



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**TRADUCTOR DE ÁREAS: MI PROCESO DE APRENDIZAJE COMO
ASISTENTE DE DIRECCIÓN**

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta

KARLA BÁEZ CORREA

Asesora

Dra. Norma T. Lojero Vega



Ciudad de México, 2024



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

En el teatro, al igual que en la vida, los personajes, así como las personas, se forman a partir del otro. Por ello, la persona que soy en este momento es gracias al apoyo de mi familia, a quienes debo agradecer especialmente. A mi papá, mi mamá, mi hermana, a Flopy, Emi y Milo, quienes me han acompañado incondicionalmente, y han enriquecido mi vida con su amor.

Agradezco también a mis primas y primos, quienes han sido mis mejores amigos a lo largo de toda mi vida.

A Eduardo, gracias por convertirte en parte de mi nueva familia y por motivarme siempre a ser una mejor persona.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi asesora, la Doctora Norma Lojero Vega, pues sin su guía crítica y empática, no habría sido posible completar este trabajo.

INDICE

•Introducción.....	3
•Capítulo 1: Asistente de dirección: ¿un traductor de áreas?.....	6
-Un traductor de áreas.....	9
-Dirección.....	10
-Actuación.....	18
-Producción.....	22
-Escenografía, vestuario, utilería e iluminación.....	24
•Capítulo 2: Asistente de dirección y Stage Manager.....	27
•Capítulo 3: Más allá de ser un asistente de dirección.....	35
•Conclusiones.....	41
•Glosario.....	43
•Bibliografía.....	45

INTRODUCCIÓN

Durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro, decidí formarme en las áreas de actuación y dirección. Sin embargo, mi primera oportunidad de trabajo profesional fue como asistente de dirección. Comencé a desempeñar este rol en mi segundo año de la Carrera, gracias a una recomendación de un amigo, donde buscaban un asistente con “experiencia”; aunque en realidad no tenía ninguna experiencia previa en este campo, pensé ¿qué tan difícil puede ser, si sé dirigir? A pesar de eso, me encontré frente a un vacío de información sobre lo que es ser asistente de dirección y sus tareas específicas.

Cuando ingresé al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, mis conocimientos sobre el teatro eran bastante limitados. Sólo conocía el teatro como una espectadora. En mi adolescencia, había tenido una experiencia poco satisfactoria en un taller de teatro y había estudiado ballet clásico durante unos años. Sin embargo, carecía de experiencia real en la creación escénica. Ingresé al Colegio con la expectativa de convertirme en actriz al final de mi Carrera. A pesar de tener excelentes profesores, me di cuenta de que necesitaba más experiencia práctica, lo que me llevó a decidir continuar mi aprendizaje en el Conservatorio de Actuación.

No obstante, al entrar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, me sorprendió gratamente conocer la dirección teatral. Aunque inicialmente había planeado enfocarme en la actuación, me deslumbró por completo el mundo de la dirección. Por esta razón, decidí enfocarme en las áreas de actuación y dirección, con maestros como Carmen Mastache, Alberto Lomnitz, Muriel Ricard, Natalia Traven, Fidel Monroy. El plan de estudios del Colegio me permitió explorar diversas áreas del teatro, incluyendo dramaturgia, escenografía, y musicalización, a pesar de que no eran mi enfoque principal. A lo largo de mi formación académica, aprendí dirección de actores, herramientas y conceptos para poder dirigir en escena. Además, de aprender diversas técnicas actorales gracias a la diversidad de maestros que forman parte del Colegio.

Este enfoque integral me proporcionó una sólida base en todas las áreas del teatro. Sin embargo, mi comprensión sobre la asistencia de dirección era limitada respecto a su posición en el organigrama, y de fungir como “la memoria del director.” A lo largo de mis estudios, el puesto como asistente de

dirección fue mencionado varias veces, y finalmente aprendí su posición en el organigrama de una compañía teatral, y que se le denominaba “la memoria del director”. No obstante, nunca me explicaron detalladamente las responsabilidades y tareas que conllevaba ese rol, y en ese momento no sentí curiosidad por investigar más. Fue hasta que acepté el trabajo como asistente de dirección que me di cuenta de lo poco preparada que estaba. Mi único consejo fue “apunta todo.” Así que, en los ensayos de la obra para la que fui contratada, me esforcé en memorizar todo y apuntar todo.

