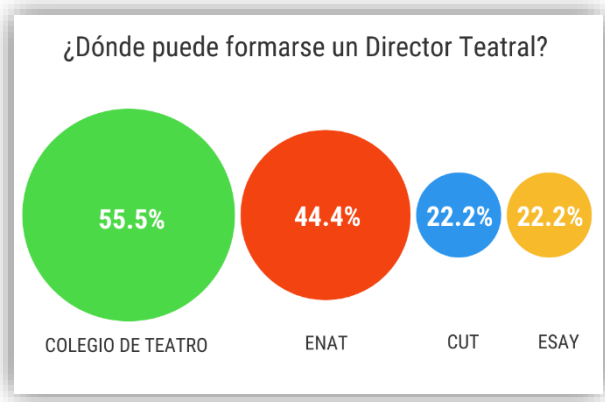


FIGURA 7.1 ¿Cómo y en dónde puede formarse un Director?

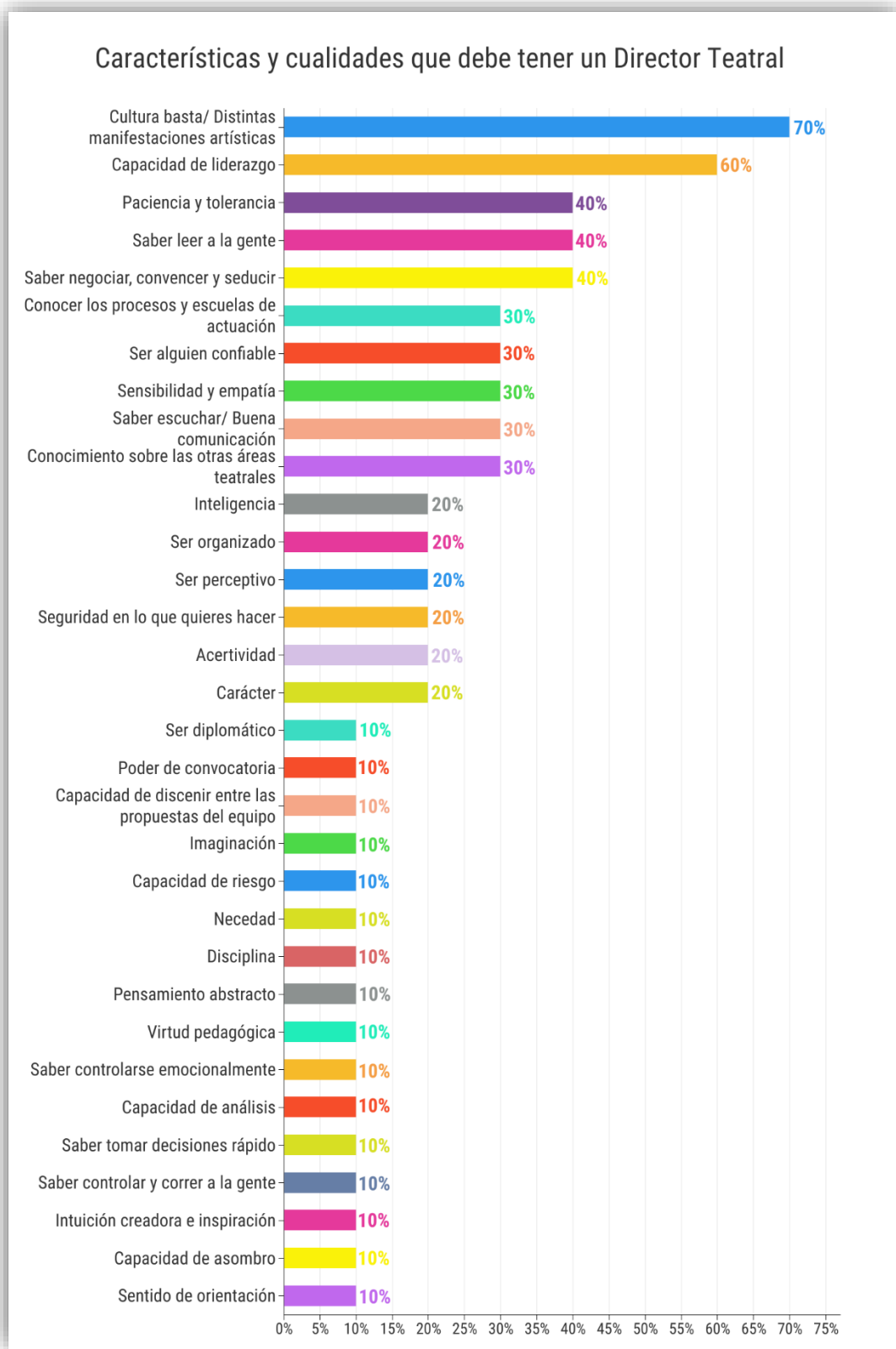


FIGURA 8. ¿Cuáles son las características más importantes que debe tener un o una Directora?



FIGURA 9. ¿Tiene asistentes de dirección?

8 directores = 100%

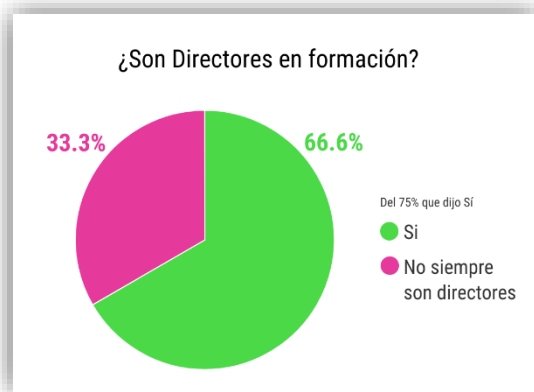


FIGURA 9.1. ¿Sus asistentes son directores en formación?

formación?

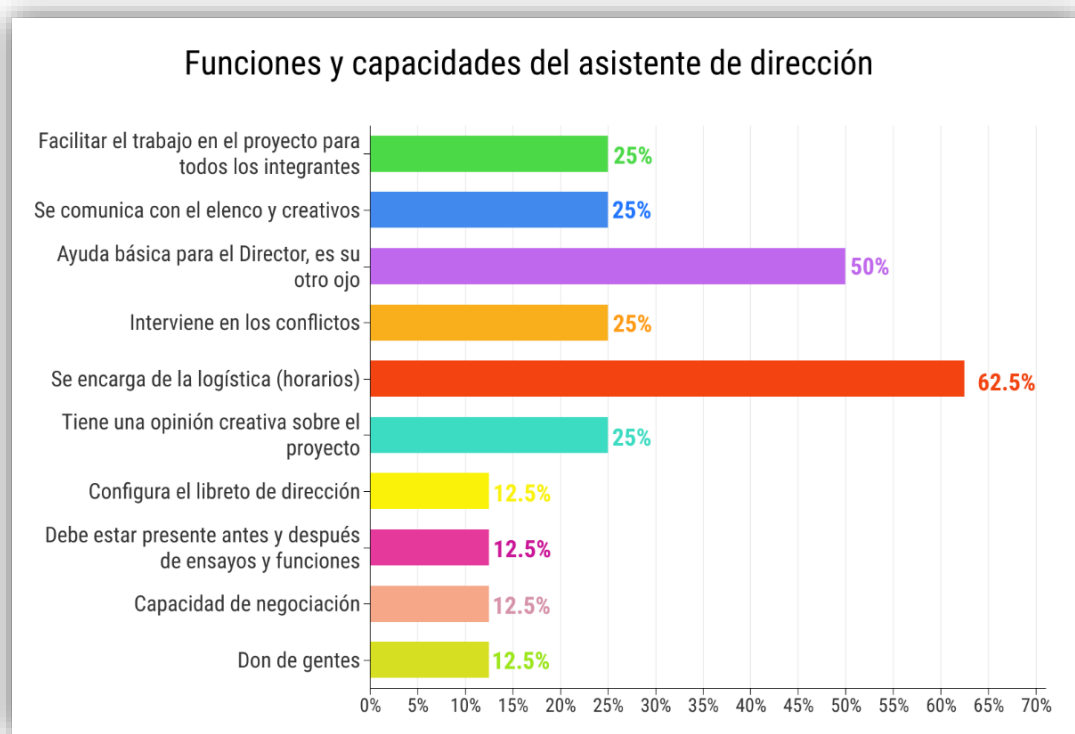


FIGURA 10. ¿Cuál es el trabajo de un asistente de dirección?

¿Qué espera de esta persona?

8 directores = 100%

¿El Director debe ser actor o actriz también?

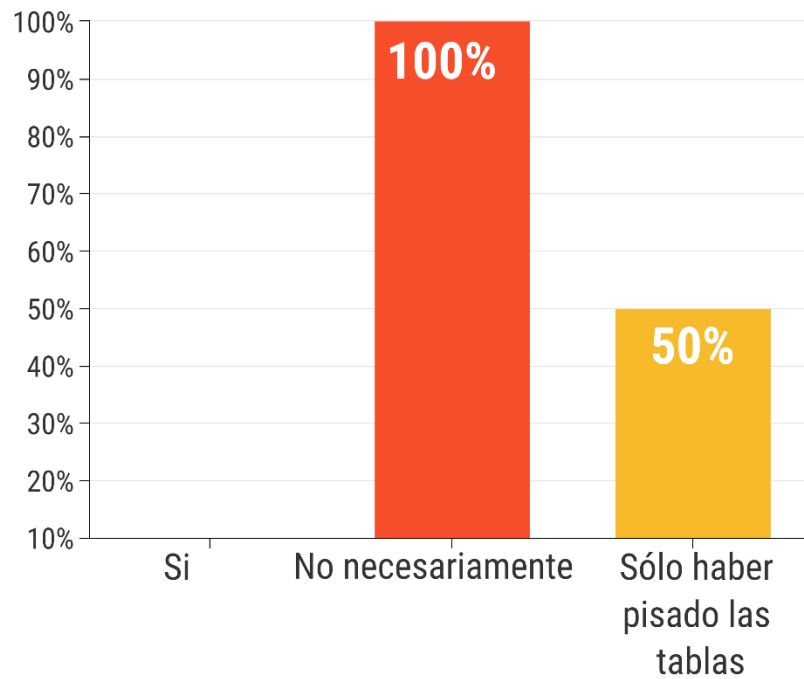


FIGURA 11. ¿El Director debe ser un actor o actriz también?

8 directores = 100%



FIGURA 12. ¿Cuál es su opinión acerca de la Dirección Teatral en México, especialmente en las décadas de los 80's y 90's? 8 directores = 100%

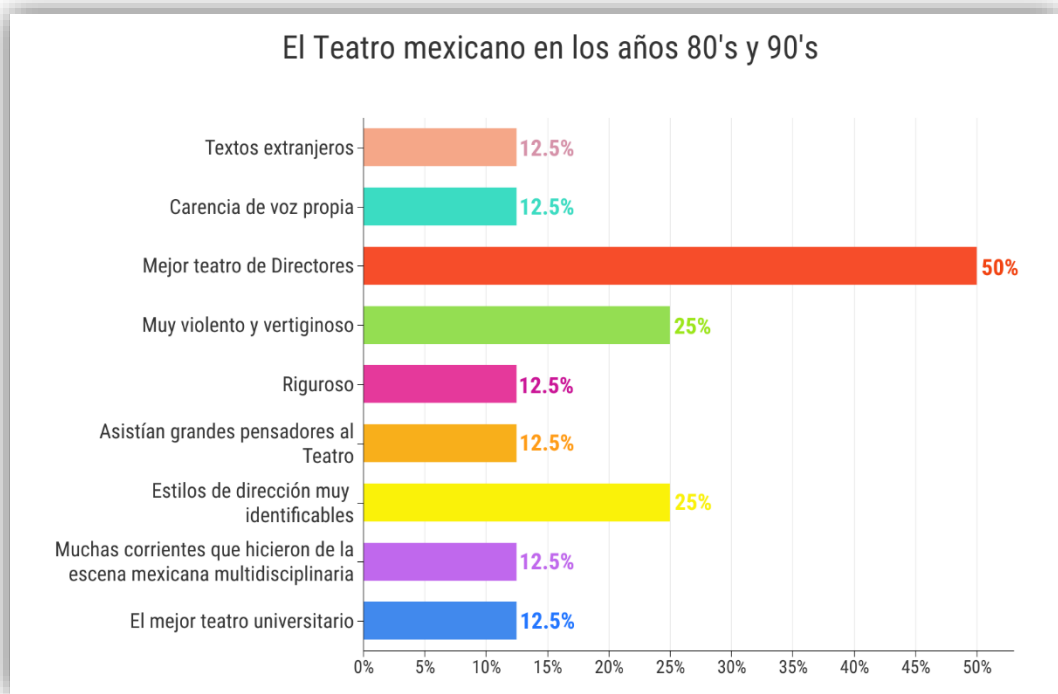


FIGURA 12.1. ¿Cuál es su opinión acerca de la Dirección Teatral en México, especialmente en las décadas de los 80's y 90's?



FIGURA 13. ¿Cuál es su opinión respecto a la Dirección Escénica actual?

8 directores = 100%

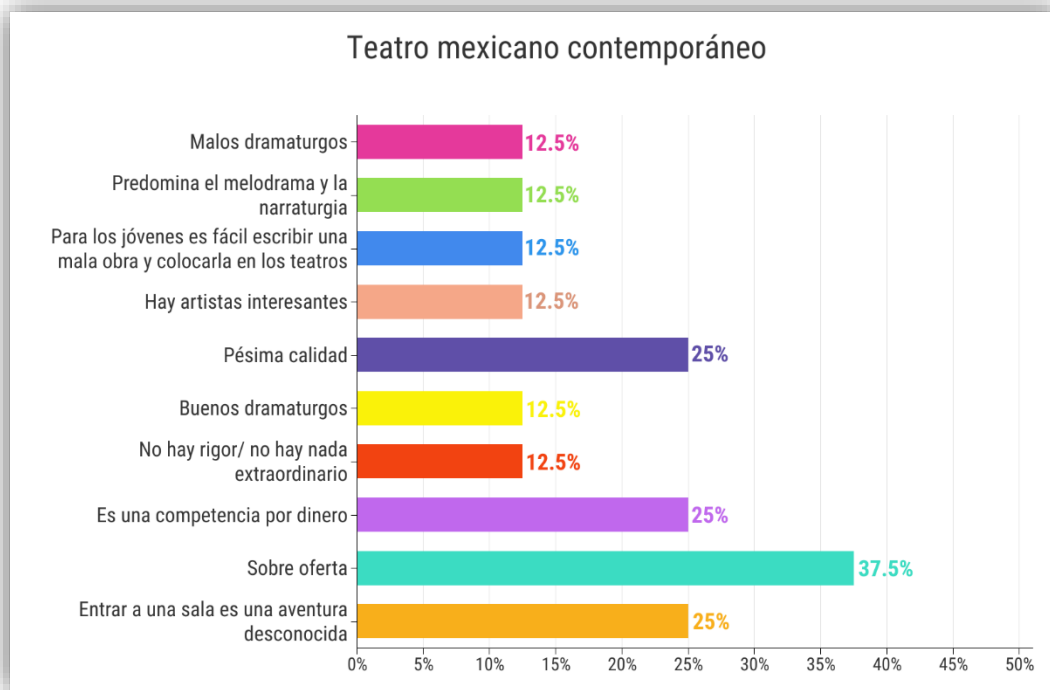


FIGURA 13.1. ¿Cuál es su opinión respecto a la Dirección Escénica actual?

Para Actores

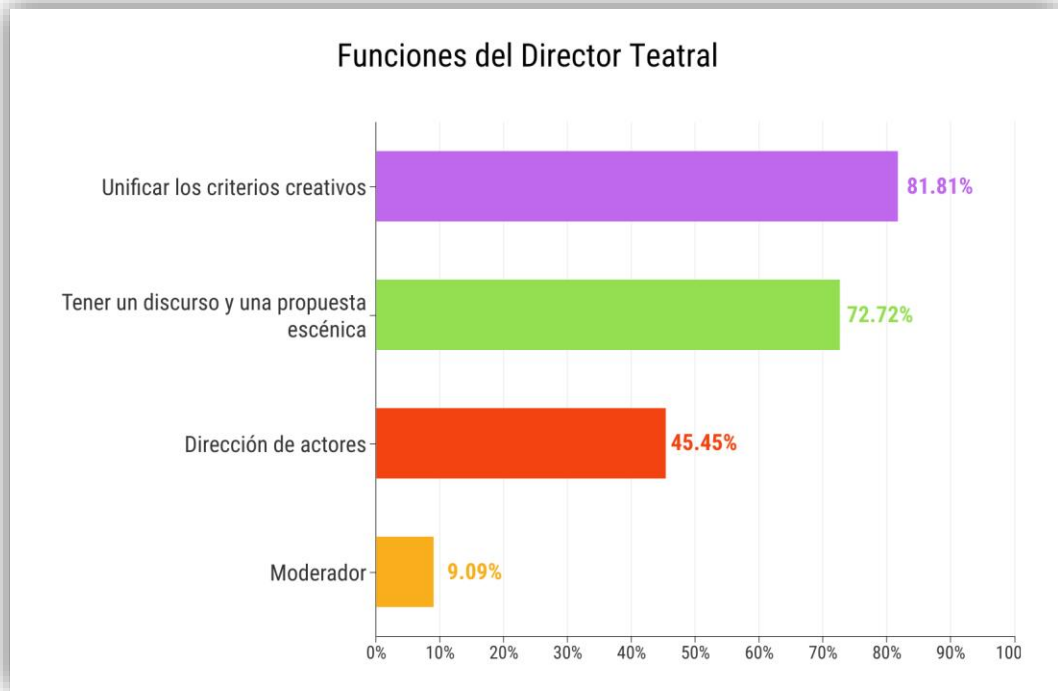


FIGURA 1. ¿Cuáles son las funciones del Director Teatral?

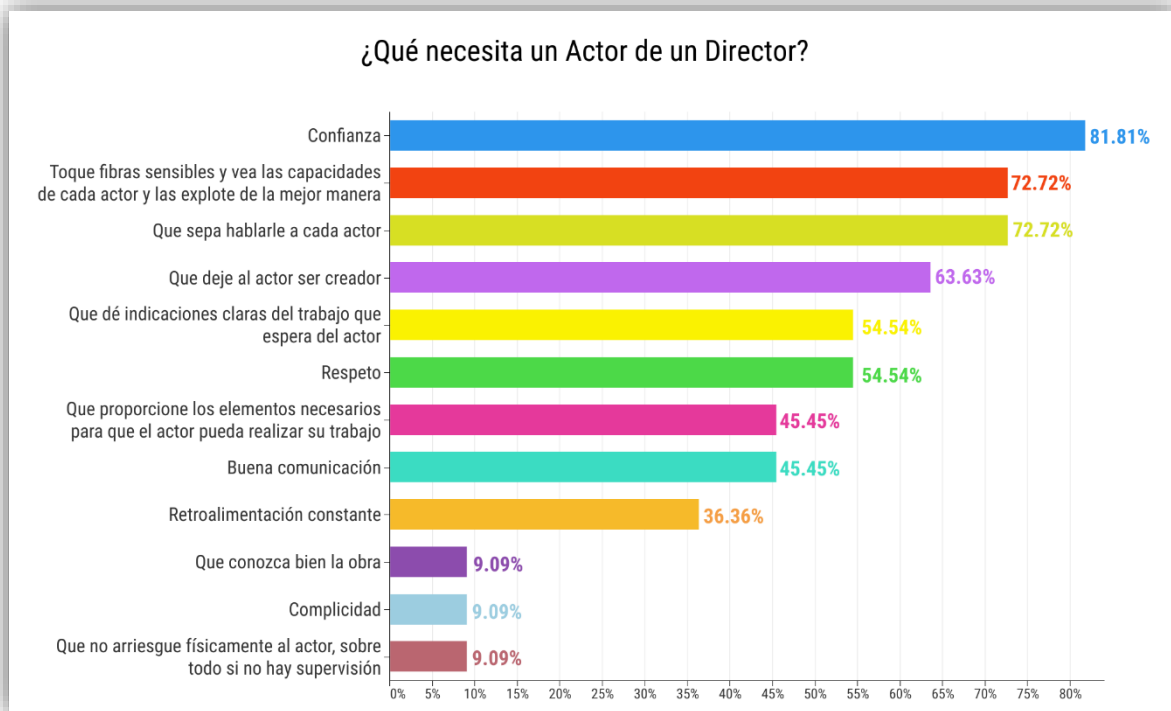


FIGURA 2. ¿Qué necesita un Actor de un Director?

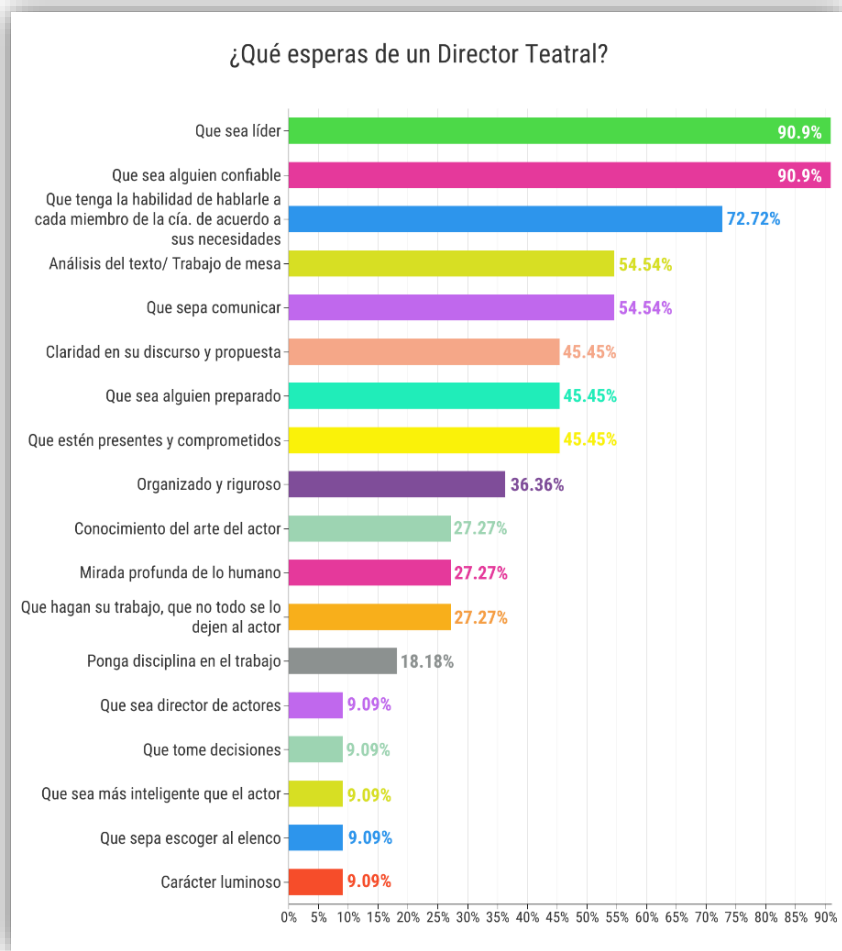


FIGURA 3. ¿Qué esperas de un Director Teatral?

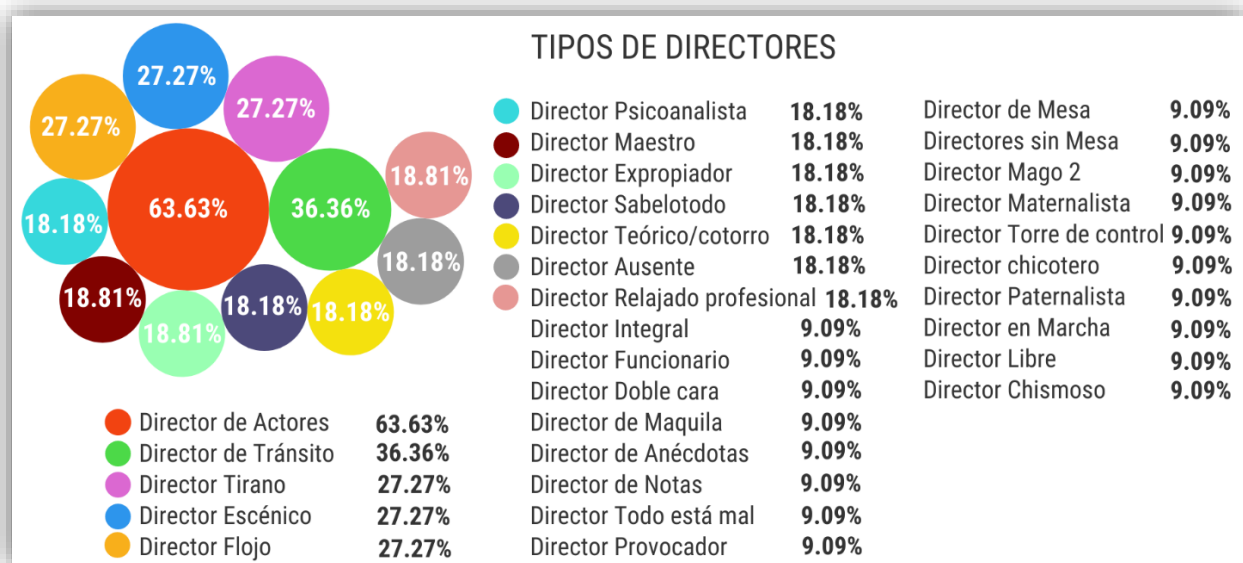


FIGURA 4. ¿Existen diferentes tipos de Directores?

A partir de los diferentes métodos de dirección, personalidades, formas de trabajo y estilos:
¿Con qué tipo de director te sientes más cómodo?