La asistencia de dirección en el teatro es un papel poco explorado y del que no hay una especificación clara de cuáles son sus tareas, a pesar de ser una de las principales propuestas de trabajo para los recién egresados. Como asistencia de dirección, he descubierto que este rol es una puerta de entrada al mundo laboral del teatro, brinda la posibilidad de establecer contactos y aprender cómo se lleva a cabo una puesta en escena profesional.

Es interesante notar que, en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, no se enseña cómo llevar a cabo esta función, ni cómo puede variar dependiendo del director, producción, y el elenco que participa en dicha puesta. Además, es escasa la bibliografía que aborda específicamente asistencia de dirección o ni siquiera la menciona. Afortunadamente, mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro me permitió aprender de las distintas áreas del teatro, gracias a su plan de estudios, que abarca los fundamentos de cada una de las áreas de conocimiento en el primer año. Esta base fue fundamental para mí, ya que me otorgó la capacidad de comprender y traducir la visión de cada área del teatro.

Aunque, me centré en las áreas de actuación y dirección, también decidí tomar clases en casi todas las demás áreas que ofrece el Colegio. Sin embargo, persiste el problema de la especialización, ya que, si bien esto me brindó una visión más amplia de todos los roles en el teatro, aún existen vacíos de información, como en el caso de la asistencia de dirección. Estudiar dirección, actuación, y conocer de todas las áreas que ofrece el plan de estudios me permitió emplear las herramientas necesarias para desempeñarme como asistente de dirección, hecho que me fortaleció para establecer las bases en mi relación con el trabajo profesional en todas las áreas. Lo cual me hizo ser una asistente de dirección que lograra desarrollar

todo su potencial, llegando incluso a desempeñarme como Directora Residente y Asesora de Actuación en las puestas en escena donde he trabajado. En otras palabras, ser el asistente de dirección sí implica un proceso creativo, pero está enfocado en aplicar la creatividad a la resolución de problemas, de acuerdo a la visión del director.

Aunque comprendía el libreto y la puesta en escena, me enfrenté con dificultades en las tareas más técnicas y estratégicas en el rol como asistente de dirección. No sabía cómo registrar el trazo escénico, cuáles eran mis responsabilidades antes, durante y al final de cada ensayo o en plena temporada. Tampoco sabía cómo comunicarme adecuadamente con los distintos creativos, productores, actores y directores. Además, sentía mucha vergüenza al preguntar mis dudas, ya que pensaba que mi deber era dominar el funcionamiento de todas las áreas, entonces evitaba consultar con alguien mis dudas. Sin embargo, a pesar de estas dificultades, me sentía afortunada y emocionada cada vez que llegaba al salón de ensayo. Realizaba las tareas que me pedían con entusiasmo y eficiencia, procurando no entorpecer el trabajo de las demás personas.

Esta actitud positiva y comprometida me brindó más oportunidades de trabajo, y poco a poco fui reconociendo las funciones de asistente de dirección. Aprendí que no podía definir las tareas de manera absoluta ya que dependen y varían según el director, la puesta en escena, la obra, el estilo, la producción, los creativos, y los actores involucrados. Como asistente de dirección, tengo una parte técnica en mis tareas, pero también un gran porcentaje tiene que ver con la creatividad. Aunque no puedo decidir el tema, estilo o el concepto de dirección en la obra, sí puedo ser un segundo ojo para el director, al ofrecer opiniones y agilizar el proceso creativo desde la perspectiva técnica. Es como si fuera una actriz en el proceso de apropiación de su personaje, pero en mi caso, una asistente de dirección en el proceso formativo con mi director, a partir de su visión. Por lo anterior me interesa demostrar que el asistente de dirección tiene funciones creativas y estratégicas, no sólo administrativas, por lo que su participación es muy relevante dentro de una compañía teatral, y conviene contar con una guía para el estudiante de teatro, identificando las tareas creativas, estratégicas y administrativas que le corresponden a una compañía teatral.