PILAR VILLANUEVA: *El director siempre debe tratar que el actor dé más de sí. Un director que te exige, que te corrige, que te da notas, un director que te pide matices más difíciles es mucho más interesante.*

GEORGINA RÁBAGO: *Con el director que me dice por dónde. Con un director de actores.*

RODRIGO MURRAY: *Con el director que se preocupa por cómo se siente el texto y se preocupa por el trabajo del actor. A ese director lo respeto, lo entiendo y comulgo con él.*

SARA PINET: *A mí me gusta cuando hay una propuesta concreta, sólida del proceso de trabajo y exploración. Lo que más disfruto es trabajar con mis amigos, un trabajo mucho más horizontal, pero si alguien asume la responsabilidad del guía, es el que apoya y provoca. Me gustan los directores provocadores.*

RAÚL VILLEGAS: *Me siento más cómodo cuando no tengo que preocuparme, me dejo ir y hay alguien que me observa, así que puedo equivocarme y probar.*

LAURA PADILLA: *Con un director que conozca muy bien la obra, que te sepa adentrar en el mundo de la obra, saberte llevar de la mano por la ruta que va a seguir, guiarte en todos los aspectos para que entiendas el texto, el contexto, las relaciones, las situaciones, los antecedentes y que al mismo tiempo tenga la inteligencia de dejarte que aflore tu creatividad para que surja la creación del actor. Un director de actores.*

FERNANDO CÓRDOVA: *Con un director humano, natural, que tenga autoridad, que decida qué va y qué no va, que sepa qué tiene que hacer, en qué momento lo tiene que hacer, relajado pero que no me falte al respeto, que encuentre ese punto medio de liderazgo donde sepa comunicar una idea para un beneficio común.*

PILAR IXQUIC MATA: *Con un director que me involucra, que me hace partícipe de la creación, se vale que el director no siempre tenga la claridad total del proyecto, un director con el que se vayan descubriendo cosas y sobre todo que encuentre la manera no sólo de pedirme lo que quiere, sino la manera eficaz de sacármelo.*

FERNANDO BECERRIL: *Con el director que es inteligente y permite al actor expresarse. Con el que te identificas en la forma de trabajar.*

PILAR BOLIVER: *Con un director que me conquiste, con el que llegue a acuerdos de cómo queremos que sea el personaje. Es un duelo de inteligencias porque tengo que entender lo que está pasando.*

ZAIDE SILVIA GUTIÉRREZ: *Mi utopía acerca de la dirección, es un director que sepa de arte dramático, que entienda que el lenguaje del drama es la acción y que sea capaz de analizar y de comprender las motivaciones de la conducta humana, que tenga un sentido estético que resulte interesante y que tenga un poco de director plástico, que conciba universos y que sea capaz de seducir a los colaboradores para llegar a las premisas que tiene. Mi director utópico es ese que propicia, impulsa, induce, catapulta a sus colaboradores.*

**FIGURA 5. A partir de los diferentes métodos de dirección, personalidades, formas de trabajo y estilos:
¿Con qué tipo de director te sientes más cómodo?**

Características esenciales que debe tener un Director Teatral

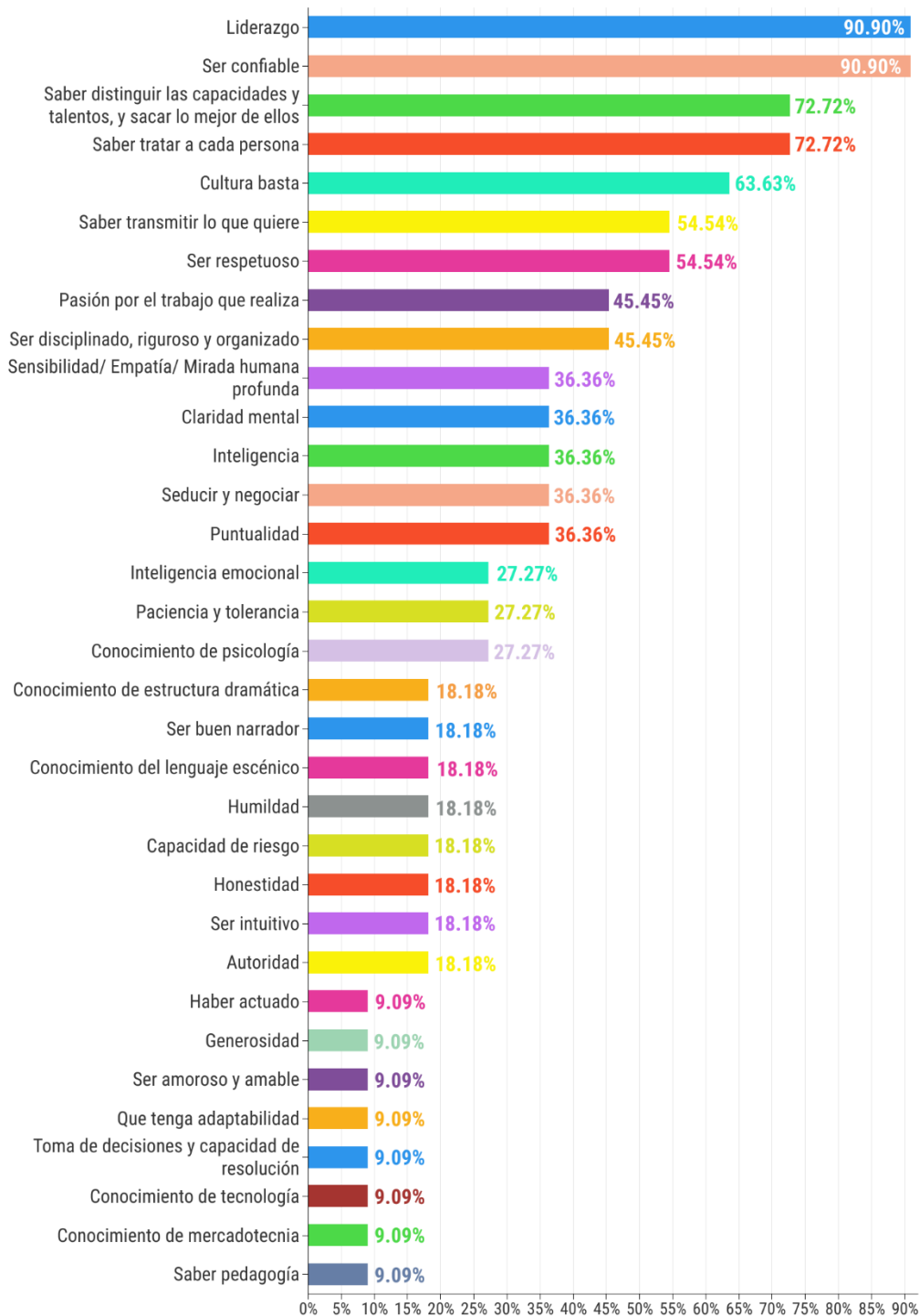


FIGURA 6. ¿Qué características crees que son esenciales para ser Director Teatral?

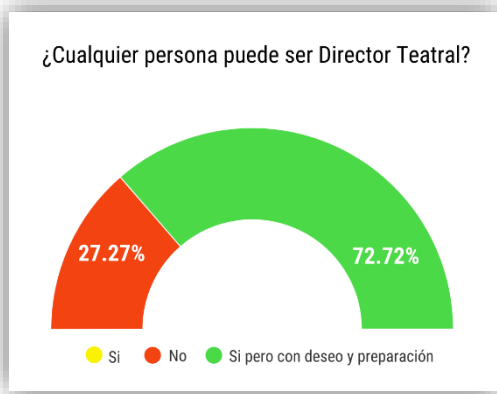


FIGURA 7. ¿Se podría pensar que cualquier persona puede ser Director Teatral?



FIGURA 8. ¿El Director nace o se hace?

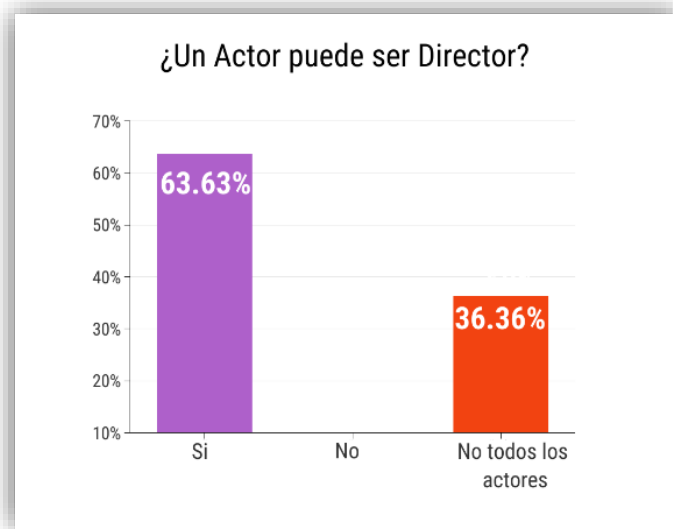


FIGURA 9. ¿Un Actor puede ser Director Teatral?



FIGURA 9.1 ¿Lo consideras un camino consecutivo? ¿O totalmente paralelo?

Conseguir las entrevistas fue una tarea bastante difícil y sobre todo por la situación del año 2020, por eso se decidió recortar el número de personas a entrevistar, ya que se llevarían años poder tener toda la información deseada.

Mi asesor para esta Tesis fue Rodrigo Mendoza, quien auxilió para conseguir los contactos de los entrevistados. También por mi lado contacté a otros artistas y creadores a través de las redes sociales.

Los inconvenientes para realizar las entrevistas fueron las respuestas alargadas a los correos enviados, así como las no respuestas. Una vez concertada la cita, que la mayoría fueron a través de plataformas digitales, sólo las primeras entrevistas fueron de manera presencial antes de la cuarentena por la pandemia, los inconvenientes más recurrentes fueron los problemas técnicos, la señal de internet, el ruido y poco más. También me enfrenté a que no llegaran de forma digital a las entrevistas, por lo que se volvían a programar.

Cada entrevista duró aproximadamente una hora, y se grabó únicamente el audio para tener un registro más confiable, sumando un total de 19 horas 36 minutos de grabación y 2 horas 40 minutos de las conferencias. Todas fueron transcritas para organizar de mejor manera la información, lograr sistematizarla y así obtener las gráficas anteriormente expuestas. No se anexarán las transcripciones de forma íntegra a la tesis porque además de ser más de 200 cuartillas, los entrevistados no siempre contestaban la pregunta en el lugar correspondiente por así decirlo, por lo que se volvería confusa la información para el lector, sin embargo, en el capítulo siguiente se hará una discusión sobre los puntos más relevantes y se añadirán citas de las respuestas más sobresalientes a mi parecer.

3.2 DIRECTORES IMPORTANTES: INFORMACIÓN BIOGRÁFICA

A continuación, se expondrá una serie de biografías de personalidades que han aportado al teatro su visión como directores escénicos. Esta información servirá como preámbulo para las citas que se harán en el siguiente capítulo. Me parece importante destacar que los directores han logrado un gran avance respecto a su trabajo, es decir, antes no eran una figura que destacara o que pudiera generar un cambio en el teatro, estos directores lo han hecho, tanto sus palabras como acciones han prevalecido a través del tiempo y la evolución del arte. Por eso me parece importante conocer su historia, sus investigaciones, opiniones y resultados.

Estos directores no son los únicos sobresalientes, por lo que en los anexos se encontrarán las biografías otros directores tanto del extranjero como de México, cuyo trabajo renovó la escena teatral mundial sobre todo del siglo XX.

- Constantin Stanislavski (1863-1938)

Uno de los más reconocidos directores del siglo XX. Autor del primer método de actuación para el actor realista. *Un actor se prepara* se convierte en el libro de mayor influencia en el mundo teatral y sus ideas siguen rigiendo a gran parte de los actores contemporáneos.

Stanislavski consideraba que hacía falta un concepto que rigiera las puestas en escena y un mejor entendimiento de los textos dramático, esto lo orilló a realizar una profunda investigación del hecho escénico, involucrando tanto a actores como a directores. Dedicó su vida al desarrollo y enseñanza de su método de actuación y de alguna u otra forma, su método de dirección.

Fue uno de los fundadores de la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura (1888). Stanislavski se convirtió en el primer director de teatro ruso. Implantó normas sin precedentes en cuanto a disciplina de grupo, ilusión escénica, efectos teatrales y preocupación por los detalles. Su tendencia fue siempre tratar cada texto en términos de representación literal.

Su estilo rechazaba los estereotipos teatrales y las aproximaciones naturalistas en favor de una búsqueda colectiva de la verdad psicológica de los personajes. Gradualmente esto condujo a un realismo aparentemente natural en la representación, a la perfecta ilusión de la vida en marcha. (Braun, 1986)

- Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko (1858-1943)

Fue un director y profesor de teatro, también dramaturgo y posteriormente productor ruso. Cofundador con Stanislavski del Teatro de Arte de Moscú en 1898

En 1881 publica su primera obra, ésta y las siguientes fueron representadas por las compañías de teatro de Moscú y St. Petersburgo. Como dramaturgo se le otorgó el Griboedov Prize por sus obras populares. En 1936, fue nombrado Artista del Pueblo de la URSS. Mas tarde recibió tanto la Orden de Lenin y el Premio Estatal de la URSS.

En 1891 se convirtió en instructor de arte dramático en la Sociedad Filarmónica de Moscú. Olga Knipper , Vsevolod Meyerhold y Yevgeny Vakhtangov fueron solo algunos de los actores y directores que estuvieron bajo su influencia. Como profesor, Nemirovich-Danchenko expuso sus ideas sobre el

arte teatral, las más importantes de las cuales, como la necesidad de ensayos más prolongados y organizados y un estilo de actuación menos rígido. Gracias a estas ideas Stanislavski desarrolló su método de actuación, y juntos fundaron una compañía de teatro independiente para poner a prueba sus investigaciones.

Sus producciones en el Teatro de Arte de Moscú incluyeron *La gaviota*, *Tío Vania*, *Las tres hermanas*, y *El huerto de la cereza*, todos de Anton Chejov y *Vida de un hombre* por Leonid Andreyev entre otras obras rusas.

- Edward Gordon Craig (1872-1966)

Craig es más conocido como iluminador, experimentó en esta rama ampliamente y fue reconocido por ello, sin embargo, también se le considera director, porque como había mencionado los régisseur se encargaban de todo, así que Craig no fue la excepción y dirigió varias obras.

Sulerzhitsky (socio de Stanislavski en el teatro de Moscú) en una carta a Stanislavski le dice: *“Cuando Craig habla acerca de líneas de diseños. De composiciones e incluso de la iluminación, siento que éste es Craig, pero cuando se trata de la dirección, no tengo confianza en él: aunque tenga razón, no tiene ningún interés en la actuación”*. ([Carta de Sulerzhitsky a Stanislavski], 1976)

En innumerables ocasiones, en su trato con los actores, demostró su falta de comprensión, su indiferencia e incluso su desprecio por ellos. El concepto que lo hizo famoso fue: el actor es una *Supermarioneta*, donde consideraba que el actor era un elemento más en el escenario, pero con la capacidad de moverse.

Como menciona Braun (1986), a Edward Gordon Craig no se le debe considerar un director, en el verdadero y estricto sentido de la palabra.

- Jacques Copeau (1879-1949)

Actor, productor, crítico, dramaturgo y director de teatro. Se le conoce por renovar el teatro francés.

Fundó y trabajó como crítico en *La Nouvelle Revue Française* en 1909. También organizó y fundó varias escuelas de teatro, el famoso *Théâtre du Vieux-Colombier* en 1913, *Le Cartel des quatre* en 1927 junto con Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff.

Su renovación del teatro fue presentar producciones en las que la puesta en escena servía al texto, contrariamente a la tendencia reinante en el teatro realista de aquel momento. De la misma manera otorgaba relevancia a la función del actor como elemento fundamental de la puesta en escena reasumiendo al mismo tiempo las técnicas desarrolladas por Stanislavski y el espíritu de la Commedia dell'Arte.

Copeau abandonó Paris y trasladó su escuela a Borgoña, donde convirtió a sus alumnos en cómicos ambulantes, a los que dio el nombre de "Copiaus"; la compañía tenía un espíritu medieval, recorrió durante largo tiempo Francia, Suiza y Bélgica. Desde mayo de 1940 a marzo del año siguiente fue productor de la Comédie-Française, el teatro nacional francés.

- Boris E. Zajava (¿?)

Alumno de Vajtangov (1883-1922), quien a su vez fue discípulo de Stanislavski. Zajava continuó con el legado de su maestro, una renovación de la metodología Stanislavskiana, así como un sistema de dirección.

Consideraban que el actor es el material primordial del teatro y el director es el coordinador de la unidad y portavoz del sentimiento colectivo. El director debería interesarse por lo que debe sentir el actor más que en la posición en la que se encuentra su cuerpo. Pero también encontraron otra forma de trabajo directoral, que sería la creatividad del actor, no su cuerpo o sus emociones, sino sus pensamientos, sueños, su imaginación, sus experiencias sociales y personales, sus conceptos, gustos, sentido del humor, todo esto pensaban que servía de material para el arte de la dirección.

A la muerte de Vajtangov, Boris E. Zajava realiza unas publicaciones donde expone el trabajo de su maestro; *Gorki-Stanislavski-Vajtangov: un experimento de improvisación*.

- Harold Edgar Clurman (1901-1980)

Una de las figuras más importantes del teatro estadounidense, fungió como director y crítico de teatro, fue nominado cuatro veces al premio Tony.

Influenciado por Stanislavski, fundó el Group Theatre (1931-1941) junto con Lee Strasberg, ACheryl Crawford y Elia Kazan. En 1930, Clurman dirigió conferencias para la organización y fundación de una compañía teatral permanente para producir obras de teatro que trataran importantes cuestiones sociales modernas. Junto con otros 28 jóvenes, formaron un grupo que desarrolló un estilo de teatro innovador que influyó fuertemente en las producciones estadounidenses, se sirvieron de

elementos como la técnica de actuación de Stanislavski, contenido político y realismo estadounidense. (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020)

La primera obra que Clurman dirigió para el Group Theatre fue *Wake up and sing!* de Clifford Odets en 1935. El éxito de la obra llevó a Clurman a desarrollar una metodología de dirección. Creía que todos los elementos de una obra de teatro (texto, actuación, iluminación, escenario y dirección) debían trabajar juntos para transmitir un mensaje unificado. Se leería el guión varias veces, y cada vez enfocándose en un elemento o personaje diferente. Trató de inspirar, guiar y criticar constructivamente a sus diseñadores en lugar de imponerles. También utilizó la técnica de Richard Boleslavsky de identificar la acción principal de cada personaje, y luego las usó para determinar la columna vertebral de la obra. Animó a sus actores a encontrar "verbos activos" para describir lo que sus personajes estaban tratando de lograr. Llegó a dirigir más de 40 piezas teatrales, que abarcaban muchas categorías de drama.

Financiado por una subvención del Departamento de Estado de Estados Unidos, Clurman dirigió la Compañía de Teatro Kumo de Japón en *Long Day's Journey into Night* (1965) y *The Iceman Cometh* (1968) de O'Neill.

También se desempeñó como crítico de teatro para *The New Republic* (1948-1952) y *The Nation* (1953-1980), contribuyendo a concientización del teatro en Estados Unidos.

Clurman escribió siete libros sobre el teatro, incluidas sus memorias *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties* (1961).

- Jean Vilar (1912-1971)

Fue un actor y director de teatro francés. En 1943 inició su carrera en dirección con pequeñas producciones en el Teatro de Bolsillo de París. En 1947 crea el Festival de Teatro de Aviñón. El éxito del festival, seguido de producciones para escenarios más convencionales, llevó a su nombramiento como director (1951-1963) del Théâtre National Populaire. Durante su dirección trató de que fuera más popular reduciendo los precios de las entradas para que fuera más accesible y llevó a la escena temas más atractivos y polémicos a partir de 1961, como el fascismo o la guerra de Argelia. El objetivo de esta institución todavía hoy es producir espectáculos de calidad accesibles a la mayoría de la población.

Dictó seminarios de dirección teatral en el extranjero. También se destacó por dar a conocer en Francia a autores como B. Brecht y S. O'Casey.

- Jerzy Grotowski (1933-1999)

Director teatral y teórico polaco, cuyos enfoques de actuación, formación y producción teatral han influido significativamente en el teatro moderno.

En 1959 fundó el Teatro-Laboratorio en la ciudad polaca de Opole, la compañía comenzó a hacer giras internacionales y su trabajo atrajo un interés creciente. Lo que lo llevó a establecer el Centro de Trabajo Grotowski en 1985 en Pontedera, Italia. En este centro continuó su experimentación y práctica teatral. Su investigación se centró en la profundización en los métodos de actuación de Stanislavski y Meyerhold, con influencia de Artaud y el teatro oriental, propuso un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Al eliminar la dependencia de todo lo que es superfluo (iluminación, sonido, maquillaje, decorado, accesorios) llegó a la noción del *teatro pobre*. (Braun, 1986)

El teatro pobre, le permite al actor explorar, experimentar y trabajar sobre su propio cuerpo logrando mostrar sensaciones, imágenes y sonidos a través de expresiones faciales, movimientos corporales, posturas, ritmos, etcétera, sin recurrir al uso de maquillaje, vestuario o efectos de sonido. Esto implica que el trabajo del actor es constante, y por ello no cuenta con una serie de técnicas determinadas, ya que en cada representación se conforma una nueva experiencia tanto para el actor como para el espectador.

Grotowski no dejó de lado la investigación sobre la presencia psíquica del público y sobre sus posibilidades inherentes. Esta investigación se concretizó en la exploración constante sobre los conceptos espaciales y las relaciones en la representación. Para cada producción alegaba, “la preocupación esencial es encontrar la relación apropiada entre espectador/actor para cada tipo de espectáculo y encarnar la decisión en composiciones físicas”. (Grotowski, 1968, p.20)

- Ludwik Margules (Varsovia 1933- Ciudad de México 2006)

Director y maestro de actuación. Estudió periodismo en la Universidad de Varsovia y teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela de Arte Teatral y en la Escuela de Artes Dramáticas de Seki Sano.

Dirigió más de 40 obras de teatro y varias óperas. Colaboró como director de teleteatros en Canal Once y como conductor del programa *La cultura y la ciencia en México*. Por más de 40 años impartió clases en la Escuela de Nacional de Arte Teatral del INBA, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en el Centro Universitario de Teatro, en el Núcleo de Estudios Teatrales y en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Fue director del Departamento de Actividades Teatrales

de la UNAM (1980-1985) y dirigió la academia de arte dramático del Foro de Teatro Contemporáneo, en donde también impartió clases de actuación. Premio Nacional de Ciencias y Artes en Bellas Artes (2003).

Dedicó su vida a innovar la teatralidad en México; a partir de los años setenta, se dedica a la docencia y empieza a producir obras en las que ya se distingue por un estilo severo, sin descuidar la originalidad y la imaginación. Se comienza, también, a crear una especie de mito alrededor de su persona, actores y estudiantes se quejan de su excesiva exigencia, aún cuando reconocen tenerle una admiración desmedida. Sus puestas en escena son siempre objeto de controversia entre el público y los críticos teatrales.

- Héctor Mendoza (1932-2010)

Sus aportes al teatro mexicano, fueron desde todos sus ámbitos: como autor, director, actor, asistente de dirección y adaptador de obras.

Cursó Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y actuación en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En 1953, con apenas 21 años de edad, estrenó su obra *Las cosas simples*, en el teatro Ideal, por dicha puesta en escena se hizo merecedor del Premio “Juan Ruíz de Alarcón” y de una beca del Centro Mexicano de Escritores, donde estuvo en dos ocasiones. En 1957 fue becado por la Fundación Rockefeller para estudiar dirección escénica en la Universidad de Yale y en el Actor's Studio, durante esta época tomó un curso de pantomima con Étienne Decroux, hizo teatro de verano en Williamstown, Massachusetts, como actor y aprendiz de realización escenográfica, además de ser asistente de dirección en la temporada 1958-1959 del Teatro Phoenix, de Nueva York.

Toda la trayectoria de Mendoza ha sido distinguida en múltiples ocasiones: en 1966 recibió el premio de “El Heraldo de México” a la mejor producción teatral de ese año por *Don Gil de las calzas verdes*, en 1993 es nombrado creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte, en 1994 se le homenajea en la sala “Manuel M. Ponce” del Palacio de Bellas Artes y ese mismo año el entonces presidente Ernesto Zedillo le entregó el Premio Nacional, dentro de la especialidad de Bellas Artes, en 1998 se le reconoció dentro del XIII Festival Internacional de Teatro Hispano, en Miami y en 2006 entró a formar parte de la Academia de Artes, como miembro de número.

Todos estos logros no estarían completos sin la docencia, que ocuparon un lugar preponderante en su vida profesional. En 1954 fue nombrado jefe de la sección de Teatro Estudiantil de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM y dirigió el programa de Poesía en Voz Alta, donde también

participaron Octavio Paz, Juan Soriano y Juan José Arreola. Profesor del Departamento y Colegio de Teatro de la FFyL de la UNAM, del que fue coordinador (1984 a 1987), e impulsor de la renovación del plan de estudios. Impartió clases en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, fundador en La Casa del Lago de un grupo de experimentación teatral en 1960 y en 1987. Junto con Julio Castillo, fundó el Núcleo de Estudios Teatrales. Formó a innumerables generaciones de alumnos, catedráticos, directores escénicos y actores. Entre sus discípulos se encuentran a directores como Luis de Tavira, Germán Castillo o Ignacio Escárcega, así como actores entre los que destacan, Ofelia Medina, Julieta Egurrola, Blanca Guerra, Sergio Jiménez, Margarita Sanz, Julissa, Salma Hayek y Humberto Zurita.

Desarrolló una metodología actoral inspirada en Diderot y Stanislavski, la cual presentó en cinco obras: *Actuar o no*; *La guerra pedagógica*; *Creator principium*; *El burlador de Tirso* y *El mejor cazador*, la cual se estrenó en 2005.

- Julio Castillo (1944-1988)

Fue un director de teatro conocido como uno de los renovadores del género en México. También fungió como actor y director de telenovelas.

Estudio en la Escuela de Arte Teatral del INBA bajo la tutela de su maestro, y posteriormente colaborador y amigo, Héctor Mendoza. También fue discípulo de Alejandro Jodorowsky, quien lo dirigió en la obra *Fando y Lis* (Fernando Arrabal, 1961), en su debut como actor. A los 24 años emprendió su faceta como director de teatro, siendo su primera obra *Cementerio de automóviles* (1968), proyecto que le significó un enorme éxito. En los años 1980s se le consideraba una de las figuras más trascendentes del teatro en México,

En 1971 rodó su único largometraje Apolinar. Y en 1987 fundó, junto con Héctor Mendoza, el Núcleo de Estudios Teatrales (NET), también junto a éste y Luis de Tavira colaboraron muy de cerca en el desarrollo del Centro Universitario de Teatro desde 1980 cuando se erige como institución independiente.

Castillo era un teatrero imaginativo, audaz en la línea de Jodorowsky y Artaud, estaba convencido de que el teatro era un ritual de lo sagrado, un espacio capaz de sanar al auditorio. Fue un revolucionario de los lenguajes escénicos, tenía elementos provocadores en sus obras y casi nunca respetaba el texto. La temática central era la clase desprotegida, porque decía que era de donde vino. Castillo se apegó al compromiso de mostrar las crisis, los cambios en las ideologías, así como las diferencias entre las generaciones. Realizó más de 40 puestas en escena, siendo las principales; *de la calle*, *¡De película!* y *Dulces compañías*.

CAPÍTULO IV

4. DISCUSIÓN

De las respuestas proporcionadas por los directores y actores, se hará una discusión punto a punto sobre los datos más relevantes y citando las aportaciones más interesantes al respecto. Comenzando por el cuestionario aplicado a los directores.

4.1. ENTREVISTAS A DIRECTORES

De la primera pregunta; ¿Cuál es la función principal del Director Teatral? La respuesta que más me impactó fue, depende qué tipo de director quieres ser. Tanto Horacio Almada como Rodrigo Mendoza mencionaron que cada tipo de director se enfoca en algo distinto, por lo que su función se verá comprometida con ello. Estos comentarios abren la puerta a la pregunta 6, ¿qué tipos de directores existen?, pero será tratada más adelante.

Esa pregunta tiene que ver en gran medida con el tipo de director que seas, porque hay muchas maneras de dirigir y de acercarte a la dirección de escena y también ha habido en las generaciones desde la década de los 80's percepciones muy diferentes de qué hace un director. (H. Almada, comunicación personal, 3 de junio de 2020).

Como bien menciona Almada, hay diferentes percepciones sobre el trabajo del director, esto se debe a la reciente profesionalización y a la carencia de información al respecto. Las funciones más mencionadas en esta investigación y que por ende obtuvieron un porcentaje mayor fueron: “contar una historia”, y, “construir un concepto y un lenguaje escénico”. La tercera con menor porcentaje, “tomar decisiones”.

Lograr que todas las personas que participan en el montaje lleguen a un mismo lugar, que cuenten una misma historia. Pero también, ¿qué historia van a contar? El director es quien decide contar una historia, entonces ¿cuál es su principal objetivo? Contar una historia. Para lograrlo entonces si necesita reunir a una serie de personas que van a suplir ciertas necesidades de este montaje, de cómo se va a contar esta historia, y entonces necesita guiarlos para que todos lleguen al mismo puerto.

Su función por así llamarlo, si queremos sintetizarlo, en esencia es, lograr que tanto intérpretes como diseñadores, creativos y técnicos, trabajen en conjunto para lograr contar una historia. La historia que el director suponía que había que contar a partir de la historia que escribe el autor. (R. Mendoza, comunicación personal, 11 de abril de 2020).

Como se había mencionado en los antecedentes, el director en su misma raíz tiene implícita la función de guiar, de dirigir con un objetivo. El Director Teatral tendrá objetivos distintos que el director

de una empresa de cosméticos, pero ¿cuáles son esos objetivos? “Contar una historia” obtuvo 40%, esto quiere decir que 4 directores mencionaron que ésta es la función principal del director, 4 de 10 personas, una cifra que en mi percepción es pequeña. En el teatro se cuentan historias, ¿es algo que damos por hecho y por eso los directores no lo consideran como su función principal? O realmente no es su función y, como lo menciona el Maestro Rodrigo Mendoza: “¿Es acaso su objetivo principal?”.

En una entrevista E. Leñero le preguntó al maestro Héctor Mendoza: ¿Qué era para él dirigir?, a lo que el Maestro Mendoza contestó: “El director es un organizador de elementos. Para mí el elemento más importante es el actor, aunque también hay que organizar la escenografía, es vestuario, las luces y la música para que sea un todo armónico” (2011, “¿Qué es para usted dirigir?”). Una idea bastante atinada sobre la función más simple que realiza; organizar, sin embargo, creo que el director tiene un papel más grande que el de un organizador. En la misma entrevista continúa; “El actor es el elemento primordial para contar la historia. En el teatro claro, porque en cine no. Al final de cuentas somos contadores de historias y usamos distintos medios. En el cine es la cámara y en el teatro es el actor” (“¿Qué es para usted el actor?”). Un voto más para el “contador de historias” y estoy totalmente de acuerdo que eso realiza el director, pero entonces ¿si es un objetivo y para lograrlo necesita realizar otras acciones?

Yo creo que la función principal es la creación del espectáculo teatral, atendiendo el desarrollo y mejor desempeño de todos los componentes del mismo. Fundamentalmente la relación actoral, el trabajo de los artistas escénicos y la interrelación de ellos con el área de diseño, con el área de producción y con el área de difusión, esa sería una primera aproximación muy general, siempre tomando como eje las grandes preguntas que se formulan desde la retórica, es decir, ¿Qué quiero hacer? ¿Cómo lo quiero hacer? y ¿Para quién lo quiero hacer?”. (I. Escárcega, comunicación personal, 4 de junio de 2020)

Comparto también la opinión del Maestro Escárcega, al igual que otros tres directores. El Director es el creador del espectáculo y debe cuidar que todos los componentes cumplan con su trabajo para el fin propuesto. Las preguntas ¿Qué quiero hacer?, ¿Cómo lo quiero hacer? y ¿Para quién lo quiero hacer? Son el eje central desde donde se va a trazar el proyecto.

Podríamos concluir que la función principal del Director Teatral, es la creación del espectáculo teatral atendiendo el desarrollo y mejor desempeño de todos los componentes del mismo, con el objetivo de contar una historia.

Evidentemente para lograr que tanto intérpretes como creativos y técnicos, trabajen y logren llegar al mismo puerto, el director tomará las decisiones correspondientes. Por lo tanto, la función

principal es la unión de estas tres partes; construir un concepto y lenguaje escénico, tomar decisiones y contar una historia, es decir, para la creación del espectáculo deberá tomar decisiones que lo encaminen a cumplir con el objetivo planteado.

La segunda pregunta. ¿Cuáles son las demás funciones/ responsabilidades del Director? Obtuvo las siguientes respuestas: con 80% “dialogar con todas las áreas”, 40% “dirección de actores”, 30% “psicólogo/ mantiene la armonía”, con 20% cada una, “administrador de los recursos”, “tener un discurso claro”, “tener un concepto”, “saber resolver”, y “capacidad para tomar decisiones”. Con 10% “motivador”, “ser intérprete”, y “mantener la obra como se concibió”.

Podemos observar que las respuestas no son unánimes sobre las responsabilidades y funciones que tiene o debe cubrir el director, sin embargo, hay un punto que obtiene la mayoría de los votos, “dialogar con todas las áreas”, parece ser que es la actividad que independientemente del tipo de director que seas, hay que llevar a cabo. Totalmente de acuerdo, tomando en cuenta la pregunta anterior, el director como el responsable de llevar al mismo puerto a todos los integrantes, es esencial poder comunicarse con cada uno, al menos con el responsable del área, ya sea de escenografía, vestuario, utilería, iluminación, de la planta técnica, etc., bien lo dijo Ludwik Margüles:

Hablo con el representante de cada una de las disciplinas que participan del hecho teatral en el lenguaje de su disciplina. Pobre del director que no es mejor que su escenógrafo, pobre del director que no conoce mejor los procesos de asimilación actoral que el mismo actor. Todo esto es parte del bagaje de cultura teatral que necesariamente debe tener el director. (M. Tarriba, 2004, p.94)

La forma correcta de comunicarse con cada área, sería conociendo el lenguaje técnico y sabiendo qué se quiere para saber qué solicitar.

En realidad el trabajo del director, se inmiscuye en todas las áreas, para mí es menester que un director sepa hablarle a cada cual en su propio idioma, es decir, citando a Martin Scocesar, él dice que el director debe saber de todo pero no es especialista en nada. Es bien importante saber comunicarte con un actor, que es muy distinto de cómo te comunicas con un escenógrafo, un escenógrafo habla en términos matemáticos, tonales, materiales, un actor muchas veces habla desde la emoción, desde la vividura, desde la experiencia, desde la técnica también, pero es otra manera de hablarle, es muy distinto también como le hablas a alguien de la tramoya, un técnico de un teatro. (R. Viqueira, comunicación personal 9 de junio de 2020)

Las repuestas “tener un discurso claro”, “tener un concepto”, “saber resolver” y “capacidad para tomar decisiones”, me parecen sumamente importantes y sólo un par de directores votaron por ellas. Si no se tiene claro el, ¿por qué quiero hacer este montaje? ¿Cómo lo voy a hacer? ¿Para quién?, que

serían el discurso y el concepto, difícilmente el director podrá comunicarse con el equipo y lograr expresar su visión respecto al proyecto, porque ni él mismo sabrá qué quiere. Coincido con que el director debe ser capaz de tomar decisiones, porque muchas veces no lo hace y el equipo termina resolviendo el montaje lo mejor que puede y evidentemente no hay uniformidad, el espectáculo no tendrá el éxito que merece. De igual manera, saber resolver es parte esencial de la dirección, Richard Viqueira lo define como, “el arte de la dirección lo sintetizo de esta manera: es el arte de las decisiones con la técnica de las soluciones” (comunicación personal, 9 de junio de 2020). Menciona que el director va decidiendo conforme se van presentando los obstáculos, pero tratando de mantener el proyecto como se concibió. Considero que esa parte resolutive de la dirección es una cualidad, como comenta Rodrigo Mendoza, no siempre sabrás resolverlo pero sabes a quién llamar para solucionarlo y eso es tomar decisiones.

La dirección de actores es la otra categoría que obtuvo más votos, sin embargo, sólo fueron 4, nuevamente una cifra pequeña a mi percepción. Porque considero que la dirección de actores es fundamental, se puede contar la historia sin escenografía, vestuario, incluso iluminación, pero sin actores no. Regresamos al punto en que depende del tipo de director el interés por ciertos aspectos.

Hay muy buenos directores que ya tienen un concepto, el casting y creativos de primera, acorde a lo que quieren, incluso un trazo escénico muy bonito, etc., pero no saben dirigir actores, entonces se pierde el máximo potencial de la actuación. (R. Castillo, comunicación personal, 12 de marzo de 2020)

Rodrigo Castillo es un director novato, que en marzo de 2020 estrenó su ópera prima. Como hijo del Director Germán Castillo, creció dentro del teatro y profesionalmente se ha desarrollado en él, principalmente como músico. Teniendo más de 20 años de experiencia en el medio se ha aventurado a explorar la dirección de escena y coincide con que la dirección actuarial es muy importante. De la misma manera para Luis de Tavira; “En otra instancia decisiva, su tarea consistirá en la transformación de la sustancia viva que se produce y cataliza en la dirección del proceso actuarial” (de Tavira, 2020). El director tiene un papel fundamental en el proceso actuarial porque como bien dice Copeau, que sin la intervención del director, “el drama aun interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión” (Copeau, como se citó en Ceballos, 1992, p. 10). Los actores muchas veces logran actuaciones maravillosas y la mayoría de las veces se debe a la dirección, a que el director supo llevar al actor a explorar y explotar sus capacidades y así lograr crear personajes emblemáticos.

Un par de directores respondieron que el director funge también como un motivador, como la persona que mantiene la armonía en el grupo, y es muy cierto. He presenciado varias veces el cómo los nervios previos al estreno llevan a crear inseguridades y enemistades entre los participantes de un

montaje. De pronto el director tiene la responsabilidad de balancear, solucionar y animar al grupo, como se dice coloquialmente: “A calmar las aguas y a echarles porras”.

Es importante y debería desde el inicio del montaje conocer el temperamento de cada integrante y tratar de mantener un ambiente cordial que ayude a crear una mejor disposición y entrega al trabajo. Para ello muchas veces el o la Directora asumen el papel del Psicólogo, la que es una tarea un tanto arriesgada y de enorme responsabilidad. Considero que, idealmente se deberían llevar estudios en psicología para poder enfrentarse con las mejores herramientas a los problemas que puedan surgir en cualquier montaje. Las emociones son la materia prima en este arte y los egos chocan con facilidad. Alguien debe contener toda esa energía...

En cuanto a fungir como el administrador de los recursos, los directores que lo mencionaron se refieren a que el director tiene que administrar los recursos que tienen a su disposición, ya sean materiales o de tiempo. Muchos directores para poder contar la historia que quieren tiene que ser sus propios productores, por lo tanto, se vuelven administradores del dinero que puede ser propio o de patrocinadores e inversionistas. Cuando el productor es una persona distinta del director, éste sólo administrará lo que le sea asignado, por lo regular es el tiempo y algunas cosas materiales para ocupar durante los ensayos.

En la tercera pregunta; ¿Qué se necesita para iniciarse como Director? las respuestas son tan variadas porque como me comentaron, hay tantas maneras de iniciarse y tantos caminos diferentes por recorrer. Las respuestas van desde tener ímpetu por montar una obra, hasta el padre con dinero le paga la producción al hijo porque es su hobby de momento. Cuando hice la pregunta me refería, qué motivaría a una persona a tomar la decisión de dirigir, porque como ya vimos, es una labor de mucha responsabilidad y con múltiples tareas. Sin embargo, esa respuesta sobre el hobby me llevó a pensar que si tienes dinero y guías a un grupo de actores ¿te conviertes en director? Es un tema bastante complejo que trataré de exponer un poco más en este punto y en la siguiente pregunta.

“Tener un discurso” e “ímpetu/ ganas de contar una historia”, son las respuestas con más porcentaje, 40%. A mi consideración es exactamente lo que motivaría a un joven a decidirse por la dirección. Tener la necesidad de expresar y compartir algo con el mundo, ese impulso lo llevaría a encontrar la historia que le ayude a su cometido, se apasionará del proyecto y lo hará realidad. Cuando le preguntaron a Margules ¿Por qué hacía teatro? Contestó: “Para mí lo más importante es la necesidad de hablar o, como digo, la necesidad de ladrar desde el escenario” (M. Tarriba, 2004, p. 93). “Tener claro qué decir y cómo” (30%), viene de la mano con lo anterior, si el director tiene claro su discurso sabrá compartirlo con el equipo y posteriormente llegará al público. Como bien lo expresa Ignacio Escárcega.

El discurso, tener claro qué comunicar en la escena, que sea preciso, contundente, que obedezca a un proceso de síntesis personal, es decir, cuando uno empieza a dirigir quiere hablar de todo, todo el tiempo, las primeras obras que hace uno son -pues yo quiero hablar de todo- cuando transcurre el tiempo ese todo se va depurando, se va filtrando, entonces el discurso se afila, se hace más preciso, en la medida que hay esa claridad yo diría que es el primer impulso para poder dirigir. (Comunicación personal, 4 de junio de 2020)

Una de las respuestas con 20% que más llamó mi atención fue la de Luis de Tavira, en la conferencia sobre las responsabilidades del director de escena, hace énfasis en que la primera responsabilidad es asumirse como tal, “concebir, asumir y ejercer la dirección de escena como la profesión de un conjunto de responsabilidades artísticas, además desde luego de otras muchas responsabilidades de otra índole” (2020). Retomando el tema sobre qué te convierte en director, sería concebirte y asumirte como director, eso es sencillo pero sabemos que hay una parte difícil y esa vendrá con el trabajo, es donde se sabrá si puede o no con el cargo y sus responsabilidades.

También con 20% se encuentran “haber estado en otra área teatral” y “ser organizado”, creo que la primera es muy común, muchos artistas se desarrollan en otra área y en algún momento tienen el impulso de dirigir, como por ejemplo Rodrigo Mendoza y Rodrigo Castillo, que como primera profesión son músicos, posteriormente se aventuraron a dirigir, Mendoza lleva haciéndolo 20 años, mientras que Castillo en 2020 estrena su primera obra. La mayoría de los entrevistados comentaron que ser asistente de dirección es un buen paso para entrar en el mundo profesional y prepararse para ser director. Ser organizado es una cualidad que se necesita para realizar de mejor manera el trabajo, pero no considero que sea el motivo que impulse a alguien a ser director.

Con 10%, “capacidad de liderazgo”, “conocimiento sobre las otras áreas teatrales”, “análisis y comprensión del texto”. Las primeras dos también me parece que son esenciales para un mejor desempeño, pero la tercera creo que debería tener más votos, es indispensable el análisis del texto a montar y por supuesto, la comprensión de él hará que el montaje sea espectacular. Es un punto que no sé por qué no fue más mencionado, después de tener un discurso, de encontrar la historia que quieres contar, resulta evidente que el análisis y comprensión deberían existir para poder “aventarse” a dirigir. Sinceramente espero que lo den por hecho y no sea algo que no importa.

Es el director quien recibe el guion para estudiarlo y meditarlo. Durante este periodo debe descubrir los personajes exactos de la pieza, buscar sus motivos y relaciones, entender justamente dónde empieza la obra, cómo se crea a través de una serie de crisis, el punto crucial y el clímax, dónde debe haber pausas. Debe descubrir el ambiente o la atmósfera; en suma, debe determinar exactamente qué es lo que ha buscado el dramaturgo. Una vez que ha descubierto lo anterior y tiene un dominio total

de la sustancia y la forma de la obra, debe pensar en términos de los actores que representarán o contrastarán perfectamente de los movimientos, del decorado, de la escenografía, de los muebles, de la iluminación, del sonido y de los mil detalles que ayudarán a interpretar y subrayar ese –algo- para él, es lo que el dramaturgo busca. (Wright, 1962, como se citó en Ceballos, 1992, pp. 11-12)

En la pregunta cuatro; ¿Se podría pensar que cualquier persona puede ser Director Teatral? Las respuestas son proporcionalmente parejas, 50% “si, cualquier persona” y 50% “no cualquiera” puede ser director teatral. Unas respuestas que nos dejan con más dudas.

Veamos “si, cualquiera”. Dentro de esta respuesta tenemos la de Viqueira:

Yo pienso que sí. Si partimos desde el punto de vista histórico, el Director era el actor más viejo de la compañía, eso significaba que era el que tenía más experiencia. ¿Y qué era en un principio su función? Pues era entonar, que todos estuvieran en la misma obra, en el mismo nivel, eso habla de que no necesariamente es algo con lo que se nace, sino que también es algo que se aprende en las tablas, si el actor más viejo de la compañía era capaz de dirigir significa que luego entonces que era alguien que a través del uso constante y conocimiento de las tablas podía integrar mejor a un equipo, por ejemplo de actores jóvenes o de muchos actores” (comunicación personal, 9 de junio de 2020)

Del mismo lado se encuentra Rodrigo Mendoza; “Si. Lo único es querer serlo. Ahora no cualquier persona puede ser buen director de teatro, de hecho son muy pocos los que son buenos” (comunicación personal, 11 de abril de 2020). Viqueira apela a la historia, a los primeros actores dirigiendo porque la experiencia les otorgaba ese privilegio, mientras que Mendoza dice que cualquiera puede serlo, pero no necesariamente será un buen director. Creo que lo mismo sucedía en los siglos pasados, la trayectoria y experiencia convertían a alguien en director pero podría suceder que no en uno bueno. Regina Quiñones también opina que cualquiera puede ser director, nos comparte la frase que les dice a sus alumnos de dirección; “trabaja en la medida de tu ambición. Entonces en ese sentido para nadie está cerrada la puerta” (comunicación personal, 12 de junio de 2020). Con estas palabras resumiría toda la investigación, porque en la medida que trabajes y quieras, te convertirás en alguien capacitado en la profesión que elijas, en este caso, en un director teatral.

Del lado de “no cualquiera”, encontramos la opinión de Escárcega quien dice:

No cualquier persona. Creo que como en toda profesión hay una premisa de excepcionalidad, de que yo quiero dirigir teatro porque de manera excepcional quiero comunicar algo, quiero decir algo que se expresa solamente a través de una puesta en escena, con las condiciones que supone eso, el espacio, el tiempo, la actuación, la emoción, el pensamiento, que son los componentes que hacen particular al teatro y

que le hacen estar en este patrimonio intangible de la humanidad, es decir, en la expresión efímera de una manifestación artística. De manera que cualquiera que tenga esa necesidad y esa vocación y esa decisión para trabajar de esa manera". (Comunicación personal, 4 de junio de 2020)

A esta premisa Horacio Almada agrega que hay ciertas condiciones físicas y aclara que física en toda su complejidad, que el cerebro es parte del ser físico. Estas condiciones ayudan o no a desempeñarse como director.

Hay directores mejores que otros porque hay mejores disposiciones físicas de seres que otros. Sin duda todos los que quieren dirigir tienen que tener la conciencia de que tienen que prepararse para ello. Y hay que prepararse conscientemente con un enorme compromiso y saber que todos tenemos límites que nos imponen nuestra propia humanidad, el ser humano que somos. (Comunicación personal, 3 de junio de 2020)

Existe un punto importante que necesita ser aclarado. En la conferencia que dio Luis de Tavira, menciona un ejemplo de un amigo neurocirujano que quiere hacer teatro los fines de semana y de Tavira le contesta que él quiere practicar la cirugía también los fines de semana. Me parece que de Tavira no está de acuerdo en que cualquier persona tome el cargo de director y con ese ejemplo creo que la mayoría tampoco lo estamos. Hizo hincapié en la falta de reconocimiento general a la condición profesional del director de escena, que se puede deber a la práctica irresponsable del arte, "al parecer es necesario insistir que la dirección de escena es una profesión, es un arte y por ello exigente, complejo, admirable e indispensable" (2020). Con esto en mente no cualquiera puede ser director, no alguien que no se comprometa con el teatro, pero considero que la persona que sí, con preparación, podrá llegar a serlo.

Por lo tanto, con las respuestas obtenidas puedo decir entonces que cualquier persona (comprometida) puede dirigir, pero no necesariamente lo hará bien, que se necesitan ciertas cualidades y capacidades, además de una necesidad de expresarse artísticamente. Antes de realizar esta investigación mi opinión era que no cualquiera podía serlo, ahora pienso que si pero apelo a la preparación, es por eso que estoy realizando esta investigación, quiero saber qué se necesita para ser un buen director, así cualquier persona con verdadero interés podrá prepararse y aventurarse a dirigir.

Las respuestas a esta pregunta son una opinión personal, no he encontrado ningún estudio que apoye a un bando o al otro.

La pregunta cinco; ¿El Director nace o se hace? Surge como continuación de la pregunta anterior. Almada habla de condiciones físicas con las que naces, pero él opina que el director no nace, ni se hace, se prepara. Esta respuesta la obtuve también de otros directores y resulta confusa, porque

hacerse y prepararse para mí es lo mismo. Aunque entiendo que esa preparación es continúa e interminable, y hacerse puede tener un fin. Catalogué que el 87.5% dijo “ambos”, incluyendo la opinión de Almada respecto a la preparación y las condiciones físicas que diferencian a unos seres de otros. Por otro lado con 12.5%, la única opinión sobre que el director “se hace”, fue proporcionada por Germán Castillo, quien dijo: “No, no nacen, se autoconstruyen, consciente e inconscientemente” (comunicación personal, 6 de marzo de 2020), se parece a la de Almada sin embargo, Castillo fue muy claro en decir que el director es como un poeta y los poetas no nacen, se autoconstruyen, por eso lo catalogué en “se hacen”, aunque tampoco es la categoría más adecuada.

Viendo los porcentajes tan polares, resulta sencillo saber cuál es el caso más común. La mayoría de los entrevistados piensan que el director nace y se hace de igual manera. Opinión que yo comparto. No obstante, Stanislavski decía que con base en su experiencia, el director nace, que posiblemente se pueda crear una atmósfera favorable para que se desarrolle, pero no tomar a un hombre común y hacerlo director; “El verdadero director encierra dentro de su propia persona, un director-maestro, un director-artista, un director-escritor, un director-administrador. ¿Qué podemos hacer si unos tienen esas cualidades mientras que otros carecen de ellas?” (Stanislavski, como se citó en Ceballos, 1992, p. 9)

Con la aclaración de la pregunta anterior, no cualquiera puede hacer teatro, pero la persona comprometida, con la voluntad de trabajar y prepararse considero que lo puede lograr. Esas cualidades de las que habla Stanislavski quizá se refieran al talento, la respuesta de Rodrigo Mendoza me parece pertinente para aclarar el punto:

Yo creo que ambas, eso incluye a cualquier artista en el mundo. Están los directores que tienen el talento, que nacieron con el talento para dirigir y están los directores que tienen la vocación, ¿cuál de los dos es mejor? Pues depende, si el director que tiene talento también tiene vocación entonces no hay nadie mejor que ese director. Ahora: si tú no tienes talento pero tienes vocación puedes convertirte en un gran director teatral. Por el otro lado puedes tener todo el talento nato pero carecer de interés, disciplina, cultura y convertirte en un director mediocre, incluso abandonar la carrera. (Comunicación personal, 11 de abril de 2020)

La mayoría de los directores comentaron que el talento no lo es todo, importa más el trabajo que se haga, como lo expresa Rodrigo Castillo, “tener talento no significa ser bueno y no hay nada más triste y más común que ver el talento desperdiciado por la pereza” (comunicación personal, 12 de marzo de 2020). Por lo tanto se puede nacer sin ciertos talentos, y el trabajo duro tiene frutos, como dice Quiñones “trabaja en la medida de tu ambición” (comunicación personal, 12 de junio de 2020).

La sexta pregunta; ¿Qué tipos de Directores existen?, resultó ser la pregunta polémica del cuestionario. Varios directores no dieron una respuesta porque para ellos no existe una clasificación. Otros directores sí contestaron y sus respuestas proporcionaron una amplia lista de los tipos de directores que para ellos existen.

¿Cómo surge esa clasificación? A menudo he escuchado sobre la existencia de tres tipos; “el director de tránsito”, “el director tirano” y “el director de actores”, se han ganado fama a lo largo de la historia porque se han enfocado en algo en particular del montaje, crear un trazo escénico ágil, un ambiente sobre controlado y autoritario, o su trabajo primordial es con los actores. La lista resultante contiene 22 tipos de directores, esto quiere decir que se han enfocado en 22 aspectos de la dirección. Bueno, “el director completo”, abarcaría todos, por lo que serían 21 aspectos. Estos tres tipos fueron los más mencionados por los directores entrevistados.

Habiendo una amplia gama algunos entrevistados no quisieron dar una clasificación porque incluso lo consideraron un tanto ofensivo, por lo que cambié la pregunta a si están de acuerdo en que sólo existen los buenos y malos. Algunos se sintieron más cómodos contestando esta pregunta, que fue el caso de Richard Viqueira; “Existen todos los tipos, yo no conozco un solo director que se parezca al trabajo que hago, ni que yo me pueda parecer al que ellos hacen. No hay un camino único. En ese segundo aspecto (buenos y malos) estoy más de acuerdo” (comunicación personal, 9 de junio de 2020). No obstante Ignacio Escárcega tiene un argumento válido para esa simple clasificación; “Eso tiene que ver con la recepción, no con el procedimiento, con la recepción de aquello que a ti o a mí nos pueda parecer bueno o malo” (comunicación personal, 4 de junio de 2020).