CAPÍTULO 1: ASISTENTE DE DIRECCIÓN: ¿UN TRADUCTOR DE ÁREAS?

El primer paso que di para tener un referente teórico de lo que es un asistente de dirección fue buscar en libros de teoría teatral y diccionarios, lamentablemente mis hallazgos fueron escasos. Por ejemplo, consulté en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis con la esperanza de encontrar lo que es un asistente en teatro, pero no fue mencionado en todo el diccionario. Luego, decidí investigar en *Principios de dirección escénica*, y para mi sorpresa, entre tantos teóricos de la dirección, sólo Jacques Copeau mencionó a la figura del asistente de dirección así:

Ya que si el director pone la obra en escena y le da vida, el asistente vigila que se cumpla la frase el espectáculo debe continuar. Mientras más se acerca la noche del estreno, uno puede decir que pasa de las manos del director a las del asistente, casi del mismo modo que pasa de las manos del escritor a las del director y sus actores.¹²

Para Jacques Copeau, la asistencia de dirección representa un paso más que toma una obra de teatro, como una batuta que se pasa de mano a mano. Pareciera que la puesta en escena necesitara tener diferentes encargados a lo largo de todas las etapas, desde su creación como texto hasta el cierre de temporada. Aunque esta visión me parece un poco reduccionista en cuanto a los roles de cada área, es innegable que con el tiempo ha cambiado la forma en que todos los creativos se relacionan con la obra. Por ejemplo, algunos dramaturgos se involucran en los ensayos, y hay directores que al iniciar las funciones deciden deslindarse de la obra. La definición de Jacques Copeau, me ayudó para poner la mira en que la asistente de dirección sí tiene un cargo importante y decisiones que tomar. Sin embargo, aún queda por dilucidar qué cargos puede asumir y en qué momentos específicos.

Por lo tanto, opté por explorar los escritos profesionales que abordan el papel del asistente de dirección teatral. En mi búsqueda, encontré únicamente dos informes académicos, uno de los cuales se publicó mientras redactaba

¹Jacques Copeau, *Principios de Dirección escénica*, p. 50.

este trabajo. El primero es la tesis de Rebeca Morales Martínez titulada *El asistente de dirección, su relación y perspectiva en la puesta en escena de 'Edmond', de David Mamet*³. Aunque se enfoca en el montaje de una obra para estudiantes de la ENAT en 1998, aborda problemáticas que he identificado y que siguen presentes. Por ejemplo, señala la falta de claridad en las responsabilidades del asistente de dirección al mencionar: “En los ensayos, el director no me proporcionó un listado formal de actividades o pautas que seguir como parte de mi labor, simplemente me las mostró según las iba necesitando”⁴. Además, destaca cómo el rol del asistente de dirección varía dependiendo del director con quien trabaje.

El segundo informe académico es *El nacimiento del Teatriming: mi recorrido como asistente de dirección en el Grupo Teatral Arethé*⁵ escrito por Citlalli Lobaco Hernández. En este texto, Citlalli comparte su experiencia en el Grupo Teatral Arethé, centrándose en el proceso que experimentó su grupo durante la pandemia. Aborda las implicaciones, juegos e investigaciones necesarias al adaptar las obras teatrales de presentaciones presenciales a transmisiones en vivo. Examina los nuevos lenguajes y las problemáticas generadas por la conexión virtual, sin embargo no especifica las tareas de un asistente de dirección, dado el enfoque del trabajo.

Debido a la falta de claridad y especificidad en las definiciones que pude encontrar en bibliografías, decidí recurrir a artículos publicados en internet.