En el segundo grupo con un par de votos, 20%, se encuentra “el director escénico”, Escárcega comenta que para él existen dos tendencias:

Una orientación que tiene que ver con la creación de un espectáculo que sea visualmente equilibrado, armónico, que se cuente bien el relato, en donde todo esté perfectamente embonado en términos de producción y diseño, por ejemplo Julie Taymor, sus espectáculos teatrales sin ir más lejos *El Rey León*, son espectáculos que tienen como partida un discurso visual al que se quiere llegar a través de vestuario, iluminación, de objetos, de máscaras, de títeres y todo coadyuva a esa creación. (Comunicación personal, 4 de junio de 2020)

La otra orientación es la que tiene como eje central el trabajo con los actores y actrices, que se podría considerar como el director de actores anteriormente mencionado. “El director miedoso o socialista” también se encuentra en el grupo, estos directores dice Rodrigo Castillo son aquellos que no confían, “siempre esperan la aprobación de los demás. No toman decisiones y desconfían de las

pocas que puedan tomar, entonces todo queda en manos de su equipo” (comunicación personal, 12 de marzo de 2020). “El director sabelotodo” es aquel director que Horacio Almada define como el que planea absolutamente todo y no da cabida a opiniones. “El director productor” es el director que consigue el dinero para financiar el proyecto. “El director expropiador” comenta Germán Castillo, es el director que pide a sus actores que improvisen, que hagan y hagan, él sólo observa, escoge y lo firma como propio.

En el tercer grupo con 10% se encuentran el resto de los directores de la lista, aunque una sola persona haya votado por cada categoría, hay algunos que me parece importante resaltar.

“El director de actores maestro”: Rodrigo Mendoza comenta que es el director que le va a explicar y ayudar al actor a hacer mejor su trabajo. A diferencia del “director de actores” que sólo va a llegar y le va a decir al actor por qué hay que hacer las cosas, pero no le va a enseñar cómo hacerlas.

El Director de Actores Maestro, es el que le va a explicar. Se puede meter en la escuela vivencial, o en la de representación (O la que invente o haga falta) y entonces utilizando estas herramientas intentará lograr resolver los problemas, o incluso dotar de las herramientas necesarias al actor para que sea éste el que finalmente logre resolver como el director quiere ver al personaje, la relación, situación y finalmente la escena. (R. Mendoza, comunicación personal, 11 de abril de 2020)

Mauricio García Lozano compartió en su ponencia sobre Dirección Escénica, la clasificación de Sergiu Celibidache, que fue un director de orquesta muy notable. Hablaba de dos tipos de directores de orquesta pero García Lozano considera que también se aplica en la dirección teatral.

“Director Domador” y “Director jardinero”:

Decía que había un director domador, que era el director que sacaba su látigo y se ponía a dar de golpes hasta que los leones o los músicos o atrilistas hicieran lo que él quería que hicieran, y si no, seguía dando de fuetazos hasta que aprendieran a hacer lo que él quería que hicieran y que revelara su visión de su partitura en ese momento. Y había otro, el director jardinero, ese director que tiene enfrente retoños o ni siquiera, a lo mejor simplemente semillas en la tierra y que las riega y que se espera, y que las empieza a ver crecer y que se espera, y que las ve crecer mal y que las poda tantito y que se espera, y que de alguna manera acompaña el proceso que desde luego depende del él en cierta manera, porque si no la riega no pasa nada, quizá probablemente se muera, pero que tampoco controla o sobre controla. (García Lozano, 2020)

La definición del “director domador” es exactamente la misma que la del “director tirano”. De modo similar “el director jardinero” y “el director de actores maestro”, se comportan de la misma manera, que a mi percepción son los directores que más se preocupan y se ocupan para que la historia se

cuenta de la mejor manera y llegue al público lo más precisa posible, es decir, que el discurso y el texto dramático sea entendido por los actores y puedan transmitirlo lo más claro posible.

Los siguientes tipos no son menos importantes y merecen una descripción.

“El director ilustrador de textos”: comenta Germán Castillo, “creen que un evento teatral es leer el texto, recitar el texto, seguir las acotaciones si las hay y si no poner a todos en el proscenio a que lo digan. Es teatro amateur, disfrazado de teatro profesional”. (Comunicación personal, 6 de marzo de 2020)

“El director de bulto”: categoría proporcionada por Regina Quiñones, explica que así le llaman al director que trabaja desde el escenario, muchas veces actuando lo que quieren ver de los actores.

“El director fotógrafo”: Mendoza lo define como el director que busca los momentos en que se puede tomar una buena foto, “es el tipo de director que logra estar en todos los festivales porque lo que manda son las fotos de los montajes y si estas fotos son impresionantes entonces suponen que la obra es maravillosa” (comunicación personal, 11 de abril de 2020). Normalmente van a invertir mucho más dinero en la escenografía y la iluminación, y van a escoger actores bonitos, en vez que en el tiempo necesario para ensayos con los actores y el trabajo de análisis. A diferencia del “director escénico”, estos le van a pedir a los actores que hagan ciertas pausas inexplicables en ciertos momentos, llamados cuadros (porque es para la foto), como por ejemplo al abrir el telón y se encuentran congelados en una posición específica, en un cuadro.

“El director copista”: es el director que copia las obras de otros.

“El director mago”: siempre está buscando elementos para sorprender al público. Por ejemplo, saben en qué momento tienen que echar un disparo para que la gente se despierte, en qué momento debe entrar un animal vivo, Mendoza comenta que estos directores tienen una serie de elementos que se repiten constantemente en sus obras (Clisé) porque sirven.

“El director de chiripa”: Rodrigo Castillo lo describe como al director que le sale bien una obra pero no sabe por qué. Y le salen mal tres y tampoco sabe por qué.

“El director administrativo”: Rodrigo Mendoza lo define como aquel que llama a creativos que puedan ayudar a conseguir el dinero para financiar el proyecto, cada uno realiza su trabajo y se llevan su porcentaje. Es un director que está más por el dinero y se vuelve el administrador.

“El director de Instituciones Públicas”: Almada comenta que es distinto este tipo de aquel director contratado por un productor.

“El director payaso”: es aquel que busca en todo momento meter chistes, no hay un análisis del texto. A la comedia ligera le viene bien este tipo de director.

“El director de artes performativas”: es el director que puede o no dirigir teatro pero si gusta de la plástica y ésta es la base de sus montajes, con ello logra ESPECTÁCULOS, y no necesariamente TEATRO.

“Director dependiendo el texto”: Horacio Almada dice que el gusto por algún tipo de texto también te puede definir como director, como por ejemplo, director de textos del Siglo de Oro o director de teatro griego.

Como conclusión y tomando las palabras de Rodrigo Mendoza:

Quando hablo de los tipos de directores es lo que más hay en ti, es lo que te podría definir como director, pero no es necesariamente que seas exclusivamente eso. Hay directores que son muy buenos directores escénicos pero son malos directores de actores, pero también los hay que son muy buenos directores de actores y escénicos, por ejemplo Ludwik Margules, era muy buen director de actores y escénico, Héctor Mendoza en cambio era muy buen director de actores y maestro, normalmente hacía que sus actores fueran mejores actores en sus obras que lo que eran comúnmente. No quiere decir que si eres un tipo de director seas un mal director, es básicamente lo que te define como director, eso no te hace necesariamente un mal director. Lo que pasa es que vas a tener ciertas ventajas o discapacidades en un montaje o en otro. (Comunicación personal, 11 de abril de 2020)

Complementando con la aportación de Viqueira; “Cada uno dirige distinto según lo que haya vivido, según lo que ha sentido y según el equipo con el que está trabajando” (comunicación persona, 9 de junio de 2020). Puedo concluir que el tipo de director que uno sea se define por quién es la persona, sus cualidades e intereses. No es malo ser uno u otro, se puede ser más de uno y podría cambiar dependiendo el proyecto. Al igual que no sé es el mismo director hoy, que mañana.

En la séptima pregunta; ¿Cómo y en dónde puede formarse un Director? La primera conclusión a la que llego aun habiendo una pequeña diferencia en los porcentajes, es que para formar a un director lo mejor es la combinación de la academia con la praxis. Sin embargo, las respuestas obtenidas revelan un aspecto importante en la educación del arte teatral en el país; la falta de instancias que formen directores.

Podemos comenzar con los entrevistados que apoyan la idea de la combinación, dicen que la escuela da las bases y herramientas, y en la práctica se debe comprobar si funcionan. A diferencia de formarse únicamente en las tablas, que sería un proceso más largo y muchas veces sin terminar de entender por qué ocurren ciertas cosas, es decir, la academia registra y esquematiza algunos procesos

para que el nuevo aspirante al arte teatral pueda aprender de ellos, mientras que en la práctica puede no haber información suficiente. Entonces, una formación de 30 años de práctica puede reducirse a unos pocos en la escuela, así el alumno únicamente llegará a las tablas a comprobar lo que otros ya investigaron, por lo que su propio camino y exploración comenzará antes.

Por otro lado tenemos a los que apoyan la práctica sobre la academia. Para Regina Quiñones es más importante “levantar tus proyectos porque eso es lo que más experiencia te da. Empezar en la asistencia de dirección” (comunicación personal, 12 de junio de 2020). Ignacio Escárcega menciona a los programas de estudio para la formación en dirección pero considera que la clave sigue siendo el trabajo empírico, y de igual manera que Quiñones apoya la asistencia de dirección como la mejor manera para empezar y desarrollarse como director.

Antes de finales del siglo XIX, no existía como tal el rol de directores, quienes dirigían eran los dramaturgos, los actores o los productores, pero no había un rol digamos autoral respecto a la puesta en escena de significación, entonces habida cuenta de eso, esto llega apenas a las escuelas superiores de teatro y yo creo que si bien hay unos programas académicos muy interesantes sobre la formación de directores, sigo pensando que en ese rol tan delicado, el trabajo empírico es clave, yo creo un director o una directora que ya tienen a su encargo una puesta en escena profesional, van a tener mucho mejor chance de resolverlo bien si previamente fueron asistentes de dirección. La asistencia de dirección es una plataforma formativa natural en ese sentido. (I. Escárcega, comunicación personal, 4 de junio de 2020)

Con el menor porcentaje 11.1% se encuentra “la autoconstrucción” para la formación del director. Germán Castillo considera que la información que te proporciona la escuela, te hace un teatrólogo o un investigador, pero no un director; “Un director de escena es un poeta, no hay escuelas para poetas, se autoconstruyen, consciente o inconscientemente, te vas enfrentando a la vida, vas construyendo una sensibilidad y la voluntad o la necesidad de servir a otros” (comunicación personal, 6 de marzo de 2020). Hay una parte con la que concuerdo, todo artista... en realidad todo humano, se construye cada día, se enfrenta a la vida, pero un artista si hace consciencia de lo vivido y lo ocupa para crear su arte, en ese sentido una escuela no te lo proporciona *per se*, pero el hecho de estudiar te construye y genera una sensibilidad distinta que al no hacerlo.

Continuando con; ¿En dónde? Resulta ser el mayor problema para la formación porque aunque los directores mencionaron algunas escuelas, no los escuché convencidos de que fueran las mejores opciones, más bien como las existentes y nada más.

Luis de Tavira comenta que la falta de instancias que ofrezcan una formación responsable de la dirección de escena, es uno de los síntomas de la falta de reconocimiento del arte de la dirección.

Por lo que cualquiera puede dirigir y se ayuda del destino y la praxis. Aún así menciona las maestrías de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

La mayoría recomiendan al Colegio de Teatro de la UNAM como una buena opción para iniciar, incluso Germán Castillo dice que ahí se podría comenzar con la autoconstrucción porque cuando se elige un profesor se está eligiendo un poco lo que se quiere ser. En segundo lugar con un porcentaje menor la ENAT y en realidad ningún entrevistado recomendó su maestría. Y en tercer lugar con porcentajes iguales el Centro Universitario de Teatro (CUT) y la ESAY.

Al no haber estudiado en la mayoría de estas escuelas no puedo dar una opinión objetiva sobre cuál es la mejor, sin duda recomiendo el Colegio de Teatro, su licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, porque la conozco, sin embargo considero que no ofrece la mejor formación que debería tener un director, porque no está enfocada exclusivamente en esa área. Pero probablemente es la mejor opción al menos en la Ciudad de México.

Por último, hay unas aportaciones que me parece interesante discutir.

Como vimos, la mayoría apoyan la academia mezclada con la praxis, pero hace unas décadas los directores no tenían una formación académica, no existía, aunque si una formación actoral, por lo tanto, los maestros de los entrevistados probablemente estén a favor de las tablas, desafortunadamente han fallecido y no sabremos la respuesta. Pero lo que sí sabemos es que fueron grandes directores, muy respetados por su trabajo, como por ejemplo Ludwik Margules, Héctor Mendoza, Julio Castillo, entre otros.

Otro punto importante, Richard Viqueira comenta que la academia importa pero las ganas de querer ser director más, que ni él ni sus conocidos se esperaron a que les dieran luz verde en la escuela para levantar sus proyectos, y así lo hicieron desde el primer año de la carrera. Dice que debemos arriesgarnos, que todos empezamos con la sala de nuestra mamá, con el dinero de papá, de la pareja, el propio, que pocos que han tomado ese camino han fracasado, mientras que los que se han esperado a terminar la carrera y pensado que eso les va a abrir las puertas han sido más. Estoy de acuerdo con la parte de querer ser director, porque esa querella impulsará a la persona a prepararse para lograr sus objetivos. Pero no estoy de acuerdo en hacer algo que no se sabe hacer. Un estudiante de primer año de cualquier carrera no sabe prácticamente nada y aunque las ganas sean muchas y la práctica sea necesaria no considero que sea ético hacerlo “profesionalmente”. Esa práctica debe ser cubierta en la escuela, no ocupar un lugar destinado para los profesionales y mucho menos pensar en obtener una remuneración económica. Para mí es un ciclo que termina perjudicando al mismo teatrero. Por ejemplo, este joven que apenas tiene una noción lleva su proyecto a un teatro y cobra por el espectáculo, en el

mejor de los casos el público se va conforme, pero me atrevo a decir que no saldrá de la sala satisfecho, porque al joven le falta mucho que aprender, por lo tanto, ese público no va a querer regresar a ver las obras de ese director e incluso si es un público amateur, no querrá regresar al teatro. Considero prudente que después de un par de años de estudio, ya pueda empezar a hacer sus proyectos de forma semi profesional, un desarrollo gradual.

También agrega Viqueira:

Siempre comento con respecto a la carrera, cualquier carrera, que en realidad los dos últimos años determinan toda tu vida laboral, si tú de pronto dices y no porque tenga nada en contra de la pastorela, pero dices acabando hago una pastorela en lo que consigo otra cosa, en realidad tu vida entera se va a basar en las pastorelas, o voy a hacer este teatro que no me convence pero me están pagando, tu vida entera van a ser obras donde quieres percibir un salario pero no estás convencido de la poética que quieres decir, hay gente que dice yo quiero ir con mi poética aunque no gane un peso y se rigen bajo ese criterio. Entonces hay que ser muy selectivo con las decisiones que tomas antes de acabar la carrera para saber qué tipo de creador quieres ser. (Comunicación personal, 9 de junio de 2020)

Estoy totalmente en desacuerdo con esto, no creo que los últimos dos años de la carrera determinen el tipo de teatro que alguien quiera hacer. Incluso considero que es la mejor época para explorar, conocer e investigar las distintas formas de representación y no tiene que ser una elección para toda la vida.

Por último, quiero cerrar esta pregunta con la respuesta de Horacio Almada:

Primero preguntarte seriamente ¿qué tipo de director quiero ser? Y si no tienes más remedio que la intuición dejarte guiar por la intuición. Yo al lugar al que acudiría sería la universidad porque además necesito un espíritu crítico que me da siempre una universidad, necesito una capacidad de análisis y una capacidad de síntesis. (...) el director es una figura de poder, es una figura de influencia, es una figura que hace que el ejercicio sea riguroso o no, entonces necesita una formación crítica, informada y creo que nos conviene más que haya un director que sepa cosas que un director que solamente intuya cosas, porque el que sabe cosas, intuye mejor. (Comunicación personal, 3 de junio de 2020)

De la octava pregunta; ¿Cuáles son las características más importantes que debe tener un o una Directora? Surgió una lista de 32 cualidades, sería muy extenso exponer cada una, sin embargo pienso que aunque algunas tengan un sólo voto, son importantes por el simple hecho de ser mencionadas.

La dirección es un trabajo, un oficio, una profesión y en el mejor de los casos, un arte. El director deber ser un organizador, un profesor, un político, un detective psíquico, un analista laico, un técnico, un ser creativo. Idealmente deber saber literatura (drama), actuación, psicología del actor, artes visuales, música, historia y sobre todo, debe comprender a las personas. Debe inspirar confianza y sobre todos los casos, él debe ser un –gran seductor-. (H. Clurman, como se citó en Ceballos, 1992, cap. Harold Clurman)

“Cultura basta/ (sobre todo de) distintas manifestaciones artísticas” encabeza el listado con 70%, no hay mucho que decir al respecto, el director debería tener un conocimiento amplio sobre diversos temas, en especial sobre las manifestaciones artísticas, para así poder proponer y resolver de manera coherente y eficaz.

La “capacidad de liderazgo” es la segunda característica más importante según los porcentajes. Artús Chávez, considera que es una cualidad con la que se nace; “Yo creo que hay cualidades con las que naces, por ejemplo, el liderazgo, creo que es como el carisma, la gente tiene o no tiene carisma, difícilmente se puede aprender el carisma. Tienes liderazgo o no tienes liderazgo. Sí puedes tener herramientas pero hay algo natural, hay gente echada para delante” (comunicación personal, 15 de mayo de 2020). Bajo mi punto de vista, igualmente creo que hay cualidades con las que se nace, pero también creo que se pueden desarrollar o al menos existe la posibilidad de aprender *trucos*, pautas que ayuden, por eso existen talleres de liderazgo, así como, hablar en público, etc. Esta capacidad sin duda es esencial para fungir como director.

Con 40% tenemos tres cualidades: La primera “paciencia y tolerancia”. Creo indispensable ser paciente, en mi experiencia es lo que más ayuda a tener bajo control el proyecto, no desesperarse y ser tolerante con las opiniones y propuestas de todos. Podría adjuntar la cualidad “saber controlarse emocionalmente”, es muy importante porque el director debe ser la persona más cabal del equipo, debe tener la cabeza fría todo el tiempo para así poder tomar las mejores decisiones, al igual que “ser diplomático”, que le ayudará bastante a comunicarse de la mejor manera con todos. La segunda; “Saber leer a la gente”, es una cualidad muy especial porque necesita un desarrollo sensorial, sobre todo un ojo y un oído muy agudo para poder percibir aquello que no se dice, en especial para el trabajo con los actores, como constata Jean Vilar; “Para el director, cada actor es un caso especial. Esto le impone conocer bien a cada uno de los intérpretes del reparto. Conocer su trabajo, es cierto, pero más todavía su persona, hasta el umbral mismo donde comienza su vida íntima. Y quizás, si fuera necesario franquearlo” (como se citó en Ceballos, 1992, cap. Jean Vilar). En tercer lugar de este grupo, “saber negociar, convencer y seducir”, como decía Clurman, el director debe ser un gran seductor, esto para convocar a la gente, que es otra característica “poder de convocatoria”. El director cuando también es el productor debe convencer a los creativos y al elenco de integrarse al proyecto, seducirlos para que

confíen en él y en la historia que van a representar, negociar sobre las múltiples propuestas que se ofrecerán. Son capacidades que ayudarán al director a navegar.

Con 30%, se encuentra una característica que debería tener un porcentaje mucho más alto, “conocer los procesos y escuelas de actuación”. Considero que la materia principal con la que trabaja el director es el actor, por lo tanto, debería tener los conocimientos y herramientas que lo ayuden a sacar lo mejor de los actores. García Lozano expresa que, “el director de escena, ese testigo profesional, debería de ocuparse fundamentalmente en darle al actor los elementos de juego necesarios para soportar su viaje en la escena ficticia” (2020). Esos elementos claro están en la obra dramática, pero también necesita de las herramientas que lo ayuden a comunicarse con el actor, para ayudarle y/o enseñarle a jugar con los elementos.

“Ser alguien confiable” también es un requisito importante que debe tener el aspirante a director, porque la confianza crea o destruye un proyecto. Tavira comenta que al director lo funda la confianza que en él depositan sus actores, sus productores, sus técnicos. Me parece que esta cualidad es innata o muy difícil de adquirir, pero es importante para inspirar a los demás a dar lo mejor de sí mismos y que el proyecto se lleve a cabo exitosamente.

“Sensibilidad y empatía” son otras características que todo artista debería poseer, tanto para crear su obra artística, como para relacionarse con los compañeros de trabajo y con público al cual se aspira llegar.

Respecto al “conocimiento sobre las otras áreas teatrales”, Boris E. Zajava dice

El director no debe estar familiarizado necesariamente con cada truco dramático. No necesita ser él mismo un actor, ni tampoco un dramaturgo, escenógrafo, o músico. Sin embargo, debe poseer un conocimiento más profundo y comprensivo de las manifestaciones de la vida en que se basa la estructura dramática que cualquier integrante de la compañía de actores. (Como se citó en Ceballos, 1992, cap. Boris E. Zajava)

Anteriormente había mencionado que si el director no sabe resolver algo, al menos sabrá a quién llamar. Si bien no debe ser especialista de cada área, sí debe tener ciertos conocimientos para poder comunicarse. O sucede lo que Grotowski dice en la siguiente cita.

El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación si sabe, -yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador-, en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. Sólo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela, se aprende sólo con el trabajo. (Como se citó en Ceballos, 1992, cap. Jerzy Grotowski)

El director a menudo corrige cosas que él mismo no sabe hacer, pero su intuición, experiencia y trabajo sobre el texto a montar, lo capacitan para hacer la observación y a veces, sobre todo en actuación, logra actuar mejor que el mismo actor, porque tiene perfecta idea de lo que busca. Esta “intuición” es esencial para crear, sirve de guía cuando no hay claridad, es el sexto sentido que proporciona respuestas cuando hay dudas.

Todas las características y cualidades del listado son importantes, considero que pueden desarrollarse, tal vez algunas más fácilmente que otras, pero el aspirante a ser director debe trabajar para conseguirlas. Regina Quiñones dice que el director siempre debe estar un paso adelante.

En la novena pregunta; ¿Tiene asistentes de dirección? ¿Sus asistentes son directores en formación? La mayoría contestaron que si tienen asistentes, aspirantes a directores. El 75% afirma que es la mejor manera de asumir un trabajo profesional, a partir no sólo del conocimiento sino de la práctica. Trabajar como asistente en un montaje profesional, no sólo da experiencia sino también ayuda a conocer personas que de otra manera no se podría conocer, desde diseñadores, hasta realizadores. Se van creando contactos que puedan ayudar hacer una obra profesional en el momento que así se requiera. Rodrigo Mendoza comenta, “definitivamente creo que es como el servicio social que deberían estar haciendo los directores, buscar asistir a alguien en por lo menos una obra” (comunicación personal, 11 de abril de 2020).

De la décima pregunta: ¿Cuál es el trabajo de un asistente de dirección? ¿Qué se espera de esta persona? La respuesta más sincera que recibí fue que es un trabajo muy ingrato, pesado y poco visible pero fundamental, sin duda resulta ser un perfecto propedéutico para llegar a ser director. El asistente es la persona encargada de la logística de los ensayos, organiza los horarios, envía los llamados, los libretos y tiene que asistir personalmente a todos estos ensayos, juntas y reuniones de trabajo. Además es su deber estar ahí antes de la hora de inicio y hasta después de que terminen. También se encarga de ser un intermediario entre el director y otras áreas, así como un intermediario en conflictos, por ejemplo, si una actriz llega al ensayo llorando por una situación personal, el asistente es enviado por el director para saber qué sucede y solucionarlo, así el director no se involucra de más y en casos extremos evita que el actor o la actriz sean despedidos.

Su otra función con relación al director es un tema todavía sometido a discusión. La mayoría de los entrevistados consideran que el asistente de dirección es un ojo externo del director, en un ensayo el asistente se coloca en las zonas más ciegas del director para poder observar si se trasmite lo que el director quiere o no. Comentan que también funciona como un espejo para las ideas del director, es decir, es la persona con la que pueden expresar sus propuestas y tener una retroalimentación para saber si son funcionales. Sobre esto último, un Director comentó que no permite que el asistente se

involucre en las decisiones artísticas del montaje. De primera instancia me sorprendió esta respuesta, la juzgué de autoritaria, sin embargo cuando expuso el por qué, entendí que es una postura completamente válida e incluso responsable. Él dice que no permite la opinión del asistente a menos que esta persona lleve mucho tiempo con la obra y ya la haya entendido o que haya hecho todo el proceso de análisis, pero normalmente no ocurre así, ya que los asistentes llegan cuando se inicia el montaje. Entonces lo que este Director contrata es un asistente del director, no de la dirección. El asistente del director, es la persona que se encarga de la logística mencionada, mientras que el asistente de la dirección se involucra en las decisiones artísticas del montaje. El Director en cuestión, dice que éste tipo de asistente merece el crédito artístico por su aportación.

La mayoría de los directores entrevistados permiten la opinión de sus asistentes sobre las decisiones artísticas. En mi opinión estando de acuerdo con lo anteriormente expuesto, no lo considero adecuado, sin embargo esos asistentes son alumnos de dirección, probablemente si se abren las puertas para que den aportaciones sea para su enseñanza. Si no es así, el asistente se vuelve codirector.

De la onceava pregunta; ¿El Director debe ser un actor o actriz también? El 100% de los directores dijeron que no necesariamente deben ser actores, pero el 50% de ellos comentaron que al menos se debe pasar por el área de actuación, haberse subido a las tablas como se dice coloquialmente. La razón de esto es para entender de mejor manera lo que el actor debe vivir constantemente, desde acercarse a un personaje hasta subirse a un escenario y enfrentarse a un público. El otro 50%, piensa que hay buenos directores que no son actores y ni les interesa actuar. Son dos especialidades distintas, pero todos coinciden que si un director también se desarrolla como actor, enriquecerá su trabajo como director y viceversa, su trabajo actoral se verá enriquecido con los saberes que ha desarrollado desde la dirección.

Coincido que no es necesario ser ambos, y estoy de acuerdo en que al menos se haya subido al escenario, como experiencia de vida que lo ayudará a ser un mejor director. No obstante puede desarrollarse como director sin volver a pisar el escenario y si lo desea también puede ser actor. Artús Chávez menciona que es mejor no ejecutarlas al mismo tiempo porque además de ser difícil, no se logra el objetivo del director respecto al actor, “creo que es muy padre cuando eres actor que quien te está dirigiendo te empuje de tu zona de confort y te motive a llegar a un lugar mucho más lejano, más profundo de quien eres tú y eso difícilmente lo podemos hacer hacia nosotros mismos” (comunicación personal, 15 de mayo de 2020).

En el medio teatral se dice que el actor es exhibicionista, mientras que el director es voyeurista, es muy claro que al actor le gusta estar en el escenario para ser admirado y al director detrás del telón, en un lugar seguro, entonces tampoco se puede forzar al director a actuar, es una decisión personal estar delante de un público. Nemirovich-Danchenko cuestiona si es necesario ser actor para ser director, la respuesta es la siguiente:

¿El régisseur debe poseer la potencialidad del actor? En esencia se debe decir que él debe ser en un sentido profundo, un actor de diversas partes. Pero si los régisseurs no continuaron siendo actores fue porque fuimos obstaculizados por las limitaciones de nuestra expresividad externa; nuestras tremendas exigencias sobre nosotros mismos. (Ceballos,1985)

Las últimas dos preguntas del cuestionario, invitan a los directores entrevistados a dar su opinión respecto a la escena teatral mexicana de los años 80's y 90's, y la escena contemporánea. Con el objetivo de hacer una discusión y comparación. La respuesta de la décima segunda pregunta, con mayor porcentaje, 50%, revela que el teatro de los 80's y 90's es considerado "el mejor teatro de directores". También se registra con un menor porcentaje que fue "muy violento y vertiginoso" y con "estilos de dirección muy identificables". Ignacio Escárcega comenta que en los años 80's se consolida la dirección, "se consolidó la autoría de la puesta en escena, es decir, la figura de la dirección como autora del espectáculo y de cómo el espectáculo no es lo mismo que el texto dramático y que por lo tanto al ser distinto se escribe escénicamente con otra normativa y lo que se generaba son espectáculos memorables" (comunicación personal, 4 de junio de 2020). Esto llevó a que los directores tuvieran un reconocimiento y desarrollaran un estilo de dirección propio.

Rodrigo Mendoza y Regina Quiñones recuerdan que la pregunta común entre los asiduos al teatro era "¿ya fuiste a ver la última de Mendoza, la de Castillo, la de Margules, de Gurrola?", importaba más quién era el director, que el texto representado. Todos lograron un nivel de calidad constante y una forma única de contar las historias, entonces te podría gustar más Gurrola que Mendoza, pero todos eran grandes espectáculos. Rodrigo Mendoza identifica al periodo entre los 70's y 90's como la época de oro del teatro mexicano, porque además el Teatro Universitario alcanzó su nivel más alto y representó a México en diversos festivales alrededor del mundo, ganando primeros y segundos lugares.

Por otro lado comentan que la escena mexicana carecía de voz propia, y había una influencia creciente del teatro extranjero, así como de diversas corrientes artísticas, llevando al teatro mexicano a ser multidisciplinario y representando textos extranjeros. Por lo que la historia relata, ya que no presencié esta época, la creciente globalización sí hizo que el teatro extranjero fuera llevado a la escena pero no dejó de lado su voz, ya que también fue una época donde grandes dramaturgos fueron

representados; Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Vicente Leñero, Elena Garro, entre muchos más.

En cuanto a la décimo tercera pregunta; ¿Cuál es su opinión respecto a la escena actual? Las respuestas son más diversas entre unas y otras, incluso polares, pero la respuesta con más menciones fue que actualmente “hay una sobre oferta”. También que se ha vuelto una “competencia por dinero”. Es muy claro que existe una gran cantidad de grupos haciendo teatro y muy pocas instancias que apoyan el arte, además que muchos teatros han cerrado sus puertas, evidentemente esto conduce a una brutal competencia por los financiamientos. Un director comentaba que en las décadas pasadas, las instituciones culturales apoyaban los proyectos de esos grandes directores porque confiaban en la calidad de sus espectáculos, incluso no existían las carpetas. Esto nos conduce a la opinión “pésima calidad” del teatro actual, entonces además de haber una sobre oferta, la calidad ha disminuido considerablemente. Germán Castillo dice “al decaer el oficio del director, decae el teatro” (comunicación personal, 6 de marzo de 2020). Actualmente es más importante la carpeta y tener las conexiones, que un proyecto con una buena propuesta y un discurso artístico.

Sumado a lo anterior, recibí un par de respuestas contrarias, “hay buenos dramaturgos”, “hay malos dramaturgos. Yo creo que existen buenos pero es tan grande el teatro contemporáneo que resultan una minoría. También muchos de los dramaturgos se han formado como dice Artús en Microteatro, esto quiere decir y sin el afán de ofender, que no han logrado escribir obras de la magnitud de Chejov, sólo obras de 15 minutos, en su mayoría melodramas y narraturgia.

Por otro lado, en esta gran oferta dicen que pueden existir espectáculos interesantes, “cuando entras a una sala es una aventura desconocida”, no se sabe qué tipo de espectáculo se va a presenciar, a diferencia de las épocas anteriores que se podía intuir mejor.

Como conclusión de la escena mexicana contemporánea, es un teatro de conexiones, carente de estilos definidos, en su mayoría de baja calidad por el poco rigor en el trabajo. Sin embargo, hay artistas interesantes que han logrado sobrevivir a la ardua competencia.

El teatro de los 80’s y 90’s, se considera el mejor teatro de directores, esto quiere decir, que cada espectáculo tenía la firma de quien lo dirigía. Había un buen nivel de calidad, gracias a la disciplina y rigor en los montajes.

Escárcega comenta que la gran diferencia está en la interlocución ciudadana.

Asistían como espectadores no solo ciudadanos comunes y corrientes sino asistían también grandes generadores de pensamiento, asistían Carlos Monsiváis, Elena

Poniatovska, personas que tenían en el campo de la cultura, de la intelectualidad una presencia, entonces el teatro estaba en la agenda porque todo el mundo iba al teatro, y ahora lo que ha pasado es que estos generadores de pensamiento ya no asisten al teatro, o van a otro tipo, como OCESA. (Comunicación personal, 4 de junio de 2020)

Yo creo al igual que Germán Castillo, que si el director no hace bien su trabajo, el teatro que produzca será deficiente. Vemos en la historia que cuando los grandes directores dominaron la escena, México sobresalió teatralmente, los generadores de pensamiento escribían sobre las puestas en escena, convocaban a la gente a ser partícipes de los espectáculos. En cambio en el teatro actual es difícil encontrar obras que merezcan reconocimiento, la parte artística muchas veces queda de lado porque es más importante ganar las becas. Considero que el director debe recapacitar sobre el teatro que busca hacer, porque como cabeza de grupo, debería buscar lo mejor para todos y como artista debería abogar por un espectáculo mejor preparado.

Si el director se capacitara técnicamente para la tarea de interpretar las obras del dramaturgo, más adelante y a través de un desarrollo gradual, recobraría el terreno perdido para el teatro y finalmente, restauraría el Arte del Teatro a su lugar, por medio de su propio genio creativo. (E. Gordon Craig, como se citó en Ceballos, 1992, cap. Edward Gordon Craig)

4.2. ENTREVISTAS A ACTORES

Haciendo un análisis de la primera pregunta realizada a los actores; A tu percepción ¿Cuáles son las funciones del Director Teatral? Se observa que el 81.81%, es decir, 9 de 11 actores coinciden que una de las funciones es “unificar los criterios creativos”, como lo menciona Pilar Villanueva:

El director es la persona que va a unificar los criterios creativos, darle rumbo a todo un proyecto, pero sobre todo creo que el director es el gran unificador, él se encarga de poner en balance la proporción de los elementos, la armonía de la puesta, lograr la integración y lograr el tono, es el vigilante de que todas esas cosas se vayan equilibrando de que ningún actor u otro creativo este fuera de la gran unidad que construye. (Comunicación personal, 11 de marzo de 2020)

En segundo lugar se encuentra con 72.72% “tener un discurso y una propuesta escénica”. En la elaboración de estas entrevistas me he encontrado con perspectivas nuevas de la forma de trabajo con un director, es decir, un trabajo horizontal, donde el director si propone pero todo el equipo puede

aceptar o no su propuesta y discurso, así como aceptar mejor la propuesta del vestuarista o el iluminador. Para mí todavía es confuso pensar en ese tipo de colaboración porque en la academia nos enseñan que la producción de un montaje es vertical, existe un organigrama, y el director es la persona que toma la decisión de contar algo al mundo, no digo que los demás creativos no puedan hacerlo, pero entonces se volverían directores. Supongo que el tema es más complejo y abre la posibilidad a un gran debate. La actriz Sara Pinet, quien me abrió esta puerta, comenta:

La decisión del discurso que se quiere con la obra se tendría que acordar entre todo el equipo, cada uno de los integrantes tendrían que tener el mismo peso y la oportunidad de expresar lo que ellos desean. El director sería el guía, el que propone una escaleta de trabajo y si no se llega a un acuerdo sobre determinada problemática es el que toma la última decisión. (Comunicación personal, 10 de julio de 2020)

Pienso que el papel que estaría jugando el director sería de un organizador y no como lo que se comentó en las preguntas a los directores, un organizador similar a un secretario. Realmente no puedo juzgar esta forma de trabajo porque no lo he hecho, pero respeto a los colectivos que logran espectáculos con este tipo de organizaciones.

Coincido más con la respuesta de Georgina Rábago; “(la función del director es) tener clara la propuesta escénica, tener un discurso propio acerca de la puesta en escena, del texto dramático y encaminar al actor hacia su visión, hacia ese discurso” (comunicación personal, 13 de mayo de 2020). Su respuesta aunque sólo se centra en el trabajo con el actor que sería la siguiente función “dirección de actores”, es muy clara en decir que el director debe tener un discurso y una propuesta, o como lo dice Raúl Villegas, crear un universo.

Crear un universo y que logremos todos los integrantes de ese universo comunicarnos, creo que el director o la directora deberían fungir como eje rector de ese universo tanto discursiva, como poética, como estéticamente y que sirva de puente y de vínculo entre todos los que estemos ahí. (Comunicación personal, 3 de septiembre de 2020)

Con 45.45% la “dirección de actores”, la considero de suma importancia para la creación del montaje, para contar la historia que el director desea, ya que el actor como lo menciona Héctor Mendoza (Leñero, 2011), es indispensable para contar la historia en el teatro, por lo tanto si tendría que ser una de las funciones más importantes.

Por último con un sólo voto, el director funge como “moderador”, es muy parecido al trabajo horizontal comentado, es como ese trabajo de asistente, de secretario, donde realmente no tiene la autoridad para crear sino modera a los que si son creadores, aunque esto último si sucede, pero no es moderar es aceptar las propuestas de los creativos o regresarlas para su modificación porque no van de acuerdo a su propuesta escénica.

La segunda pregunta; ¿Qué necesita un actor de un director?, comparte respuestas con la siguiente pregunta ¿qué esperas del director? y con la sexta ¿qué características crees que son esenciales para ser director teatral? Por lo tanto, se discutirán los puntos una sola vez en donde mejor convenga.

La respuesta con más votos 81.81% es “confianza”, sin duda es básico que el director genere un ambiente donde el actor se sienta libre de expresarse y crear, sin confianza no hay manera de que surja la creatividad. Sin embargo en la encuesta a los directores obtuvo pocos votos, yo creo que sí es necesario que esa confianza exista porque dará paso a la comunicación y al mejor desarrollo del trabajo en equipo tanto con los actores, como con el resto de la compañía.

Con 72.72%, “toque fibras sensibles y vea las capacidades de cada actor y las explote de la mejor manera”, es claro que el actor necesita de ese ojo externo para poder crecer, para que lo impulse a ser mejor. El director deberá tener muy buen ojo para poder apreciar los talentos incluso los ocultos para poder ayudar al actor, considero que es una habilidad que se va desarrollando con la experiencia.

Sacar al actor sobre todo de los caminos habituales de este actor, o sea que el actor pueda descubrir otras posibilidades en él mismo. El director le ayuda a descubrir otras armas que él mismo no conoce y que puede utilizar para este personaje que están construyendo juntos. (F. Becerril, comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

También con 72.72% “que sepa hablarle a cada actor”, la mayoría de los actores fueron muy insistentes al respecto, incluso pienso que los que no lo mencionaron fue por distracción y no porque no lo crean necesario. Comentan que cada actor es distinto y el director tiene que tener la habilidad de comunicarse con cada uno de forma diferente. En la sección de directores, en las características que debe tener un director, se mencionó “saber leer a la gente”, entonces no cabe duda que es una habilidad que se debe desarrollar, porque los actores tienen diferentes formas de ser, atender y aprender, como Pilar Boliver expresa:

Cada actor necesita algo diferente (...) hay actores que entienden muy bien a nivel intelectual pero no a nivel emocional o viceversa. Pido un director que tenga esa sabiduría para poderse acercar a cada uno de sus actores y poder sacar lo mejor de cada uno, lo mejor de cada uno de ese montaje. (Comunicación personal, 18 de septiembre de 2020)

Con 63.63% se encuentra, que el director “deje al actor ser creador”, considero fundamental que el actor aporte, que el director no lo coarte, justo lo contrario, que vea sus capacidades y sabiendo hablarle sacar lo mejor de él. En una entrevista a Héctor Mendoza cuando montó *Creator Principium* (1996), dice que el dramaturgo escribe el papel, pero que el actor crea al personaje, totalmente de acuerdo, el actor va a crear algo y no totalmente solo, sino con ayuda del director. Lo cual nos lleva a

que el director “proporcione los elementos necesarios para que el actor pueda realizar su trabajo” con 45.45%, Laura Padilla dice que necesita un director que conozca bien la obra, para que pueda adentrarla en el mundo de la obra...

Tiene que saber llevarte de la mano por la ruta que va a seguir, te tiene que saber guiar a dónde van y guiarte en todos los aspectos para que entiendas la obra, el texto, el contexto, las relaciones, la situación, los antecedentes, y que al mismo tiempo tenga la inteligencia de dejarte que aflore tu creatividad para que surja la creación del actor, el actor como creador. (Comunicación personal, 6 de septiembre de 2020)

Si el director conoce el material con el cual van a trabajar, le puede proporcionar la información necesaria al actor para que éste pueda crear el personaje, Mauricio García Lozano lo mencionó, el director debe proporcionar los elementos para que el actor pueda mantener su viaje por la ficción. Esto va en conjunto con “que dé indicaciones claras del trabajo que espera del actor” con 54.54%, esto quiere decir, que debe ser claro en las indicaciones que le dé al actor, tienen que ser acotadas y efectivas para cada uno, al igual que la “retroalimentación constante” para que el actor pueda mejorar su trabajo.

Con 54.54% “respeto” y con 45.45% “buena comunicación”, son esenciales para la relación director-actor, director-creativo, director-cualquier persona, es indispensable ser respetuoso, todos merecemos ser respetados y no por el hecho de ser la cabeza de un grupo tiene el derecho de agredir a nadie. Y con una buena comunicación todo lo anterior se tendría que dar de manera más fácil. El director tendría que saber comunicar lo que tiene en mente, que es también una característica indispensable, poder transmitir lo que requiere para el montaje, pero siempre con respeto y claridad, para que esta buena comunicación fluya adecuadamente.

Por último “que conozca bien la obra”, “complicidad” y “que no arriesgue físicamente al actor, sobre todo si no hay supervisión”, tienen el porcentaje de votos más bajo 9.09%, sin embargo ya vimos que el conocer la obra es de suma importancia, es haber realizado un análisis, tener un discurso y una propuesta (características que tienen un poco más de votos en la pregunta 3 y 6), conocer la obra es el inicio para desarrollar lo que estará en escena.

La complicidad creo que se da gracias a la confianza que infunde el director y al saber hablarle a cada uno. Y sobre arriesgar al actor, fue una respuesta sobre algunos casos de negligencia por parte del director de poner la estética sobre la vida de una persona, cuando no hay la necesidad y no existe la supervisión adecuada para realizar alguna acrobacia en escena.

De la tercera pregunta; ¿Qué esperas de un director? Las respuestas más repetidas fueron “que sea líder” y “que sea alguien confiable”, ambas con 90.9%. “Que sea líder” es una de las características más sobresalientes en la encuesta a los actores, mientras que el 60% de los directores mencionaron “la capacidad de liderazgo”, también uno de los porcentajes más altos en su encuesta. Pienso que el actor considera que el director es líder y que necesita desarrollar esa capacidad para poder manejar a todo un equipo creativo y técnico, los directores por su parte, lo consideran importante pero necesita de otras características para desempeñarse, porque el liderazgo por sí solo no lo es todo. Respecto a la confianza, se trató en la pregunta anterior.

Con 72.72% “que tenga la habilidad de hablarle a cada miembro de la compañía, de acuerdo a sus necesidades”, esta característica es básica para desempeñar la labor de dirección, en conjunto con otras, así como saber el lenguaje técnico de cada área. En la sección de los directores en la pregunta “¿cuáles son las demás funciones/ responsabilidades del director?” la respuesta más sobresaliente fue “dialogar con todas las áreas”, resulta evidente que el director debe tener la habilidad para comunicarse con cada miembro de la compañía y esto se logra conociendo el lenguaje adecuado.

Con 54.54% “análisis del texto/ trabajo de mesa” y “que sepa comunicar”, ambas tratadas anteriormente, aunque me gustaría ahondar en el trabajo de mesa. Considero que es importante realizar este trabajo porque así el director puede exponer y explicar a detalle las relaciones, situaciones, contexto de la obra en un tiempo y espacio dedicado a eso como lo comenta Rodrigo Murray; “Como actor si me gusta llegar y hacer un trabajo de mesa profundo para que todas las dudas que puedan surgir, surjan ahí en el trabajo de mesa y no a la hora de montar, que interrumpa el ensayo, porque el ensayo no es un trabajo de mesa, es un ensayo y es distinto” (comunicación personal, 29 de mayo de 2020).

En una entrevista realizada por Estela Leñero al maestro Héctor Mendoza en 1998, le cuestiona por qué le da prioridad al trabajo de mesa, Mendoza contesta:

Tal vez porque me doy cuenta que el verdadero teatro es el texto. Es el teatro textual, el teatro literario. El teatro siempre ha estado ligado, terriblemente ligado, a la literatura. No es literatura, porque al pasar a la escena se convierte en teatro y deja de ser literatura. Y ese comienzo literario hay que asimilarlo enormemente para que al final se convierta en escénico. Lo que a mí me preocupa es ese algo más que tenemos que darle al texto. El texto es un esquema que nosotros vamos rellenando al hacer la puesta en escena y por tanto tenemos que estar muy seguros de qué se trata. (Leñero, 2011, “¿Por qué esa prioridad al trabajo de mesa?”)

Asimilar el texto, entenderlo, traducirlo e interpretarlo puede llevar más o menos tiempo, porque también depende de la complejidad de la obra, por ende el trabajo de mesa es distinto en cada proyecto.

Hay directores que pasan la mayor parte del montaje en el trabajo de mesa, ya que para ellos la relación de los actores con el texto es mucho más importante que el trazo escénico, ellos aseguran que el movimiento se dará a orgánicamente después de que hayan comprendido el texto. Sea un proceso largo o corto lo creo esencial, de la misma manera que la mayoría de los actores entrevistados.

El trabajo de mesa que es lo que más me gusta, es ahí donde se ven las grandes batallas, el entendimiento profundísimo en muchos niveles de la obra dramática, a nivel palabras, a nivel personajes, a nivel épocas, a nivel sentimientos, sensaciones, mensaje, tema, estilo, género, todo antes de poder dar réplica, antes de poder dar un texto, todo porque la mesa estuvo ruda, es porque la mesa estuvo interesante. (...) Primero mucho análisis de texto, estilo, género, época, tono, subtono, ritmos, para poco a poco empezar el trabajo de mesa actoral del texto, cada texto, las relaciones entre los personajes, por qué esto, por qué contesta esto, por qué no. Después de eso nos paramos. (P. Boliver, comunicación personal, 18 de septiembre de 2020)

Por otro lado tenemos los procesos donde el trabajo de mesa se omite, algunos actores mencionan que esto se debe a que los directores no saben cómo realizarlo y esto provoca falta de cohesión en el montaje, porque muchas veces los actores terminan haciendo su propio análisis. Pilar Ixquic Mata comenta que en el 90% de las veces se realiza este trabajo de mesa por lo que resulta interesante cuando no lo hay pero... “me parece interesante que se plantee el trabajo desde otro punto de vista, desde otra manera, siempre y cuando sienta que el director realmente lo ha pensado, esta decisión de no hacer el trabajo de mesa por una razón muy particular, no voy a comprar que llegue un director y sólo porque sí lo omita” (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020). Por lo tanto, el director hasta para no hacerlo, debería tener una propuesta clara.

Con 45.45% se encuentran “claridad en su discurso y propuesta”, “que sea alguien preparado” y “que estén presentes y comprometidos”. Para la primera que ya fue sumamente discutida, sólo quiero agregar que los actores a comparación de las respuestas de los directores, coinciden en la importancia de la construcción de un discurso y una propuesta escénica, en la primera pregunta a los actores la respuesta “tener un discurso y una propuesta escénica” obtuvo 72.72%, mientras que las respuestas de los directores no llegan ni al 50%; que son “construir un concepto y un lenguaje escénico” con 40%, “tener un discurso claro” 40%, “tener un concepto” 20%. Realmente me sorprende la diferencia, los actores esperan del director que llegue con un trabajo previamente hecho, que lleguen con una propuesta, y al parecer los directores no opinan lo mismo, no todos claro, ya que ese 40% también lo consideran importante, pero me asombra que sea bajo el porcentaje.

El resto de ese 45.45% de la claridad del discurso y propuesta se debe a que varios actores dijeron que el director puede no tener completa claridad del proceso, como lo expone Pilar Ixquic Mata.

Se vale que el director no siempre tenga esa claridad, te digo que se vale que el director entre con una visión al proyecto y conforme va trabajando con su equipo y va teniendo la experiencia de ir contando la historia se vale que cambie de opinión, o que vaya modificando, que vaya descubriendo cosas como las descubren los demás. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Coincido con que a veces el director puede cambiar su visión del proyecto, pero también creo que si la cambia totalmente es porque no hizo el trabajo previo, no analizó, ni comprendió el texto, porque si al ir trabajando con los actores descubre todo, entonces evidentemente su primer planteamiento es erróneo, pero como menciona Pilar, se vale cambiar de opinión e ir modificando algunos aspectos.

Lo más importante de la claridad de la que se habla es respecto al trabajo del actor, Raúl Villegas coincide con Pilar Ixquic Mata pero también expresa lo siguiente:

Muchas veces como actores y actrices pensamos que el director y la directora van a tener la claridad absoluta sobre ese universo, y creo que también se va formando sobre la marcha, hay veces que no tienen completa claridad, hay veces que jugamos a 'vamos a ver, está es la instrucción, esto es lo que yo director quiero lograr y vamos a ver tu actor-actriz cómo funcionas con esa instrucción que yo te doy y sobre la marcha vamos viendo', creo que no puede haber absoluta claridad de lo que busca el director/directora, más bien claridad de lo que esperan de mí, por eso creo que es muy importante la confianza. (Comunicación personal, 3 de septiembre de 2020)

Por eso la claridad en las instrucciones, indicaciones, notas del director al actor y que serán distintas para cada uno, como también lo dice Ixquic Mata "le pido a un director que sobre todo encuentre la manera no sólo de pedirme lo que quiere sino la manera eficaz de sacármelo" (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

La respuesta "que estén presentes y comprometidos", suena a un principio básico para laborar en cualquier empleo, pero al parecer sucede que el director no siempre está comprometido y muchas veces se ausenta, entonces sí debería ser una cualidad para desempeñar el cargo, como "pasión por el trabajo que realiza" en la pregunta seis, el director debería dirigir porque le apasiona hacerlo y lo hará con respeto y como Zaide Silvia dice, el director debe tener un "carácter luminoso" 9.09%, es decir, el o la directora debe realizar sus funciones con gozo, sino entonces no debería ejercer la profesión. Estar comprometido también va de la mano con "que hagan su trabajo y no todo se lo dejen al actor" con 27.27%, es lo que se mencionó anteriormente, el trabajo de análisis y concepción de la puesta en escena, así como el ayudar al actor a llegar al punto que el director quiere. El teatro se hace en equipo, entonces cada uno tiene que comprometerse y cumplir con sus responsabilidades.

Con 36.36% “organizado y riguroso”, características que por sí solas hablan, es fundamental que el director tenga una organización de tiempo, espacios, recursos para que pueda llegar a buen puerto, y con rigor en su propio trabajo y “disciplina” 18.18% en los ensayos, el proyecto tendrá la calidad optima para ser presentado ante un público. Porque aunque sea arte, necesita de disciplina para lograr los objetivos.

Con 27.27% “conocimiento del arte del actor”, junto con “que sea director de actores” 9.09% y “haber actuado” 9.09% de la pregunta seis, opino que siendo la materia prima el actor para el director, tendría que tener conocimientos sobre actuación, como lo vimos en la sección de directores, “conocer los procesos y escuelas de actuación”, todo para poder encaminar de mejor manera a sus actores, que sería la dirección de actores. Y como también se vio en esa sección, los directores dijeron que al menos sí debieron haber actuado alguna vez para tener una mejor experiencia escénica y empatía con el trabajo del actor.

También con 27.27% “mirada profunda de lo humano”, otra característica importante para realizar el análisis de la obra dramática y el trabajo actoral. En la sección de directores se habló de “sensibilidad y empatía”, se refieren a lo mismo, en el teatro se trabaja con material humano, con emociones, experiencias, vidas, por lo tanto, el director debe desarrollar una amplia gama de información sobre las experiencias humanas para poder entender los textos y ayudar al actor a expresarse.

Con 9.09% “que tome decisiones”, una capacidad de la que se habló en la sección de directores. Básicamente el director es la persona encargada de decidir el rumbo del proyecto.

Por último con también 9.09% “que sean más inteligentes que el actor” y “que sepa escoger el elenco”, la inteligencia es una cualidad necesaria, y que nadie se atreve a decirle a alguien más que no la tiene, por lo que nadie le otorga realmente un valor. El director debe ser más inteligente que el actor porque debe convencerlo respecto al texto y debe dar claridad a las dudas. Si el director es inteligente podrá conducir a todo el equipo, tarea que realiza desde el principio, desde escoger al elenco, porque como dice Julio Castillo, el actor es su materia principal; “Para mí la materia principal es el actor. Empiezo por buscar el reparto, me gusta mucho trabajar con gente joven porque es muy maleable. A partir de esta selección trato de seducir a los actores a aquello que me interesa transmitir y expresar”. (Barreda, 1988)

De la cuarta pregunta; ¿Existen diferentes tipos de directores? Igual que en la sección anterior, las respuestas generaron una lista de 30 tipos de directores desde la perspectiva de los actores, algunos son iguales o semejantes a la lista generada por los directores, como el caso del director de

tránsito, tirano, de actores, el escénico, el expropiador, el sabelotodo, el completo o integral, el funcionario o administrativo, por lo que no se discutirá más al respecto, el resto de la lista a continuación se expondrá.

Me parece curioso que los actores nombraron en algunos casos a los tipos de directores respecto al trabajo que realizan con los actores, no con el conjunto, es decir, el cómo dirigen la producción de forma general, por lo tanto hablan más de las personalidades, que de la forma en la que dirigen todo el espectáculo.

Los directores mencionados encabezan la lista con los porcentajes más altos. El siguiente con sólo 27.27%:

“El director flojo o silencioso”: es aquel que como dice Fernando Córdova, no hace nada, no decide, no da retroalimentación a los actores, y deja que los actores le resuelvan el trabajo.