Aunque esta fuente podría ser menos rigurosa, esperaba encontrar una brújula que me guiara hacia una definición más precisa respecto a lo que implica ser un asistente de dirección, pese a las pocas fuentes bibliográficas, sí encontré más información. Aunque sí hallé un poco más de información, esta era muy escasa a comparación de las demás áreas teatrales. Las definiciones que encontré parecían más un rompecabezas que debía ensamblar para entender la figura de un asistente de dirección, como si se tratase de un *Monstruo de Frankenstein*. Por ejemplo, una página de teatro presentó una entrevista sobre la obra *Penitentes*, y con este pretexto habló de la asistencia

³ Rebeca Morales Martínez, *El asistente de dirección, su relación y perspectiva con la puesta en escena de Edmond, de David Mamet*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

⁴ *Ibid*, p. 40.

⁵ Citlalli Hernández Lobaco, *El nacimiento del teatriming: mi recorrido como asistente de dirección en el Grupo Teatral*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

de dirección de la siguiente manera “Un asistente de dirección de teatro es el vínculo entre todo el equipo de trabajo. El mismo, debe encargarse de comunicar las peticiones de dirección a producción, de los actores a producción, y de todo el equipo técnico y artístico en general.”⁶ Aquí se retrata al asistente de dirección como un comunicador entre áreas, y desde mi experiencia profesional, esto tiene sentido, sin embargo, para mí no se trata únicamente de transmitir literalmente las necesidades del director a los demás creativos, lo cual iré profundizando a lo largo de este capítulo.

Sí, es aquel que, en primer lugar, asiste al director y a los actores en un ensayo. Desde pasar la letra con ellos, hacer de apuntador, hasta cebar un buen mate. Ni hablar de contener al director después de un ensayo no tan bueno. El asistente de dirección, es el que se encarga de hablar y gestionar todo lo necesario para que funcione una obra de teatro, desde tratar con Escenógrafo, maquillador, iluminador hasta caerle bien al boleterero del teatro, para que te recomiende la obra. Una vez estrenada la obra, es (cuando no está el director presente) la máxima autoridad durante la función, es por eso que un asistente tiene que estar al tanto de absolutamente todo y saber cómo accionaria el director/ra si estuviera presente en el momento.⁷

Desde el punto de vista del artículo: ¿Qué es un asistente de dirección? pareciera que el asistente de dirección es un ente que se transforma en distintos puestos dependiendo de la situación en la que se encuentre, o supliendo al personal que falte o ¿acaso se trata de ser un psicólogo para el director? A continuación, menciona que se vuelve el responsable de las funciones cuando el director no está, sin embargo, este puesto realmente le pertenece al Director residente. Ahora pasemos a la tercera definición:

Una persona con este puesto debe estar en cada ensayo y junta, además de reemplazar al director cuando este último deba asistir a dos compromisos a la vez [...] pero en todo, el asistente debe responder ante el director.⁸

⁶ Oscar Villanueva, *Opinión: La asistencia de dirección en “Penitentes” de Elio Plencia.*

⁷ Mauro J. Pérez, *¿Qué es un asistente de dirección?*

⁸ Anee Hirsh, *Responsabilidades de un asistente de director de teatro.*

Aquí se describe al asistente de dirección como un subordinado del director, que en efecto lo es. Se menciona que debe ser un facilitador y encargado cuando el director falte, que son puntos en los que estoy de acuerdo, pero sigue estando incompleta la información de un asistente de dirección, pareciera que en ningún momento puede tener creatividad, simplemente se retrata como el que representa al director en su ausencia.

Por la falta de precisión sobre la definición de qué es un asistente de dirección, he decidido hacer mi propia definición a partir de mi experiencia y lo que he investigado. En una frase, lo definiría: “un traductor de áreas”.