En el grupo con 18.18% se encuentran:

“El director psicoanalista”: Así como lo menciona Rodrigo Murray, son aquellos directores que saben perfectamente desde que llegaste qué algo te sucede. Por un lado se agradece que el director sea empático con los problemas personales, pero como también comenta Zaide Silvia, es un terreno peligroso y no debería involucrarse, el actor debe de ir con un especialista si así lo requiere.

“El director teórico/ cotorro”: Laura Padilla comenta “directores muy teóricos intelectuales, tienen mucho conocimiento del contexto pero poca posibilidad de llevar al actor de la mano y meterlo en el texto” (comunicación personal, 6 de septiembre de 2020). Muy parecido Fernando Córdova describe un tipo de director que habla mucho sobre diversos temas, pero que mucha de la información no sirve para que el actor trabaje y el director no le ayuda.

“El director ausente”: Terriblemente existen directores que no les importa el proyecto y mandan constantemente al asistente, incluso abandonan completamente el barco.

“El director relajado profesional”: Fernando Córdova lo describe como “deja que las cosas vayan fluyendo, comunica, platica, echa buena onda, te escucha, nunca le tienes que decir señor director”. (Comunicación personal, 8 de septiembre de 2020)

“El director maestro”: A diferencia de la categoría que se vio en la sección de directores “director de actores maestro”, éste sólo se enfoca en ejercer los ensayos como si fueran una clase.

En el grupo con 9.09%, es decir que sólo una persona mencionó cada categoría, se encuentran:

“El director doble cara”: Murray comenta que “hay directores que son blandos de un lado y duros del otro, te das cuenta que no dirigen lo mismo a fulana que a perengana” (comunicación personal, 29 de mayo de 2020), pero no se trata de hablarle a cada quien de distinta manera, son directores que tienen sus preferencias.

“El director de maquila”: Sara Pinet los describe como aquellos directores que montan una obra como si fuera una receta, no se involucran. Y llevan su dirección a varios montajes y siempre son iguales.

“El director de anécdotas”: Es el director que en los ensayos ocupa constantemente anécdotas para que los actores entiendan lo que él quiere decir.

“El director de notas”: Es el director que tras cada ensayo o función da una extensa lista de notas para que los actores corrijan.

“El director todo está mal”: Sara Pinet comenta que se trata de un tipo de director que:

Ve la obra y siempre te van decir que estuvo muy mal, porque tienen la creencia de que si te dicen que estuvo bien a la siguiente función aflojas y ya te sale mal porque te confías, entonces un actor nunca puede estar confiado, nunca puede creer que ya está haciéndolo bien, siempre debe creer que lo está haciendo mal, desde los ensayos, todo el tiempo es bajonearte. (Comunicación personal, 10 de julio de 2020)

Comenté que entonces no es un motivador para el equipo y Pinet contestó; “depende mucho, hay a quien le funciona y entonces le da en el ego y le chambean y le chambean y les sale, hay quienes se desmotivan por completo y ya no quieren ir a dar función, hay quienes ya saben que ese director en particular es así y te dice ‘horrible, horrible, horrible’ y ya no le crees”.

“El director provocador”: Otra categoría proporcionada por Sara Pinet, describe a este tipo de director como aquellos que:

Te proponen algo que te saca de balance, que no te habías imaginado, pero entonces lo pruebas, te saca de esos lugares a los que uno recurre fácilmente, me gusta que te exijan. (...) No es alguien que impone, ni tampoco te abandona, provoca y sabe dónde poner la punzada, la duda, la pregunta. (Comunicación personal, 10 de julio de 2020)

La descripción me suena muy parecida a la proporcionada por Mauricio García Lozano en “el director jardinero” o también en la categoría “director de actores maestro”. El director que impulsa al actor a sacar lo mejor de ellos.

“El director de mesa”: Es aquel que $\frac{3}{4}$ partes del montaje lo realiza en el trabajo de mesa. El análisis del texto es esencial.

“El director sin mesa”: Es el director que sólo lee un par de veces el texto y se va al escenario a trazar.

“El director mago 2”: A diferencia del “director mago” explicado en la sección de directores, éste lo expone Fernando Córdova como un proceso de montaje donde no tiene sentido nada y de repente como por arte de magia todo cobra sentido.

“El director maternalista”: Es el tipo de director que trata de cuidar a todo el equipo, por ejemplo “va a hacer frío, traigan chamarra al ensayo”, “váyanse juntos en el taxi”, etc.

“El director torre de control”: Es el director que tiene bajo control toda la producción, es sumamente organizado y nada se le escapa.

“El director chicotero”: Fernando Córdova lo describe como el tipo de director que juega pesado con los actores, pero cuando le regresan el juego ahora sí pone límites. Es un director “cuchillito de palo”.

“El director paternalista”: Fernando Becerril piensa que en México el director es muy paternalista, y cree que eso impide que el actor tenga un criterio personal y pueda proponer cosas interesantes para el juego total del espectáculo.

Los actores se vuelven flojos, esperan del director todo, todo el paternalismo, la comprensión, el análisis, entonces el actor no participa verdaderamente en el criterio global de la puesta en escena. Él no es el papá de los actores, los actores no son unos niños que tienen que pedirle permiso al director para hacer lo que tienen que hacer, tienen que proponer cosas muy importantes y el director las acepta en el criterio global de la puesta en escena o no. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

“El director sobre la marcha”: Pilar Boliver comenta que es el director que no tiene claro qué va a hacer y lo va a descubriendo sobre la marcha.

“El director libre”: Pilar Boliver lo describe como aquel que conjunta y decide quién formará su equipo pero les da libertad de creación, sobre todo a los creativos. Es un director parecido al administrativo, pero se diferencian porque el libre sí se preocupa por lo artístico, mientras que el administrativo por el dinero.

“El director chismoso”: Zaide Silvia Gutiérrez lo expone como aquellos directores que se inmiscuyen en la vida privada de los actores, tiene un cierto parecido al psicoanalista, pero éste lo hace con morbo y deseo de información sobre su equipo.

Como conclusión reitero que el tipo de director que uno sea depende de las características y gustos personales, así como las condiciones de trabajo en cada proyecto. Sara Pinet expresa:

Nada es obligatorio y nada funciona en todas las obras. Hay directores que se metamorfosean y podrían ser cualquier tipo dependiendo del proceso, o dependiendo del tiempo que haya o dependiendo de cuanto conozca a su equipo, o si es una compañía nueva. Se puede encontrar varios tipos de directores y directoras pero también una persona puede llegar a ser un montón de esos tipos. (Comunicación personal, 10 de julio de 2020)

De la quinta pregunta; A partir de los diferentes métodos de dirección, personalidades, formas de trabajo y estilos: ¿Con qué tipo de director te sientes más cómodo? No se realizó una gráfica porque evidentemente las respuestas son personales, a partir de sus gustos y experiencias. Sin embargo como conclusión de este punto, el director ideal conjuntando las opiniones personales expuestas, se resumen en:

Un director con la capacidad de decisión y comunicación efectivas para realizar sus labores. Que conozca el texto y sea capaz de comprender la conducta humana, para así poder proporcionar las herramientas que ayuden al actor en su quehacer, el cual no hará sólo ya que el director debe acompañarlo y ayudarlo a lo largo del proceso. El director ideal busca impulsar, provocar, catapultar al actor y debe encontrar la manera de pedir y lograr sacar lo mejor de él, siempre con respeto. También le permite probar y equivocarse, lo corrige, le pide matices cada vez más difíciles para que el actor dé más de sí y sea cada vez mejor, lo deja ser creador.

Fernando Becerril dice “un director con el que me identifique en la forma de trabajar” (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020). Por supuesto, y es diferente para cada uno, anteriormente lo decía Sara Pinet, a unos les funciona una cosa mientras que a otros no.

La sexta pregunta; ¿Qué características crees que son esenciales para ser Director Teatral? Proporcionó una extensa lista, algunos puntos ya fueron tratados en las preguntas dos y tres, como “el liderazgo” y “ser confiable” que encabezan la gráfica con 90.9%.

Ludwik Margules contestó a esta pregunta realizada por María Tarriba Unger. El artículo fue publicado por la Revista de la Universidad de México en 2004.

Has sido maestro de dirección durante muchos años, ¿qué rasgos de carácter consideras que favorecen la vocación de un director?

-Ante todo, más que rasgos de carácter, deben existir condiciones. Una de éstas es la de tener algo que decir sobre el arte y el mundo, otra la de sentir una necesidad vital,

instintiva, de supervivencia por hablar desde el escenario y por construir ficciones. ¿Rasgos de carácter? Se necesita tener imaginación, poética, misma que incluye sensibilidad, querer hablar de verdades a través de la boca de otros, conformarse con la historia, que es muy difícil. Tener capacidad de organización, liderazgo, carisma. (p. 94)

Margules reitera que es primordial la necesidad de expresarse y crear. Las características que enumera son las que expondré a continuación.

Con 63.63% “cultura basta”, no hay más qué decir al respecto, es importante contar con un conocimiento amplio sobre diversos temas.

Con 36.36% “seducir y negociar” esta característica también la vimos en las respuestas de los directores, es necesario conquistar a los actores para lograr que hagan lo que el director desea, llegando a acuerdos que convengan a la historia.

También con 36.36% “puntualidad”, una cualidad que podría parecer ordinaria o incluso innecesaria, pero pienso que si tiene importancia sobre todo porque el tiempo es dinero y es lo más valioso que tenemos, así que el rigor en los horarios es algo que debería existir. Fernando Córdova comenta que a él le parece importante conocer al equipo “echarse el cafecito” como se dice, pero que se cumpla el horario de ensayo, si se dijo a tal hora empezamos, a tal hora se empieza. Estoy de acuerdo con eso, es parte de la disciplina.

En el grupo con 27.27% se encuentran “inteligencia emocional”, en la sección de directores se habló de “saber controlarse emocionalmente”, que sería la misma característica. Si el director se desbalancea, todo el equipo pierde el equilibrio. “Paciencia y tolerancia”, que va de la mano con lo anterior, el director debe siempre estar en sus cabales y no lo lograría sin esas cualidades.

“Conocimiento de psicología”, el teatro habla de las problemáticas del humano, así que la psicología es fundamental para entender las condiciones humanas.

Con 18.18% se encuentran “conocimiento de estructura dramática”, siendo parte del arte teatral, tendría que ser indispensable para todo teatrero. “Ser narrador”, es una habilidad que se debe desarrollar para el convencimiento, es decir para seducir y negociar, además se concluyó que el objetivo principal del director, es contar una historia, por lo tanto ser narrador es básico.

“Humildad”, “capacidad de riesgo” y “honestidad”, se refieren a que el director debería ser capaz de aceptar sus equivocaciones y poder corregir sin mayores problemas, ser capaz de arriesgarse, caerse y levantarse como cualquier otro artista, porque sucede mucho que por soberbia no aceptan que se equivocaron y caen al vacío porque consideran que eso es mejor a corregir.

“Ser intuitivo”, comentamos anteriormente que la intuición es el sexto sentido que ayuda al director cuando tiene dudas, creo que es importante confiar en esa parte a veces inexplicable, pero que muchas veces tiene razón.

“Autoridad”, Pilar Boliver menciona que el director no tiene que ser un tirano todo el tiempo, ni un dulce todo el tiempo, deber tener una gama de matices.

En el grupo con 9.09% se encuentran las cualidades “generosidad” y “ser amoroso y amable”, son parte de ese carácter luminoso del que se habló. El director debería ser una buena persona, la generosidad es una cualidad que otorgamos a las personas de buen corazón, amables. Muchos actores se sienten más cómodos con directores así, que son amorosos y no tiranos.

“Que tenga adaptabilidad”, va de la mano con saber aceptar los errores y corregir, ya sean los propios o de alguien más.

“Conocimiento de tecnología” y “conocimiento de mercadotecnia”, entran dentro de cultura general, pero actualmente se están volviendo una necesidad para que el director pueda producir sus montajes y sobreviva a la sobre oferta teatral y a la reciente adaptación del teatro a las telecomunicaciones por la pandemia del 2020.

Por último “saber pedagogía”, la actriz que mencionó esta característica fue insistente en decir que hay directores que no saben comunicarse y que terminan agrediendo a los actores, por lo tanto deberían aprender pedagogía. Considero que no está demás aprender diferentes disciplinas y que al tratar con hombres y mujeres, la pedagogía conviene perfectamente. Y me parece importante resaltar que todos mereceremos respeto, desde el jefe de una empresa, hasta el de intendencia.

En la pregunta tres, la respuesta “que sea alguien preparado”, se refiere a que debe tener todas las características mencionadas en estas preguntas. Ser director requiere desarrollar muchas habilidades y estar en constante aprendizaje.

De la séptima pregunta; ¿Se podría pensar que cualquier persona puede ser Director Teatral?, la respuesta que no existió fue un tajante Sí, en cambio la que obtuvo el 72.72% fue “si, pero con deseo y preparación”, que es la conclusión de la pregunta realizada a los directores; ¿qué se necesita para iniciarse como director?, “ímpetu, ganas de contar una historia”. Los actores al ser más emocionales se dan cuenta de esa parte, del deseo de expresarse, pienso que los directores lo esconden un poco y se van a una respuesta más teórica, cuando la realidad es el deseo que se vuelve pasión.

Pero no sólo es el deseo como menciona Sara Pinet “sí cualquiera, si tiene el deseo y sigue el camino pedagógico indicado” (comunicación personal, 10 de julio de 2020), por supuesto que el deseo

es primordial, pero la preparación es indispensable. Como también lo expone Laura Padilla; “Se tiene que tener el gusto por el teatro y la necesidad de hacerlo, si es alguien paciente, inteligente, generoso, sensible, con disciplina, rigor, percepción, quien tenga eso pues si puede llegar a ser director” (comunicación personal, 6 de septiembre de 2020), son las características anteriormente expuestas. El ser director empieza con asumirse pero se necesita esa constante preparación, como lo mencioné en la sección de directores, porque es una profesión con bastantes responsabilidades.

Del lado contrario con 27.27%, comentaron que no cualquiera puede ser director, y sus respuestas fueron contundentes; “de ninguna manera” expresa Georgina Rábago.

Cierro este punto citando a Pilar Villanueva, porque me parece importante resaltar que menciona que el director tiene un talento particular.

Estoy convencida de que el talento del director es un talento particular, no creo que toda la gente que estudia teatro tenga talento para la dirección y que no necesariamente porque tú escribiste una obra tengas la habilidad del director para dirigirla o porque eres un actor tengas la habilidad de dirigir. Yo creo que un director es alguien capaz de mirar sistemas, mirar estructuras amplias de las cosa. (Comunicación personal, 11 de marzo de 2020)

En la octava pregunta; ¿El Director nace o se hace? De modo similar a la realizada a los directores, la respuesta más repetida fue “ambos” con 81.81%.

Supongo que las personalidades de liderazgo se denotan desde la infancia. El profesional se forja, el experto se forja. Ahora hay estudios que dicen que es más importante ser persistente y apasionado con práctica que haber nacido con talento, porque el talento no trabajado no perdura ni traspasa, mientras que puedes no ser muy talentoso o tener poca habilidad, pero la habilidad se desarrolla con la persistencia, el trabajo. Es más importante persistir y desarrollar las habilidades con pasión y con gusto que nacer con una inclinación que no se dé. (Zaide Silvia Gutiérrez, comunicación personal, 21 de septiembre de 2020)

Exactamente lo analizado en la sección de directores, el talento puede existir pero si no se desarrolla se pierde, se tira a la basura, en cambio si trabajas puedes lograr desarrollarte en lo que desees, pero también vimos que hay cualidades que ayudan a que un artista sea mejor que otro, sin embargo sigo apelando a que la vocación puede crear grandes profesionistas. Coincido completamente con Fernando Córdova referente a “creo que un director se debe hacer, es decir, más allá de si ya naciste buen director” (comunicación personal, 8 de septiembre de 2020), comenta que se puede nacer con habilidades o condiciones que te permitan ser bueno en algo naturalmente, pero tienes que estudiar, prepararte, porque es cierto que:

Nadie nace sabiendo hacer un presupuesto en Excel, nadie nace sabiendo hablarle efectivamente a un tramoyista. Tienes que tener una capacidad de síntesis y habilidad de conocer los instrumentos correctos para comunicarte donde quieras, cómo quieras, ser empático, esas habilidades las tienes que desarrollar y si no las has desarrollado a lo largo de la vida pues las tienes que aprender. (F. Córdova, comunicación personal, 8 de septiembre de 2020)

Creo que muchas habilidades o cualidades se pueden desarrollar, van a tomar más tiempo pero al final valdrá la pena todo el esfuerzo, es como el oído absoluto, hay quienes nacen con la fortuna de tenerlo y hay quienes no y con esfuerzo, dedicación, disciplina logran desarrollar el oído relativo, que podría incluso parecer absoluto.

Aprovecharse del talento es muy soberbio y más temprano que tarde, ese director se dará cuenta que necesita trabajar en otras habilidades que requiere para ejercer el cargo.

De la última pregunta; ¿Un Actor puede ser Director Teatral? ¿Lo consideras un camino consecutivo? ¿O totalmente paralelo? El 63.63% dijo “sí” un actor puede ser director, y el 36.36% dijo “no todos los actores”, me parece más interesante debatir por qué los propios actores opinan que no todos los actores pueden desempeñarse como directores.

Primeramente sostienen que la personalidad del actor es fundamental y el interés como afirma Fernando Becerril, “un actor puede ser muy fregón, muy conocido, pero no sabe dirigir, aunque tenga toda la experiencia de haber trabajado con muchos directores, a la mejor no quiere, no le interesa” (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020), además destaco su comentario porque creo que sucede a menudo que los actores dirigen porque piensan que saben hacerlo, ya que han trabajado con muchos directores y generaron experiencia, considero que eso no es suficiente. Creo que un actor que ha trabajado únicamente en esa área, logrará tener la experiencia de la relación actor-director, por lo tanto sabrá cómo resolver esa parte, y no del todo por lo que explica Pilar Villanueva:

Hay un tipo de actores que asumen que porque saben actuar saben dirigir y esos me parecen peligrosos, porque una cosa que uno debe entender es que la manera en la que me trabajo a mí para actuar es muy probable que no le sirva a otro actor y si no estoy acostumbrado a mirar al otro, voy a querer que trabaje como yo trabajo, quiero que actúen como yo le hago. Insisto, hay otra serie de habilidades que tienen que estar desarrolladas y que no necesariamente un actor las tiene desarrolladas. (Comunicación personal, 11 de marzo de 2020)

Si el actor logra de alguna manera resolver la parte de la actuación, aún le faltarían otras áreas por abarcar. Zaide Silvia hace una observación importante, “después de ciertos años podríamos ‘dirigir’ o resolver un montaje escénico, resolverlo con lógica escénica, respetando el universo de la obra, pero

uno decide y acepta la batuta” (comunicación personal, 21 de septiembre de 2020). Dice *después de ciertos años*, esto quiere decir que el actor puede después de algún tiempo lograr obtener ciertos conocimientos y herramientas que le permitan resolver, que es distinto de crear un montaje escénico.

Pilar Ixquic Mata comenta:

Si un actor tiene la personalidad y digamos como el cerebro para poder ver globalmente las cosas, naturalmente un actor con esas aptitudes se vuelve un gran director. Se necesita un cerebro que pueda ver cosas más allá porque para ser director tienes que tener cierta capacidad de ser objetivo, no nada más meterte en tu personaje, tienes que poder ver los diseños del escenógrafo y de las luces y tener como otra manera, otra parte del cerebro desarrollada como para ser organizado. Pero no todos los actores tienen la disposición, ni esa capacidad, yo si siento que tiene que ver cómo tienen desarrollado el cerebro. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Volvemos a las características que debe tener el director y si se nace con ellas, Ixquic dice que se desarrollan, de modo que el actor tendrá que poner más de sí para ampliar sus habilidades, porque como ella menciona dirigir no sólo es meter al actor en su personaje, es relacionarse con toda la puesta en escena.

La razón de esta pregunta es saber si un actor tiene la capacidad de dirigir, y la misma pregunta puede ser aplicada a un vestuarista, escenógrafo, iluminador. Pilar Boliver afirma lo siguiente:

No cualquier actor puede ser director, ni cualquier vestuarista puede ser director, ni cualquier director puede ser actor, habemos algunos que por alguna gracia divina dirigimos, producimos, actuamos, adaptamos, diseñamos, pero no es una constante y menos de actor a director, es difícil. Hay más por ejemplo dramaturgos que pueden ser directores, creo que un actor es más fácil que sea dramaturgo, porque tiene la consciencia del personaje, tiene la consciencia de la estructura emocional. (Comunicación personal, 18 de septiembre de 2020)

En mi opinión personal, creo que existen capacidades distintas, habilidades que pueden ser natas o que también se pueden desarrollar. Para mí el director debe ser una persona preparada, que tiene una visión amplia, un ojo muy entrenado, una mente que se puede dividir en muchas partes, y creo que no todos los actores tienen la capacidad, ni la han desarrollado por falta de interés. Pilar Villanueva expone que son distintas perspectivas teatrales si se podría decir así:

Siento que un actor es alguien que mira un sistema que es más pequeño en general, para mí es como la diferencia entre ser especialista de la mano y ser especialista en la articulación del dedo, o sea eres especialista en un área más específica, por lo tanto, estás más acostumbrado a mirar universos más parciales o más específicos y de eso hacer una gran construcción, pero es un mirada más acotada que mirar el sistema. (Comunicación personal, 11 de marzo de 2020)

También pienso que existen personas que logran desarrollarse en ambas especialidades y lo hacen magníficamente, creo que no es fácil y tampoco común, pero las hay, o como menciona Villanueva “luego hay actores que francamente terminan descubriendo que no era lo suyo actuar y se vuelven directores” (comunicación personal, 11 de marzo de 2020).

Con respecto a si ser director es el camino consecutivo para el actor o si es paralelo u opcional. Prácticamente todos respondieron que es totalmente opcional, que incluso raya en lo absurdo que la gente piense que el actor debe ser director en algún momento de su carrera, Pilar Villanueva hace una analogía muy exacta.

Es como pensar que el sueño de una enfermera es empezar siendo enfermera para un día llegar a ser cirujana. Y yo digo por qué se te ocurre eso, ella puede ser una fantástica enfermera y que la medicina no le interese, pero la gente piensa que si estás a la cabeza eres más y si eres parte del equipo eres menos, es una idea que no puedo comprender, porque para mí el teatro es un organismo, no podrías decir que el riñón es más importante que el corazón o el cerebro, porque todos hacen lo que les toca. (Comunicación personal, 11 de marzo de 2020)

Teniendo en cuenta que el teatro se hace en equipo, cada pieza es igual de importante y necesaria para que funcione, así que el actor puede dedicarse a su labor y si aspira a ejercer otro cargo, tendrá que prepararse.

Cierro esta pregunta con la siguiente aportación, que me solicitaron fuera anónima, no se pretende ofender a nadie, pero pienso que hay verdad en sus palabras.

El actor tiene un problema para ser buen director, el actor es un tanto inculto, ¿por qué? Porque su especialidad no lo conlleva a un trabajo intelectual rudo, el actor en esencia trabaja más con su cuerpo, con sus emociones, podríamos decir que se clava más en un rollo de psicología, pero un actor no te maneja épocas, tonos, géneros, pintura, escultura, dramaturgia, música, arquitectura, géneros dramáticos, puesto que su mecanismo de trabajo actoral está enfocado en otro lado y para mí un director tiene que tener muchas disciplinas y una cultura general impresionante y si no la tiene, si tener las herramientas para en ese momento investigar. Son materias diferentes, cada uno necesitas herramientas diferentes para llegar a sus objetivos, y hay actores a los que nos les interesa en lo más mínimo. (Anónimo, comunicación personal, 2020)

Con esto concluye la discusión de los cuestionarios aplicados a los creadores teatrales. No obstante, a causa de estos, surgió una pregunta más, que lamentablemente no fue posible realizarla en todas las entrevistas, porque apareció muy tarde.

La pregunta es; ¿Se puede prescindir del Director Teatral en la realización de una puesta en escena? Esta incógnita empezó surgir a raíz de enfrentarme con distintas posturas acerca de la dirección, esto me llevó a realizar una encuesta de forma virtual en redes sociales, preguntando si es fundamental la presencia del director en la puesta en escena. Las respuestas me sorprendieron porque a pesar de que la mayoría dijeron que sí es importante su participación, algunos afirmaron que se puede prescindir. En ningún momento de mi formación pensé que fuera posible la inexistencia del director en un montaje contemporáneo, incluso elaboro esta investigación porque considero que su participación es fundamental, por ende me sobresaltó esa respuesta.

La pregunta apareció muy tarde para ser incluida en el cuestionario, sin embargo puede realizarla a unos pocos actores. Sus respuestas de alguna forma me tranquilizaron, aunque sigue siendo poca información para dar una conclusión al tema.

Fernando Córdova contestó a mi pregunta virtual, diciendo que se puede prescindir del director, evidentemente lo cuestioné del por qué piensa eso, a lo cual respondió:

La verdad cuando contesté esa pregunta estaba pensando en un específico nivel de consciencia. En que han ido evolucionando los organismos vivos, los organismos sociales y lo natural, lo que está mapeado que está ocurriendo en las organizaciones es que los directores van a desaparecer, los supervisores van a desaparecer, porque el nivel de consciencia de la gente va a evolucionar o está evolucionando a tal grado, que ya no vas a necesitar a alguien que esté detrás de ti diciendo lo que tienes que hacer. Hoy depende del nivel de consciencia en el que estés, depende del montaje en el que estés, si puedes o no prescindir, en mi experiencia la realidad es que es más efectivo tener un director. (Comunicación personal, 8 de septiembre de 2020)

De manera que la evolución puede dejar sin trabajo a los directores, pero a mi parecer todavía estamos lejos de esto. Más bien no creo que el director desaparezca porque es un artista, no solamente les da indicaciones de movimiento a los actores, el director crea. Me parece que Fernando Córdova se refiere al Director de un teatro, al administrativo y no al artista. El director es, como el actor, un creador intérprete que tiene su propia visión de la obra, y el mensaje que quiere transmitir. Incluso a un nivel más profundo que el actor. Siempre ha existido la figura del director, pero no se la había reconocido como tal. Era el líder, el guía, el maestro, el escritor... Pero era alguien que tenía una idea más clara de cómo montar la obra. El actor en su mayoría no quiere, no le interesa emprender el trabajo que se requiere por parte del director. Por lo tanto, el director teatral es una figura de suma importancia y considero que imprescindible.

Pilar Ixquic Mata comenta; “Eso depende muchísimo, yo sí creo que es importante tener un ojo de fuera. (...) los actores tienen que hacerlas a veces de directores, entonces tienen que crear un

método e ingeniárselas para que eso suceda” (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020). En casos extremos y que podría ser más usual de lo que pienso, cuando no hay un director el actor debe hacerse cargo, en este caso se vuelve un trabajo horizontal o un actor o actriz toman la batuta. De cualquier manera es necesaria la presencia de esta figura.

Raúl Villegas menciona;

Yo si necesito la función de un director, yo no sólo la necesito, me gusta mucho, he trabajado en un par de proyectos sin director y esos procesos fueron más largos, fueron más cansados, fueron más problemáticos, dañaron mi relación personal con el equipo, quizá tuve mala suerte, pero en mi experiencia los proyectos que tienen una cabeza siempre han sido mejores. (Comunicación personal, 3 de septiembre de 2020)

Gracias a este comentario puedo descansar, porque para mí el director es vital para la realización de una puesta en escena, es la voz que dice “vamos a crear”, es la persona que decide contar una historia, la que orienta y unifica los criterios creativos, por lo tanto su inexistencia para mí es impensable.

Para cerrar el capítulo, quiero compartir las palabras de Pilar Boliver:

Cuando eres director cada partícula de tu ser, todas tus células, todo tu ADN, todo tu conocimiento, todo tu background, toda tu cultura, toda tu estabilidad emocional, tu inteligencia, tu madurez, tus cuestionamientos filosóficos, tu qué querer decir, tus inquietudes, tu experiencia de vida, todo lo que eres se va a poner en juego. Cuando eres actor se va a poner en juego todo lo que eres pero en un rubro, en un aspecto, que es tu actoralidad con tu personaje y tu relación con los demás. La verdad que dirigir es increíble y actuar es fascinante. (Comunicación personal, 18 de septiembre de 2020)

CAPÍTULO V

5. CONCLUSIONES

Mediante la investigación encontré que la información escrita y en línea, en el idioma español, que puede ayudar a la formación del director no es la suficiente, la que si se encuentra de manera más accesible es sobre todo referente a actuación, las diferentes metodologías, visiones y teorías, de manera que la parte teórica sobre el arte del actor puede ser cubierta, sin embargo no hay tanta información sobre cómo abordar el trabajo con los actores, y prácticamente inexistente qué herramientas requiere para poder llegar a un ser un director o directora y qué habilidades necesita para llevar el proceso escénico de principio a fin. El cómo abordar el trabajo actoral es tema para otra investigación, las herramientas que necesita para enfrentarse a la dirección teatral fue el motivo de esta investigación, por lo que a continuación se describirán.

En cuanto a una formación a nivel escolar, México tiene cierto retraso a comparación de otras naciones, que ha afectado a la creación de mejores artistas. Existen varias escuelas, universidades en su mayoría, que ofrecen las licenciaturas en Arte Dramático, aunque no expresamente en dirección, yo considero importante que el aspirante a director o directora las cursen, sea en la universidad a su alcance, porque siempre una formación universitaria es valiosa y aunque prescindible, creo que aporta una gran riqueza en conocimientos y desarrolla muchas habilidades en aquellos que la estudian a comparación de quienes no. También pienso que si los interesados en el arte teatral solicitan constantemente las licenciaturas, el país se verá en la necesidad de proporcionar mejores programas educativos, instalaciones y sobre todo buscará apoyar a los artistas porque serán un gremio sobresaliente que pueden representar a México en cualquier parte del mundo.

El aspirante debe buscar formarse a través de una academia que le proporcione las herramientas básicas para empezar su propia construcción, eso le ayudará a que el proceso empiece antes. Posteriormente puede cursar las maestrías en Dirección Escénica que si existen en el país, también paralelamente se autoconstruirá a través de investigación documental, talleres, cursos, conferencias, seminarios, etcétera. La formación de un artista es constante e interminable.

La elaboración de entrevistas a directores y actores, para obtener información de primera mano de artistas activos, tuvieron ciertas complicaciones, desde concertar la entrevista, hasta la pregunta fue mal interpretada o la respuesta no era la esperada. Después de realizarlas, concluyo que el sistema para la obtención de información concreta que sirva para elaborar un análisis estadístico, debe ser con preguntas que ofrezcan opciones, no preguntas abiertas. De esa manera los resultados serán más certeros y menos a interpretación, es decir, se necesitan resultados cuantitativos. Sin embargo, a pesar

de las problemáticas, se logró recabar información importante sobre la entidad que realiza la dirección de escena.

La información obtenida puede ser subjetiva, ya que se basa en experiencias y resultan fuera de la metodología científica, razón de ser cualitativa, no obstante he tratado de hacer una investigación lo más cercana posible a una tesis científica para obtener datos que ayuden a elaborar un listado lo más concreto y objetivo de las características, cualidades y habilidades que necesita el director para ejercer la dirección teatral, con la intención de ayudar a los aspirantes a dicha profesión a prepararse y cumplir con las implicaciones de esa reciente profesión.

El director es un producto natural de la evolución del teatro contemporáneo. El director de escena ha introducido la composición y la unidad que caracteriza la obra de arte, allí donde el azar reinaba como amo y señor. (G. Pitöeff, como se citó en Ceballos, 1992, cap. Georges Pitöeff)

Por consiguiente el director o directora es la persona encargada de conducir a un equipo hacia un objetivo claro. La dirección escénica es el arte de coordinar los elementos necesarios para crear un espectáculo artístico. En consecuencia podríamos concluir que la persona que ejerce la dirección escénica o teatral, es el Director Escénico o Teatral y su principal función es la creación del espectáculo atendiendo el desarrollo y mejor desempeño de todos los componentes del mismo, con el objetivo de contar una historia. Como bien se mencionó en el capítulo IV. Cada director y directora tienen su propia visión respecto a la escena que quieren ver, desde la interpretación del texto dramático, el discurso y la propuesta escénica, hasta la elección de los creativos y actores, por lo que el montaje es distinto cada ocasión, el equipo pocas veces es igual, las circunstancias cambian, y todo esto conlleva a distintos resultados, por lo que la presentación al público y su reacción ante la puesta será diferente para cada espectador y artista.

Se tiene la expectativa de que el director o directora se encargue de las siguientes responsabilidades:

- ❖ Unificar los criterios creativos
- ❖ Dialogar con todas las áreas
- ❖ La dirección de actores
- ❖ Mantener la armonía en el proyecto
- ❖ Tener un discurso y generar una propuesta escénica
- ❖ Administrar los recursos con los que cuenta

Para cumplir con estas funciones, la persona encargada debe tener o desarrollar ciertas características, cualidades, habilidades y conocimientos. Gracias a la información obtenida a través de

las entrevistas, se pudo hacer una recopilación de dichos elementos que se consideran indispensables para desempeñarse como director. Creo que la mayoría se pueden desarrollar con dedicación y voluntad.

CUALIDADES Y CARACTERÍSTICAS	HABILIDADES	CONOCIMIENTOS
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Capacidad de liderazgo ➤ Ser alguien confiable ➤ Sensibilidad y empatía ➤ Saber escuchar ➤ Inteligencia ➤ Ser organizado ➤ Ser perceptivo ➤ Carácter y mano dura cuando se requiera ➤ Disciplina ➤ Inteligencia emocional ➤ Intuición ➤ Ser respetuoso ➤ Que se comprometa con el trabajo ➤ Paciencia y tolerancia ➤ Puntualidad ➤ Humildad ➤ Honestidad ➤ Capacidad de riesgo ➤ Haber actuado ➤ Mirada profunda para lo humano 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Saber leer a la gente ➤ Saber negociar, convencer y seducir ➤ Asertividad ➤ Poder de convocatoria ➤ Capacidad de análisis ➤ Tomar decisiones y capacidad de resolución ➤ Saber controlar a la gente ➤ Que pueda identificar las capacidades de su equipo y pueda explotarlas de la mejor manera ➤ Que genere una buena comunicación ➤ Que tenga la habilidad de hablarle a cada miembro de la compañía de acuerdo a sus necesidades ➤ Ser buen narrador ➤ Ser diplomático 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Cultura basta, sobre todo de diferentes manifestaciones artísticas ➤ Conocer los procesos y escuelas de actuación ➤ Conocimiento sobre las otras áreas teatrales ➤ Conocimiento de estructura dramática ➤ Conocimiento de psicología ➤ Conocimiento de mercadotecnia ➤ Conocimiento de pedagogía

El aspirante a ser director o directora debe ser consciente de que el cargo asume muchas responsabilidades y que no va a ser fácil desempeñarse artística, administrativa y socialmente, por lo que comprometerse tiene un valor incalculable.

Como conclusión adicional. El aspirante a dirigir debe tener el ímpetu por hacerlo, por querer contar una historia, por querer expresarse, es la mejor forma de iniciarse en la dirección. Cualquier persona que lo desee de corazón como se dice, con la preparación adecuada puede lograrlo. No se tiene que nacer con todas las cualidades, se pueden desarrollar si se quiere, por supuesto la disciplina y el rigor deberán estar presentes.

El director también puede ser actor o no serlo, pero si es importante que conozca el arte de actuar, y que al menos lo haya hecho unas cuantas veces, la experiencia le va a ayudar a relacionarse con sus actores y ser más empático con ellos. Así mismo, el actor o actriz que desee dirigir, deberá prepararse y desarrollar otras habilidades que necesitará para ejercer el oficio, porque actuar y dirigir no es lo mismo, se requieren otras aptitudes.

La mejor plataforma para entrar profesionalmente en la dirección de escena es ser asistente del director o de la dirección, sin embargo hay que tener mucho cuidado de escoger a quién asistir y no dejar de perseguir los objetivos propios.

Existen infinidad de tipos de directores, hemos mencionado sólo algunos porque logran tener características que los agrupan, es decir, se enfocan en ciertos aspectos de la escena, por ejemplo en el decorado más que en el texto, o se enfocan en las relaciones entre los personajes más que en el vestuario. Cada persona tiene diferentes gustos y visiones respecto a lo que quiere ver en el escenario, por lo tanto, no hay tipos o estilos de directores buenos o malos a partir de estas preferencias (Los hay, pero son independientes a la categoría de director que hemos expresado. Su capacidad será resultado del trabajo de cada uno), depende, entre otras cosas de la percepción del espectador, y de la capacidad de todos los involucrados en un espectáculo, el director no puede controlarlo todo e impedir al 100% la incapacidad de su equipo de trabajo. Sabemos que hay espectáculos deficientes y se deben a un sin número de razones, incluso el azar, quiero decir que hay espectáculos que están muy bien hechos pero pueden no gustar al público, y existen otros que claramente carecen de armonía, de discurso, de concepto, etc., por lo que son puestas en escena mediocres y aún así lograr la aceptación y hasta elogio de la audiencia.

El tipo de director en una misma persona puede cambiar dependiendo el proyecto, el equipo, la obra, incluso el día o el estado de ánimo en el que se encuentre. A mi consideración creo que el director que se enfoca en el trabajo actoral tendrá una puesta en escena mucho más conmovedora, que aquel que se enfoca en que se vea absolutamente hermoso el escenario. Pero como se dice coloquialmente para gustos colores.

Espero que con esta información pueda ayudar a todo el interesado en ejercer la dirección teatral a prepararse de mejor manera y lograr formar artistas más completos que creen puestas en escena teatrales de una calidad superior.

ANEXOS

A.1. ESCUELAS DE DIRECCIÓN EN MÉXICO

UNIVERSIDAD	LICENCIATURA	PERFIL DEL EGRESADO	PLAN DE ESTUDIOS
Universidad Anáhuac México Norte	Licenciatura en Teatro y Actuación	Como Licenciado en Teatro y Actuación podrás actuar, dirigir, producir, administrar y gestionar proyectos o instituciones artísticas y culturales con alta calidad profesional.	En su plan de estudios la única materia de nombre Dirección Escénica se imparte en el quinto semestre. Basándome en el plan de estudios la cantidad de materias enfocadas para el desarrollo del actor son más que las asignaturas para preparar a un director.
UNAM	Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro	El egresado del Colegio estará preparado para desempeñarse profesionalmente en varios campos según el área de conocimiento que haya elegido: Dramaturgia, dirección escénica, actuación, docencia, producción, administración y difusión cultural, crítica e investigación y generación de conocimientos.	Los primeros semestres se cursa un tronco común, que son cinco áreas: Actuación, dirección, diseño y producción, dramaturgia y teatrología. Posteriormente se escogen un par para especializarse y el último año de la carrera ejercer esa especialidad.
Universidad Autónoma de Nuevo León	Licenciatura en Arte Teatral	Formar Licenciados en Arte Teatral con un perfil integral en la actuación, en la dirección escénica y la docencia	No está disponible el plan de estudio. .
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	Licenciatura en Arte Dramático	El profesional de Arte Dramático, cuenta con las siguientes competencias: Domina las bases científicas del entrenamiento físico del actor. Conoce y comprende las diferencias estilísticas de autores y obras, e incorpora los conceptos básicos de la teoría a su desarrollo profesional. Domina procesos creativos, técnicos y metodológicos relacionados con la	Su plan de estudios es parecido al del Colegio de Teatro de la UNAM, materias seriadas de actuación, dirección, historia, entre otras.

		<p>teatralidad y actuación contemporáneas. Conocer la idea de dirección y la conecta con la totalidad para la generación de una experiencia estética.</p> <p>Maneja la ortofonía. Desarrolla el manejo del cuerpo, la voz y la respiración para generar atención auditiva, procesos relacionales en tiempo, ritmo y espacio.</p> <p>Maneja las herramientas y técnicas adecuadas para poder generar una puesta en escena completa, utilizando diferentes recursos.</p>	
<p>Universidad Autónoma de Baja California</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>El Licenciado en Teatro será competente para: Aplicar el lenguaje teatral a partir del conocimiento teórico y práctico de sus códigos expresivos y simbólicos, sus metodologías y técnicas, así como sus referentes históricos, para crear puestas en escena, con originalidad, pertinencia y constancia. Diseñar e implementar proyectos de gestión teatral.</p>	<p>Su plan de estudios abarca desde la historia, hasta mercadotecnia, pasando por actuación avanzada, pedagogía teatral, diseño, pero con una sola clase titulada Dirección Escénica.</p>
<p>Universidad Autónoma de Chihuahua</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>El egresado de la Licenciatura en Teatro es un profesional que posee las competencias y habilidades requeridas para desempeñarse en la ejecución, creación, gestión y docencia en los diversos ámbitos y niveles correspondientes a su formación.</p>	<p>Hasta el octavo y noveno semestre figuran las clases de Dirección Escénica y Actoral. Sin embargo, encontré unas materias interesantes que podrían ayudar al director; Psicopedagogía actoral y métodos de análisis dramático.</p>
<p>Universidad Autónoma del Estado de Morelos</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>El egresado de la Licenciatura en Teatro podrá insertarse en: Actuación, creación escénica, creación escenográfica, dramaturgia, dirección</p>	<p>Su plan de estudios tiene un tronco común, a partir del quinto semestre escogen una área profesional; actuación, dirección, escenografía o dramaturgia. Me parece interesante que</p>

		escénica, difusión cultural, educación artística, investigación artística, crítica teatral y promoción artística.	cada área cuenta con más asignaturas que solamente las serias.
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo	Licenciatura en Teatro	Al concluir la Licenciatura, el alumno de este arte contará con los elementos necesarios para el adiestramiento corporal, vocal, de caracterización e interpretación, así como los fundamentos teóricos que le permitan asumir una posición ante el hecho teatral y su comunidad. Además el profesional de teatro podrá participar en la docencia e investigación de esta disciplina.	En su plan de estudios cuenta con tres materias tituladas: Teoría de la dirección, dirección escénica y prácticas de dirección. En general las asignaturas son para la formación actoral. También tienen su base teórica histórica amplia.
Escuela Superior de Artes de Yucatán	Licenciatura en Teatro	Al concluir tus estudios tendrás aptitudes, conocimientos, habilidades y valores para desempeñarte profesionalmente en el campo de la creación teatral con énfasis en la actuación. Contarás con preparación teórica, técnica, intelectual y física para abordar propuestas escénicas, a las que podrás aportar la visión de actor creador en cualquiera de los géneros y estilos del teatro.	Como el perfil de egresados menciona, su plan de estudios es enteramente para la formación de actores, aunque la licenciatura de llame Teatro.
Universidad de Sonora	Licenciatura en Artes Escénicas, especialidad actuación	El egresado de Artes Escénicas, Opción actuación ejerce actividad como intérprete en obras teatrales, espectáculos multidisciplinares y performance tanto en espacios formales como alternativos. Participa también en comerciales y programas para radio, televisión y proyectos de cinematografía.	Hay dos licenciaturas en Artes Escénicas, una en danza y la otra en actuación. Por lo tanto, su plan de estudios está enfocado en desarrollar las habilidades del actor.

<p>Universidad de Las Américas de Puebla</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>Competencia para desarrollar trabajos actorales profesionales a través de la construcción interna y externa de un personaje. Conocimiento de los componentes dramáticos, estéticos, ideológicos y conceptuales de un fenómeno escénico. Experiencia en el desarrollo de proyectos artísticos en la actuación, la dirección escénica, el diseño de la imagen escénica y la experiencia teatral colectiva.</p>	<p>En su plan de estudios la materia seriada es actuación, pero me encontré que la mayoría de las materias son teóricas como por ejemplo: Tecnologías de la información en la construcción del conocimiento.</p>
<p>Universidad Autónoma de Sinaloa</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>El egresado de la Licenciatura en Teatro es un profesional que podrá aplicar herramientas metodológicas para generar conocimientos que privilegien la práctica teatral, la crítica, la didáctica y la teoría del teatro, así como gestionar proyectos culturales.</p>	<p>En el plan de estudios, los primeros cuatro semestres se enfocan en actuación y a partir del quinto semestre aparecen un par de materias de dirección y sobre otras áreas como producción.</p>
<p>Universidad Veracruzana</p>	<p>Licenciatura en Teatro</p>	<p>Al término de la carrera, el egresado contará con las herramientas suficientes para integrarse al entorno laboral, siendo capaz de generar, proponer y/o realizar proyectos teatrales en grupos institucionales y de autogestión, incorporándose al campo laboral conectando con la cultura y la educación, así como enfrentar en un futuro la formación especializada en los niveles de posgrado.</p>	<p>Su plan de estudios está enfocado en la gestión de proyectos como en la investigación teatral.</p>

A.2. MÁS DIRECTORES TEATRALES IMPORTANTES

- El Duque de Sax Meiningen (1826-1914)

Fue un hombre consagrado al arte, su prioridad era la representación de obras con la mayor calidad. Buscaba la perfección del escenario e intentaba que el texto fuera respetado por los actores. El duque Jorge estaba mayormente interesado en los problemas de exactitud histórica, llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica usando los elementos de la composición para transmitir la tensión interna de la obra dramática. Al mismo tiempo estaba interesado en preservar la ilusión naturalista. El principio de crear un ambiente en el que el actor pudiera establecer una relación fluida fue válido y condujo inevitablemente a un estilo mucho más natural de actuación. Antoine comentó con entusiasmo sobre la habilidad de los actores del Meiningen, de concentrar su atención el uno en el otro, en vez de dirigirla hacia el público, hasta el punto de decir sus parlamentos mirando al fondo de la escena. Este fue un principio que tanto Antoine como Stanislavski adoptaron con un resultado notable.

Los diseños de vestuario también evolucionaron en practicidad, realismo y manufactura. No era suficiente el que los trajes fueran auténticos hasta el último detalle, debían usarse correctamente, ser ropa más que disfraces.

El principio vital que el Duque estableció fue; “la función fundamental del teatro es representar movimiento, el inexorable progreso de la acción”. (Grube, trad. 1963)

- André Antoine (1858-1943)

Fue un director francés que apoyó el “teatro libre”, teatro hecho para expresarse libremente. Dirigió su compañía Théâtre Libre, donde los dramaturgos escribían lo que querían y él los llevaba a escena. Sus características más importantes fueron el naturalismo y la liberación de los obstáculos impuestos por la rutina y el lucro.

El objetivo del Teatro Libre es incentivar a todo escritor a producir para el teatro y, sobre todo, a escribir lo que se siente inclinado a escribir y no lo que piense que un empresario va a producir. Yo produzco cualquier cosa que tenga un gramo de mérito sin considerar la opinión que yo puedo tener de lo que el público pensará de ella y produzco cualquier cosa que un escritor conocido me traiga y exactamente como me lo entrega. Si escribe un monólogo de media docena de páginas, el actor debe decir esa media docena de páginas palabra por palabra. Su ocupación es escribir la pieza, la mía hacerla actuar. (Antoine, citado por Stockes, 1972, p. 121)

- Max Reinhardt (1873-1943)

Fue un director que basó su teatro en el actor. Lo que dijo en 1901 fue el credo de toda su vida. Hay un solo objetivo para el teatro: el teatro mismo. Yo creo en un teatro que pertenezca al actor. El punto de vista literario, como en previas décadas, no debe ser el decisivo. Esto pasaba porque los hombres de letras dominaban el teatro. Yo soy un actor, siento como los actores y para mí el actor es el foco natural del teatro. Él lo fue en todas las grandes épocas del teatro. El teatro debe al actor su derecho a mostrarse desde todos lados, de ser activo en varias direcciones, de desplegar su alegría en la travesura y en la magia de la transformación. Yo conozco los traviosos y los creativos poderes del actor y me siento a menudo sumamente tentado a salvar algo de la vieja comedia del arte, en nuestra época demasiado disciplinada para dar al actor, de una vez en cuando, la oportunidad de improvisar y dejarse ir. (Reinhardt, citado por Esslin, 1981, p. 9)

Grandes actores que pasaron por el teatro de Reinhardt han dado testimonio de su habilidad única para extraer de ellos lo mejor que tenían, de su capacidad de ponerse de lado de ellos y sus intenciones como director en favor del trabajo.

Martin Esslin que trabajó como actor estudiante con Reinhardt en Salzburgo, en 1937, escribe:

El método de Reinhardt como director era, esencialmente, el de montar a los actores sus papeles, no actuándolos completamente, sino a través de una especie de taquigrafía actoral, una brillante y concisa indicación de lo esencial de un gesto dado o una entonación. Siendo él mismo un excelente actor de carácter, Reinhardt era capaz de mostrar al actor, no cómo él, Reinhardt, actuaría el personaje, sino como cada actor o actriz particular debía hacerlo para dar completa expresión a su individualidad esencial. Observando a Reinhardt en los ensayos, no era raro verlo dirigirse a una actriz determinada, digamos Paula Wesseley representando a Gretchen que lo había sido antes. El proceso de ensayos se desarrollaba así, para Reinhardt, su propia peculiaridad dialéctica. Mirando a un actor dado, el actor de carácter Reinhardt aprendía a capturar la personalidad óptima del actor y su individualidad expresiva. Después de dominar esto, él lo reproducía para el actor que era, de esta forma, confrontado con su ser ideal en la realización ideal del papel. Así, Reinhardt nunca impuso su forma de actuar en el actor. Él tomaba el potencial del actor y lo ayudaba a verlo mirándolo a él. Una profunda fe en el milagro de la individualidad humana y la autenticidad y riqueza de la personalidad fueron la base del credo artístico de Reinhardt. (Esslin, 1981, p. 9)

Había una preocupación de Reinhardt por el actor, un deseo de protegerlo de los otros intereses en pugna en el teatro.

- Meyerhold (1874-1940)

Fue un defensor del simbolismo y activista entusiasta.

Los primeros años de su carrera los pasó como actor en el Teatro de Arte de Moscú, dirigido por Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko. Fue alumno de Stanislavski, por lo tanto, su primera etapa como director no fue muy diferente de como lo hacía su maestro. Posteriormente la Revolución Rusa lo acercó de lleno al teatro propagandista. Su concepto de *biomecánica* lo llevó a la creación de un sistema complejo de dirección. La biomecánica se entiende como el movimiento preciso y controlado del actor. Debe tener un entrenamiento físico para poder responder con movimientos, sentimientos y palabras.

Meyerhold aspiraba a desarrollar un estilo de dirección incorporando 'una fría creación de palabras libres de todo trémulo y del acostumbrado sollozo. Una total ausencia de tensión y de entonación lúgubre'. Los gestos histriónicos convencionales fueron reemplazados por el temblor interior de la vibración mística que es comunicado a través de los ojos, los labios y la forma de expresión: la calma exterior que oculta emociones volcánicas, bajo un aspecto de liviandad y espontaneidad. (Braun, ed. y trad. 1969, p. 43)

Por sobre todo, Meyerhold aprovechó el poder expresivo del cuerpo del actor.

La verdad de las relaciones humanas se establece por gestos, posturas, miradas y silencios. Las palabras solas no pueden decir nada. En consecuencia, debe haber un modelo de movimiento para transformar al espectador en un observador vigilante... La diferencia entre el viejo teatro y el nuevo, es que, en el teatro nuevo, el discurso y la plasticidad están cada uno subordinados a sus propios ritmos y éstos no tienen necesariamente que coincidir. (Braun, ed. y trad. 1969, p. 56)

A fin de lograr dichos efectos, Meyerhold dejó muy poco al azar, prescribiendo todo posible detalle, visual y oral, también haciendo bocetos de los gestos y posturas deseadas. Meyerhold logró disciplinar los movimientos de sus actores con el simple recurso de restringirlos a una franja del escenario frente al arco de proscenio de no más de siete pies de profundidad.

La producción de Meyerhold atrajo elogios a regañadientes de los críticos, porque era innovación. Pero la actuación fue considerada como sin vida y dispareja. Muchos culpaban al sistema de Meyerhold el cual sostenían reducía al artista a un mero títere.

- Erwin Piscator (1893-1966)

El compromiso político de Piscator lo impulsó a buscar tres cualidades en sus producciones: inmediatez, totalidad y autenticidad. Esta búsqueda lo condujo primero a la forma de revista, y de aquí, al desarrollo del teatro épico.

El propósito de Piscator, como él mismo lo sostuvo, fue la acción directa en el teatro, "espero lograr efectos propagandísticos que serán más vigorosos que los que posibilitan las obras de teatro,

cuya pesada estructura y problema llevan a psicologizar y a obstaculizar constantemente la relación entre el escenario y el auditorio” (Piscator, trad. 1980, p. 81-82)

Brecht comenta en 1927 en *La Compra de Bronce*:

Estaba más interesado en la actuación de lo que sus enemigos pensaban. Sin embargo, estaba más interesado de lo que él mismo aparentaba. Posiblemente no fue capaz de compartir sus intereses porque ellos no fueron capaces de compartir los suyos. De todas formas, no estableció un nuevo estilo para ellos, a pesar de que tenía talento para mostrar cómo se debía actuar un papel, en especial los papeles pequeños y agudos. Aceptaba simultáneamente diferentes formas de actuación en su escenario, lo cual no era realmente un signo de un gusto refinado. Le parecía más fácil posesionarse críticamente de temas grandiosos a través de ingeniosas y espectaculares presentaciones escénicas que de valerse del arte del actor. (Brecht, como se citó en Braun, 1986, p. 191)

El logro más grande de Piscator, fue un logro marxista: demostró cómo el teatro puede crear una relación dialéctica con su audiencia para acelerar la transformación de la sociedad.