UN TRADUCTOR DE ÁREAS

¿Por qué traductor de áreas? Haré una metáfora, designando a cada área del teatro con alguna parte del cuerpo humano. Este cuerpo decidirá llegar a un lugar, y ese será la puesta en escena. El cerebro representa al director, el corazón al dramaturgo, la boca a los actores, las manos al diseñador de utilería, los huesos a la escenografía, el diseño de música/sonoro al oído, el iluminador a los ojos, y el asistente de dirección sería la columna vertebral que contiene el sistema nervioso. Es decir, mi labor como asistente de dirección es mantener al tanto a todos los miembros del cuerpo (es decir la puesta en escena), sobre lo que ocurre en cada área y la puesta en escena, y es importante para mí mencionar que no sólo se trata de comunicar la información, sino de traducirla. Cada área percibe y entiende la información de manera distinta, es como si cada órgano tuviera su propio lenguaje, y esto mismo pasa en las compañías de teatro con sus respectivas áreas. Por ende, el asistente de dirección es un facilitador para que el trabajo se lleve a cabo. La posición del asistente de dirección es tan difícil de definir porque su trabajo es el menos tangible entre los demás roles teatrales. A pesar de que no pueda reconocerse específicamente cuáles fueron mis labores al presentar la puesta en escena, en el transcurso de los ensayos y funciones, la existencia de un asistente de dirección brinda una sensación de fluidez.

De acuerdo a que el asistente de dirección es un traductor de áreas, desde mi perspectiva, identifico tres ejes importantes en mis tareas a realizar: administrativa, estratégica y creativa. Es un puesto que abarca el inicio hasta el fin de la producción teatral. Idealmente tendría que estar presente en todas

las juntas, ensayos, funciones, además de comprender cada área. Esto no significa que deba ser un experto en iluminación, o saber diseñar o producir una obra por sí solo, pero sí tener los conceptos básicos, lenguaje y funciones de cada una de las áreas.

Todos los creativos están ahí para llegar al mismo lugar, y buscan desarrollar su labor en escena, coexistiendo en el mismo espacio con todas las demás áreas. La mayoría de las ocasiones, los involucrados en la obra, no siguen el mismo proceso ni horarios, lo que resulta difícil habitar el mismo tiempo de ensayos y creación, hasta llegar a ser impráctico. Como asistente de dirección es mi tarea que exista este puente de comunicación, y aunque no estén trabajando al mismo tiempo y en el mismo lugar, todas las áreas se mantienen sincronizadas, asegurando que las cosas ocurran en el momento necesario. Para este punto, desde el comienzo de mi experiencia como asistente de dirección, me hallé con numerosas incógnitas que sólo pude resolver a través de la práctica, con ensayo y error. He decidido abordarlo por áreas, empezando con la dirección teatral.

DIRECCIÓN

Como asistente de dirección (tal como lo sugiere el nombre) el área con la que tuve más contacto y necesité mayor conocimiento fue la de dirección. Afortunadamente, dirección fue una de las áreas de conocimiento que elegí durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Aunque podría parecer obvio, me di cuenta de la importancia de comprender la dirección escénica, si deseaba asistir a algún director o directora. Fue el primer lenguaje en el que estuve en contacto y del que tendría que traducir para comunicarme con todos los demás integrantes de la compañía teatral. Siguiendo mi metáfora, considero que la dirección es el cerebro y la asistencia de dirección es la columna vertebral; ambos están completamente conectados.

El concepto de dirección se convirtió en la primera herramienta fundamental que necesité a lo largo de mi labor como asistente, ya que permea todas las decisiones tomadas por el director y define la esencia de la puesta en escena. Como mencionó Alberto Lomnitz durante sus clases de dirección escénica “Al lugar que quiero llegar se llama concepto de dirección”,