- Bertolt Brecht (1898-1956)

Dramaturgo, poeta y director alemán. La premisa de su teatro era que éste podía contribuir a modificar el mundo.

Desde sus comienzos se caracterizó por una radical oposición a la forma de vida y a la visión del mundo de la burguesía y naturalmente al teatro burgués, sosteniendo que sólo estaba destinado a entretener al espectador sin ejercer sobre él la menor influencia. Todas las obras de Brecht están absolutamente ligadas a razones políticas e históricas.

La crítica social, la compasión por los seres humanos y el consiguiente cambio de la sociedad debían ser los ejes centrales de sus obras. Al igual que Piscator, su teatro era político y fue quien terminó por desarrollar el teatro didáctico, promovía el debate más que movilizar al público a la acción como pretendía Piscator. Pero el aporte fundamental de Brecht es su concepto de la participación activa del espectador en el hecho teatral, que él resumía en su teoría del *Verfremdungseffekt* “efecto de extrañamiento o distanciamiento”. Ese efecto consistía en un distanciamiento emocional del espectador ante la obra, ya que el teatro debía mostrar y explicar ideas de una realidad que consideraba cambiante y el público debía reflexionar de una manera crítica y objetiva. Si lo que se produce, por el contrario, es una identificación con los personajes, el espectador pierde esa capacidad de reflexionar objetivamente sobre lo que sucede en el escenario.

Una de las obras más importantes de Bertolt Brecht es *La ópera de cuatro cuartos/ La ópera de los tres centavos*, una obra en la que critica el orden burgués representándolo como una sociedad de delincuentes, prostitutas, vividores y mendigos.

- Antonin Artaud (1896-1948)

Poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del teatro de la crueldad.

En 1923 entró en contacto con Robert Desnos y André Breton y se adhirió de inmediato a los principios del grupo surrealista, convirtiéndose en uno de sus principales miembros. Dirigió *La Central de Investigaciones Surrealistas* y participó activamente en la revista *La Révolution Surréaliste* hasta su ruptura con Breton en 1926, época en que fue expulsado del movimiento junto a Philippe Soupault, acusados de "desviacionismo literario". Con Roger Vitrac y Robert Aron, Antonin Artaud fundó el Teatro Alfred Jarry, que entre 1926 y 1930 realizó producciones experimentales.

Panfleto introductorio al teatro Alfred Jarry:

El tipo de ilusión que intentamos crear no se apoya en el mayor o menor grado de verosimilitud de la acción, sino en el poder comunicativo y de la realidad de esta acción. Por medio de este acto, cada espectáculo se transforma en un evento. El público tiene que sentir que una escena de sus vidas se está representando frente a ellos, una escena verdaderamente vital. (Artaud, como se citó en Braun, 1986, p. 225-226)

En 1932 escribió el manifiesto *Teatro de la crueldad*, donde presentó las bases de lo que posteriormente sería su principal obra crítica, *El teatro y su doble* (1938), la cual, junto a *Ubú rey* de Alfred Jarry, representa la síntesis del drama vanguardista del siglo XX. En su teoría, Antonin Artaud asigna al teatro la función de destruir los valores culturales artificiales impuestos por siglos de dogmatismo racionalista, y propone volver al ritual primitivo para reflejar la verdadera realidad del alma humana y las condiciones en que vive: "el drama de crueldad".

- Peter Brook (1925-)

Es uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo. Sus ensayos han revolucionado la escena y han creado distintas formas de representación.

Peter Brook fue pionero del movimiento del teatro experimental británico, realizó sus trabajos iniciales en la Royal Shakespeare Company, en la Royal Opera House, en el West End londinense. En la actualidad es director del Centro Internacional de Investigación Teatral que fundó en París en 1971.

En los diversos tratados sobre teatro, como por ejemplo en su ensayo *El espacio vacío*, comenta: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1969). Habla del teatro como el espacio donde se puede crear sin la necesidad de nada material, sólo la imaginación y las emociones, la necesidad de un actor frente a un espectador y nada más.

Brook sostiene que la representación debe ponerse a prueba constantemente para revitalizarse todo el tiempo que quiera y necesite y en las condiciones que quiera y exija.

El teatro es un vínculo con el mundo exterior, situaciones que pasan en el mundo son vistas a través del teatro. El teatro nos trae la vida real a escena, a través de los actores que nos muestran el mundo, el espectador puede ser conmovido por dichas situaciones. El teatro trata de hacer presente lo ausente. (Brook, 1969)

De los principales conceptos de Brook son: El *teatro sagrado*, el *teatro tosco*, el *teatro mortal* y el *teatro total* además del *espacio vacío*.

El *teatro sagrado* hace referencia a recordar el instante histórico donde el teatro era una ceremonia, un espacio de magia, un rito sagrado. Pero Peter Brook aclara que no se trata de imitar la forma de lo sagrado porque eso llevaría justamente a rechazar el concepto de *teatro sagrado*.

El *teatro tosco*, es un teatro popular próximo a la gente, considera que es éste teatro el que salva a cada época como una revolución escénica, cuando el teatro se aleja de las personas. Peter Brook diferencia el *teatro sagrado* y el *teatro tosco*, de lo que él llama el *teatro mortal*, un teatro que no sólo no consigue inspirar o instruir, sino que apenas divierte. El teatro mortal significa para Brook mal teatro por su monotonía, obviedad y mortal aburrimiento.

En el libro *El espacio vacío* propone un *teatro total*, un teatro vivo que es una mezcla de las vertientes de lo *sagrado* y lo *tosco*. Sostiene que el teatro vivo es el que nos atrapa como público. Pero nos advierte que el intento de atraparlo en una fórmula repetida nos lleva nuevamente a lo mortal.

En raros momentos, el teatro festivo, de catarsis, de exploración, el teatro de significado compartido, el teatro vivo son uno solo. Una vez transcurrido ese momento, no cabe recuperarlo servilmente por imitación: ya que lo mortal vuelve de manera furtiva, y comienza de nuevo la búsqueda. (Brook, 1969)

Escritos

- El espacio vacío, 1968
- Hilos de tiempo, 1998
- Más allá del espacio vacío, escritos sobre teatro, cine y ópera, 2001

- La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro, 2002
- Conversaciones con Peter Brook, 2003

- Eugenio Barba. (1936-)

En 1961 Barba se acerca al laboratorio teatral de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia. Su estudio duró tres años, en los cuales se dedicó a observar el trabajo con los actores, la forma de vida y las herramientas de trabajo. Permanece al lado de Grotowski hasta en 1964, y de este encuentro retoma gran parte de la filosofía y de las herramientas corporales para desarrollar el trabajo con su grupo el Odin Teatret que conformo en el mismo año.

Eugenio Barba llama a Grotowski un reformador del teatro, así como Meyerhold, Brecht, Artaud, entre otros creadores escénicos, ya que ellos rompen en su momento con una forma de hacer teatro y deciden no sacar conclusiones apresuradas, viven en un viaje, en una investigación diaria donde no hay fórmula ni puntos de llegada. La transición es la creación de su propio teatro.

Barba realiza múltiples viajes a países asiáticos, (Bali, Taiwán, Sri Lanka, Japón), los cuales fueron un parteaguas en su carrera teatral, por una parte logró rescatar el misticismo de estas culturas, su riqueza y su tradición en el arte escénico y por otro lado creando su propia forma de expresión. De este proceso de observación confirma que el actor necesita apropiarse de una técnica corporal para desarrollar su presencia en el escenario, para potenciar su energía. Es esta apropiación donde el actor encuentra la posible transición entre su presencia cotidiana o extra-cotidiana, siendo este concepto uno de los puntos de partida de su tratado *Antropología Teatral*; indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano.

- David Mamet (1947-)

Es uno de los grandes nombres de la literatura estadounidense del último medio siglo. Destacado dramaturgo, guionista y director de cine, también es autor de varias novelas y ensayos.

Las primeras obras de Mamet, *Duck variations* (Variaciones sobre el pato, 1971) y *Sexual Perversity in Chicago* (Premio Jefferson Award, 1974), fueron producidas en el Off-Broadway en 1975 y le dieron en seguida una reputación como escritor del denominado nuevo realismo. Mamet recibió el Premio Pulitzer en 1984 por *Glengarry Glen Ross*.

El teatro de Mamet se caracteriza por el uso de un lenguaje crudo, francamente sexual, lleno de expresiones coloquiales y vulgares. Se le ha considerado "el fundador del lenguaje de la epilepsia moral" norteamericana.

Los personajes suelen ser gente corriente o marginados, y conjuga humor y dramatismo en los argumentos. Su estilo dramático refleja el comportamiento desarticulado y violento de la clase media-baja. Poético, repetitivamente escatológico, cómicamente fragmentario y a menudo chocante. Sus obras provocan en el espectador una reflexión sobre el mal como algo inseparable del corazón humano. Expone en sus obras cuestiones psicológicas y éticas que enfrentan la sociedad moderna.

EN MÉXICO

- Seki Sano (Japón 1905- Ciudad de México 1966)

Fue director de teatro y activista político. Tras su salida forzada de Japón, viajó por los Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania. En Berlín fue nombrado representante japonés de la Organización Internacional de Teatro Revolucionario (IOTR). En 1931, la oficina de IOTR se trasladó a Moscú, donde recibió formación teatral y colaboró con Stanislavski y Meyerhold, de quien fue asistente entre enero de 1934 y junio de 1937. Después de los cambios políticos acaecidos en la Unión Soviética, en agosto de 1937, tuvo que salir de la URSS. Llegó a México pidiendo refugio político en 1939, procedente de Nueva York, perseguido por el gobierno japonés.

El efecto de Seki Sano en el teatro mexicano ha sido profundo. Dio a conocer las metodologías de Meyerhold y Stanislavski a más de 6.500 discípulos, introduciendo así en México por primera vez, un sistema coherente de actuación. En 1941 Sano fundó conjuntamente con el pintor Gabriel Fernández Ledesma y la bailarina Waldeen Falkestain, el revolucionario y anti-comercial Teatro de las Artes. En 1948 creó el Teatro Reforma, un centro para la experimentación profesional que funcionaba dentro del recientemente constituido Instituto Nacional de Bellas Artes.

A Sano le debemos la transformación de la farándula en arte escénico y la conversión de cómicos en gente de teatro. Hay un antes y un después de Seki Sano en nuestro teatro.

- Rodolfo Usigli (1905-1979)

Dramaturgo, investigador, ensayista, poeta, narrador y diplomático. Rodolfo Usigli escribió diversas obras que se han convertido en un hito en la dramaturgia nacional. Tal es el caso de *El gesticulador*, la

cual refleja la vida política después de la Revolución Mexicana y la corrupción que se generó en torno a ésta, razón por la cual fue censurada durante muchos años, luego de su estreno en el Palacio de Bellas Artes en 1947. Para muchos, con la representación de esta obra surge el nuevo teatro mexicano.

Usigli propuso la creación de un teatro mexicano, nacional por su temática y realista en su estilo a fin de convertirse en instrumento de crítica social, de ahí su axioma: "Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad". Para él, entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y la calidad formal para sostenerse a sí mismo. Planteó el realismo como el modelo a seguir.

A la par de su trabajo creativo, Rodolfo Usigli desempeñó diversos cargos: Profesor de historia del teatro mexicano y Director en la Escuela de Verano de la UNAM, de 1933 a 1947; así como profesor de la Academia Cinematográfica en 1942; Director de Prensa de la Presidencia de la República en 1936; Director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública en 1938 y del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes (1938-39), y Director del Teatro Popular Mexicano (1972-75). En el campo del cine, Usigli fue delegado de México en los festivales cinematográficos de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia (1950) y Cannes (1949 y 1950).

- Juan José Gurrola (1935-2007)

Arquitecto, director de radio, cine y teatro, actor, escenógrafo, dramaturgo, pintor y fotógrafo.

De 1954 a 1958 estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura, de la UNAM. En 1956 hizo su primera incursión en el teatro como actor, un año después asumió la dirección del grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. De 1960 a 1962 recibió la Beca Rockefeller para estudiar dirección, producción y escenografía teatral en Alemania y en Estados Unidos de América. Al año siguiente, obtuvo nuevamente la Beca Rockefeller para especializarse en investigación de diseño y tecnología teatral. En 1967, se trasladó a Trier, Alemania, para tomar cursos de fotografía en Kustzentrum Martiner Hof. Una década más tarde, en la misma ciudad germana, estudió dibujo, grabado y serigrafía en Sommerakademie Für Bildende Kunst.

Desde 1970 dirigió más de 50 obras teatrales y óperas. Su trabajo en las artes escénicas lo realizó impartiendo cursos y talleres, creando diseños escenográficos, tanto a nivel nacional como internacional. Gurrola participó en el Movimiento Pánico realizando productos de vanguardia con rasgos de terror y humor, así como raíces oníricas y surrealistas, de la mano de los fundadores del movimiento, Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor.

Desde 1993 perteneció al Sistema Nacional de Creadores. Fue galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia (1960), al Mejor Director de Teatro (1960, 1962 y 1963), el Premio Nacional de Ciencias y Artes (2004), entre otros.

A consecuencia de su pensamiento cambiante, Gurrola llegó a describir su trabajo como indefinible. Siempre provocador, por lo que protagonizó varias polémicas; una de ellas por pretender montar una obra en la azotea del Teatro Juan Ruiz de Alarcón en el Centro Cultural Universitario, a principios de 1994.

- Héctor Azar (1930-2000)

Fue director, dramaturgo, docente y escritor. Fundó instituciones que marcaron un parteaguas en el teatro mexicano, tanto a nivel institucional como independiente. Entre éstas, la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, 1971), así como Teatro en Coapa y el Centro de Arte Dramático (CADAC).

El maestro Azar, fue director de la Casa del Lago, jefe del Departamento de Teatro de la UNAM y jefe del Departamento de Teatro del INBA. Como director, llevó a la escena más de cien obras y como dramaturgo escribió más de 25 obras que fueron presentadas en todos los espacios que él fundó, como: El Teatro del Caballito, el Centro Universitario de Teatro, el Teatro la Ciudad Universitaria, la Compañía de Teatro Universitario, el Espacio C, el Teatro Espacio 15 y el Foro Isabelino. Víctor Hugo Rascón Banda comentó que gracias a las obras el maestro Azar “enriqueció nuestro teatro, lo volvió moderno, lo alejó del costumbrismo de los años 70 y lo transformó; nos ha enseñado a respetar el escenario y a respetarnos a nosotros mismos, a no ser complacientes” (Secretaría de Cultura, 2015).

En 1975 creó el Centro de Arte Dramático A.C., el CADAC, que a 40 años de distancia se ha mantenido como un espacio de plena libertad creativa y servicio cultural para la sociedad, ofreciendo talleres y cursos a niños, adolescentes, trabajadores, estudiantes, amas de casa, por donde han pasado más de 15 mil alumnos.

Su producción escrita incluye otros géneros además de la dramaturgia, como teórico de los asuntos ligados al teatro escribió *Zoon theatrykón* (1977), donde concibe el teatro como parte de la teoría de conjuntos, y *Funciones teatrales* (1982), así como los ensayos *La universidad y el teatro* (1970), *Teatro y educación* (1971) y *Cómo acercarse al teatro* (1988).

Azar recibió distintos reconocimientos como el Premio Xavier Villaurrutia al teatro estudiantil en cuatro ocasiones, el Primer Premio del Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia, Las

Palmas Académicas que otorga el gobierno francés, el Premio Universidad Nacional en 1987, la medalla Nezahualcóyotl de la Sociedad de Escritores de México, la Orden del Cedro de la República de Líbano, además del doctorado Honoris Causa de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

- José Luis Ibañez (1933-2020)

Director de teatro y cine, guionista y catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1954 fue alumno de la primera generación de la carrera de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Participó como ayudante del director Alan Lewis en las obras *El gran dios Brown* (1954) y *Enterrar a los muertos* (1955). Colaboró con el grupo Poesía en voz alta (1956-1960), empezó como ayudante escénico y más adelante relevaría a Héctor Mendoza en el puesto de director del quinto programa con la obra *Asesinato en la catedral* de T.S. Elliot.

En julio de 1959, tras un tiempo de realizar su trabajo escénico en terrenos universitarios montó por primera vez en el país *Las criadas* de Genet, con Rita Macedo, Ofelia Guilman y Mercedes Pascual. Gracias al productor Robert W. Lerner conoció a Silvia Pinal, con quien realizó varios montajes. Ibañez trabajó tanto en el llamado teatro cultural y el teatro comercial.

En 1965, 1973 y 1989 fue nombrado Mejor Director del Año por la Asociación de Críticos Teatrales de México.

En 1965 José Luis Ibañez debutó como director de cine gracias al Concurso de Cine Experimental convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Cinematografía. La película se tituló *Amor, amor, amor / Las dos Elenas* (1965) y el guión fue escrito por Carlos Fuentes, basándose en el cuento homónimo de su autoría.

En el año 2000, José Luis Ibañez tuvo a su cargo la cátedra "Rosario Castellanos" en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Fue designado Premio Universidad Nacional en el área de Creación Artística y Extensión de la Cultura en 2001. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y asesor en las publicaciones teatrales del Fondo de Cultura Económica. Profesor de tiempo completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

- Luis de Tavira (1948-)

Dramaturgo, director de teatro, ensayista y fundador de instituciones de enseñanza teatral.

Estudió Letras Clásicas y Filosofía en el Instituto Libre de Literatura, en Puente Grande, Jalisco, y Arte Dramático en la FFyL de la UNAM. Asimismo, cursó un seminario de Pedagogía Actoral dirigido por Héctor Mendoza en el Centro Universitario de Teatro.

Director de más de 100 montajes en México y más de una docena en el extranjero. Autor de 14 piezas teatrales. Formador de actores en la UNAM e INBA y pensador del teatro que construyó un método de análisis tonal para el lenguaje escénico y plasmó sus ideas en diferentes libros. Sus puestas en escena han tenido trascendencia por sus propuestas estéticas.

Su trabajo artístico se encuentra indisolublemente vinculado a la fundación de instituciones teatrales que son patrimonio de nuestra cultura, como el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, al lado de Héctor Mendoza; el elenco estable del Centro de Experimentación Teatral del INBA; del grupo Teatro Taller Épico de la UNAM, donde fue director; La Casa del Teatro (1994); el Centro de Arte Dramático de Michoacán, donde implementó El Teatro Rocinante; y en 2008, la reestructuración de la Compañía Nacional de Teatro del INBA, de la que fue director artístico hasta 2016.

Luis de Tavira recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2006, además de diversos reconocimientos nacionales e internacionales. Es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores del Arte y miembro de número de la Academia de Artes. Actualmente trabaja como director independiente y desde enero de 2017 es el director artístico de La Casa del Teatro A.C.

REFERENCIAS

- Alquibla. (2013). *El teatro del siglo XX, dramaturgos principales*.
<https://www.alquiblaweb.com/2013/01/28/el-teatro-del-siglo-xx/>
- Arrojo, V. (2016). *El director teatral ¿es o se hace? Hacia una didáctica de la dirección Theatre director, Is it something that can be created? Procedure to stage a play. Revista Arte Escena (no. 1) 36-44* <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/04/Articulo-04.pdf>
- Barreda, R. (1988, Noviembre). Julio Castillo y su cosmos de imágenes desgarradoras. *Revista de la Universidad de México* (454) 26-28
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/1a888495-6733-4419-9d79-3f33fc6f7509/julio-castillo-y-su-cosmos-de-imagenes-desgarradoras>
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director*. Editorial Alba.
- Braun, E. (1969). *Meyerhold on Theatre*. Methuen
- Braun, E. (1986). *El director y la escena; Del naturalismo a Grotowski*. Editorial Galerna.
- Brook, P (1969). *El espacio vacío*. (Trad. Gil Novales). Ediciones Península
- Brook, P. [Instituto Nacional de Teatro]. (20 de febrero de 2015). *El teatro es un vínculo con el mundo exterior, situaciones que pasan en el mundo son vistas a través del teatro*. Facebook
<https://www.facebook.com/inteatro/posts/1605336929683278/>
- [Carta de Sulerzhitsky a Stanislavski]. (1976). Documentación autorizada de la producción de Laurence Senellick en *Theatre Quarterly*, Vol. 1, No° 22. p. 105
- Ceballos, E. y Jiménez, S. (1985). *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. (Vol I y II). Difusión Cultural UNAM. Grupo Editorial Gaceta S.A. México.
- Ceballos, E. (1992). *Principios de Dirección Escénica*. Instituto Hidalguense de la Cultura Grupo Editorial Gaceta S.A. México.
- Copeau, Jacques (1879-1949). (s.f). Enciclonet 3.0.
<http://www.enciclonet.com/articulo/copeau-jacques/>

- de Ita, F. (5 de septiembre de 2016). *La Leyenda de Seki Sano*. Teatro Mexicano CITRU <http://teatromexicano.com.mx/5633/la-leyenda-de-seki-sano/>
- de Tavira, Luis. [Secretaría de Turismo y Cultura Morelos]. (10 de junio de 2020). #EnVivo Conferencia magistral “Las responsabilidades artísticas del director de escena”. [Vídeo]. Facebook <https://www.facebook.com/SecretariadeTurismoyCulturaMorelos/videos/3266468610030564/>
- Diderot, D. (2003). *La paradoja del comediante*. Biblioteca Virtual Universal. (Trabajo original publicado en 1830) <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89870.pdf>
- Escuela Nacional de Arte Teatral. (s.f.). *Maestría en Dirección Escénica*. <https://enat.inba.gob.mx/2014-01-20-22-16-17/direccion.html>
- Esslin, M. (1981). Max Reinhardt – Hight Priest of Theatricality. *The Drama Review*, Vol. 21, No° 2 (T 74), p. 9
- Frischmann, D. H. (1992). Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* (no. 2) 53-59. <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=teatro>
- García Lozano, Mauricio. [ENAT Escuela Nacional de Arte Teatral]. (16 de abril de 2020). *Conferencia La Dirección Escénica*. [Vídeo]. Facebook. <https://www.facebook.com/enatoficial/videos/666795380560636/>
- Geirola, G. (2014). *Arte y oficio del director teatral en América Latina, Centroamérica y Estados Unidos*. Editorial Argus-a Artes y Humanidades/ Arts and Humanities.
- Grotowski J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. Routledge
- Grube, M. (1963). *The Story of the Meiningen* (trad. A. M. Koller). University of Miami
- Héctor Mendoza creador de una metodología en renovación constante. (9 de julio de 2019). INBAL Boletín no.1038 <https://inba.gob.mx/prensa/12587/hector-mendoza-creador-de-una-metodologia-en-renovacion-constante>

- *Héctor Azar, una vida dedicada al teatro: creador de instituciones, promotor teatral, dramaturgo prolífico y director.* (17 de octubre de 2019). INBAL Boletín no.1609
<https://inba.gob.mx/prensa/13168/hector-azar-una-vida-dedicada-al-teatro-creador-de-instituciones-promotor-teatral-dramaturgo-prolifico-y-director->
- *Historia de la licenciatura.* (s.f). Facultad de Filosofía y Letras UNAM. 06/05/2020
<http://teatro.filos.unam.mx/inicio/acerca-de-la-licenciatura/historia-de-la-licenciatura/>
- *IBAÑEZ, José Luis.* (s.f.) Escritores del Cine Mexicano – UNAM.
http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/l/IBANEZ_jose_luis/biografia.html
- *Juan José Gurrola.* (28 de septiembre de 2017) <http://www.elem.mx/autor/datos/15192>
- Leñero, E. (12 de enero de 2011). Héctor Mendoza: El actor se prepara. *Proceso.*
<https://www.proceso.com.mx/260738/hector-mendoza-el-actor-se-prepara-2>
- Maestro Luis de Tavira Noriega. (22 de noviembre de 2018). *Gaceta UNAM*
<https://www.gaceta.unam.mx/pun-luis-de-tavira/>
- Mendoza, H. (1996). *Creator Principium.* CONACULTA, INBA, CITRU
- Pérez Porto J. y Merino M. (2014). *Definición de director.* Definición.DE. Recuperado en 20 de agosto de 2019, de <https://definicion.de/director/>
- Piña, M. C. (2019). *Recordando a Jean Vilar.* RFI radio francesa.
<https://www.rfi.fr/es/cultura/20190717-recordando-jean-vilar>
- Piscator, E. (1980). *The Political Theatre.* Ed. y trad. Hugh Romison
- *¿Quién fue Julio Castillo? (1944-1988).* (6 de julio de 2013). Cartelera de Teatro.
<https://carteleradeteatro.mx/2013/quien-fue-julio-castillo-1944-1988/>
- Real Academia Española. (2019). *Director, ra.* En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 20 de agosto de 2019, de <https://dle.rae.es/director>
- *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro, constructor de la obra dramática mexicana más consistente del siglo XX.* (18 de junio de 2019). INBAL Boletín no. 904
<https://inba.gob.mx/prensa/12451/rodolfo-usigli-ciudadano-del-teatro-constructor-de-la-obra-dram-aacutetica-mexicana-m-aacutes-consistente-del-siglo-xx>

- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Antonin Artaud*. En Biografías y Vidas; La enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/artaud.htm> el 12 de mayo de 2020.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). *Biografía de Jacques Copeau*. Biografías y Vidas; La enciclopedia biográfica en línea. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/copeau.htm> el 21 de octubre de 2020
- Secretaría de Cultura. (2015). *Héctor Azar, un Zoon Theatrykón*. Gobierno de México <https://www.gob.mx/cultura/prensa/hector-azar-un-zoon-theatrykon>
- Shakespeare, W. (2005). *Hamlet*. (Trad. R. Rutiaga). Grupo Editorial Tomo. (Trabajo original publicado en 1603)
- Sol Cultural. (s.f.). *Viewpoints2*. <https://www.solcultural.com/viewpoints-1/>
- Stockes, J. (1972). *Resistible Theatres*. Elek
- Tarriba Unger, M. (2004, Noviembre). Encuentro con el espíritu trágico; Entrevista a Ludwik Margules. *Revista de la Universidad de México* (9) 91-96 <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/dd0ba9b8-e355-4589-8018-cd37cc4c7637/encuentro-con-el-espiritu-tragico-entrevista-a-ludwik-margules>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). *Harold Clurman*. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Harold-Clurman>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). *Jean Vilar*. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Jean-Vilar>
- Ucha, F. (2010). *Definición de Director*. Definición ABC. Recuperado en 20 de agosto de 2019, de <https://www.definicionabc.com/general/director.php>
- Wagner, F. (1959). *Técnica Teatral*. Editorial Labor