y él nos compartió que se transmite hablando de la situación, es decir de la acción. Si bien esto aplica principalmente a los actores, también involucra a todas las demás áreas. El director debe ser capaz de comunicarse en “el lenguaje” de todos los creativos, pero dado que su trabajo abarca tanto, que necesita una segunda mano y un segundo ojo que lo ayude a administrar mejor su atención y tomar decisiones donde sea más requerido en cada situación. Durante los ensayos, hubo momentos en los que mi directora y yo estábamos a menos de un metro de distancia, y los demás involucrados decidían acudir a mí para preguntarme algo específico de la obra, ¿para qué? Para no interrumpir el proceso, y mantener la fluidez en el ensayo. Me hicieron preguntas desde temas técnicos, hasta aspectos más creativos. Al inicio, como joven asistente, no me atrevía a opinar creativamente sobre alguna decisión, porque ese no es mi trabajo. No debía crear ni modificar el concepto de dirección, sino adherirme a él. Era como si estuviera experimentando el proceso de un actor conociendo a su personaje, viendo la obra desde una nueva perspectiva que no era completamente la mía. En cada obra, era como ponerme unas gafas que me permitían ver y expresar todas mis opiniones desde el punto de partida del concepto de dirección. Mi creatividad queda a merced de la del director, no significa que pierda mi visión creativa o gustos personales, pero aprendí a ser lo suficientemente flexible e imaginativa para comprender la visión del director. En las primeras obras que trabajé me entristecía sentir que mi creatividad no tenía relevancia o que no era “buena”, pero conforme me fui moviendo desde esos nuevos lentes llamada *la visión del director*, descubrí que este puesto es mucho más creativo de lo que parecería a simple vista.

Aquí entra otro aspecto muy relevante, para mí, como asistente de dirección, para ser un traductor de áreas, primero debo ser la memoria de la puesta en escena. En mi experiencia personal, me sé de memoria el trazo y recuerdo gran parte de las indicaciones que ha dado el director a lo largo de todos los ensayos. He tenido la fortuna de que mi memoria aprende fácil este tipo de información, sin embargo, nunca he dejado toda la confianza a mi memoria. Descubrí que es necesario documentar todo, escribirlo y estar atenta durante todo el ensayo, es decir tener una escucha activa: una escucha activa conlleva una interpretación de lo que se nos comunica que se

relaciona al mismo tiempo con nuestra reserva personal de acciones mentales y psicológicas⁹

Aunque aprendí este concepto como actriz, aplicarlo a mi trabajo como asistente de dirección resultó de gran ayuda para colaborar eficazmente. La obra no es algo fijo, está viva y se modifica ensayo con ensayo. Al principio, escribía todo por miedo a no recordar nada, y luego pensaba que había cosas que no era tan necesario escribir, me decía “¿Qué tanto va a cambiar? Se ve genial, y me parece imposible que el actor no recuerde lo que acaba de hacer” Gran error, el actor y el director siempre van a probar algo nuevo, descubren otras posibilidades, y entre tantas pruebas, mi deber como asistente era recordar todo, o al menos registrarlo para posteriormente poder recurrir a esa información. En algunas ocasiones, decidirán quedarse con la nueva opción, pero otras veces decidirán que la primera o segunda opción era mejor, y a mí, me preguntarán cómo era cada versión. La mayoría de las obras en las que he trabajado estuvieron bajo la dirección de Paula Zelaya, una joven directora muy talentosa e igual de exigente. Paula es tan meticulosa en su trabajo, y más con el trabajo de los actores, dice que su interés primordial en la vida son los actores, y se nota en su forma de trabajar. Durante sus ensayos tuve que aprender a registrar todo, con una precisión asombrosa, desde saber con qué mano agarraba una utilería u objeto cada actor, hasta con qué pie iniciaba determinado movimiento cada actor. Sus obras son como una coreografía de inicio a fin.

Al comienzo como asistente de dirección, no tenía la consciencia de que debía tomar notas detalladas durante los ensayos, ya que, por su naturaleza vertiginosa, no tenía tiempo para ello. Afortunadamente muy pronto me daría cuenta del problema, y fue Paula Zelaya quien me compartió una forma de notación rápida llamada *Blocking Notation Symbol*, que utilizamos durante los ensayos

Blocking is the recording of the performers' entrances, exits, moves, gestures, pace, use of props etc., against the script. This serves as a daily reference for the performers and director during

⁹ Uta Hagen, *Un reto para el actor*, p. 176.

rehearsals, and is a record of the moves. There are two types of blocking used in theatre: graphic and shorthand notation.¹⁰

Esta herramienta me permitió agilizar mis anotaciones y visualmente encontrar más rápido lo que necesitaba cuando me hacían una pregunta sobre el trazo o momentos específicos de la obra. Existen símbolos determinados que se usan comúnmente como entrar, cruzar, parar, tomar, detener, subir, etc., que me aprendí de memoria, y con el tiempo empecé a crear mis propios símbolos adaptados a cada obra en particular. La clave era que fueran rápidos y claros para mí, si podía comprender rápidamente mi notación, la comunicación sería más fluida y no interrumpiría el ritmo y la energía del ensayo, ya que mi papel como asistente de dirección es facilitar la acción. Entendí que, al igual que en cualquier proceso creativo, tanto la dirección, la actuación y la asistencia de dirección, es esencial utilizar herramientas que sean útiles y faciliten el trabajo.

No todos los símbolos son necesarios para mí, y he conocido asistentes de dirección que nunca han utilizado esta notación de símbolos, pero aún así desempeñan su trabajo de manera funcional y correcta. Para mí, crear mis propios símbolos y notaciones me ayudó a encontrar rápidamente información específica durante el proceso de ensayo. Por ejemplo, en el monólogo llamado *245 Actos de maldad extraordinaria*, se utilizaban unos lentes para crear una convención, y durante los ensayos, tuvimos que marcar cuándo la actriz los tenía puestos y cuándo no, ya que los lentes todavía no los teníamos disponibles. Fue especialmente difícil porque al ser un objeto imaginario gran parte del proceso tanto la actriz como la directora olvidaban cuándo se había quitado o puesto los lentes. Por cuestiones de la producción no pudimos tener unos lentes de plástico para marcar los lentes que realmente se utilizarían, por esa razón hice un dibujo de unos lentes lo bastante visible para encontrar la página y pie de texto donde había realizado esa acción, junto con una flecha que indicaría si se los ponía o se los quitaba, y consecuentemente fue de gran utilidad para los ensayos. Estas no son las condiciones ideales, ya que para

¹⁰ Gail Pallin, *Stage Management: The Essential Handbook*, p. 37.

un actor es necesario tener el objeto para practicar realmente cuál es su uso, peso, y ayude a su memoria física. Ensayar sin la utilería significa tiempo perdido para la memoria de un actor.

Otra parte importante es el análisis de textos, algo que considero fundamental para cualquier creativo de teatro. Aprendí las bases durante mi formación académica, pero no fue hasta que empecé a trabajar profesionalmente que realmente comprendí la forma de desarrollarlo. Comencé a hacer otro tipo de preguntas hacia el texto. Otra vez, aprendí a hacer análisis de textos desde las áreas de actuación y dirección, pero gracias a esto pude desarrollar mi trabajo como asistente de dirección, al final un director también necesita saber cómo trabaja un actor. Muriel Ricard, maestra del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, fue quien me enseñó a investigar qué acciones y situaciones estaban escondidas en el texto, desde una perspectiva actoral. A pesar de ello, no había logrado poner en práctica toda esa teoría.

Es necesario considerar que las propuestas o comentarios que comparta como asistente de dirección impactarán en la experiencia de un espectador que ha pagado su boleto, y definirán el producto final que verán. La responsabilidad sigue siendo menor porque el director es quien toma la decisión final, pero eso no dejaba de lado que podría tomarse alguna de mis propuestas y también afectaría la puesta en escena. ¿Cómo aprendí a traducir el análisis en los ensayos? En primer lugar, comprendí que escribirlo todo, incluso los subtextos o posibles ideas sobre lo que podría suceder, era la mejor opción. Descubrí las preguntas y las formas en que las personas trabajaban para poder averiguar qué sucedía detrás de cada diálogo, lo más mágico del teatro es que nada está marcado en piedra.

Los ensayos son eso, un proceso de prueba y error, un espacio para descubrir e investigar. Me obsesioné con ese proceso, pues el teatro es el arte de la equivocación, de la memoria, y de lo cambiante. Por ello, el lápiz y la libreta se volvieron mis mejores aliados durante los ensayos. La mente creativa no tiene tiempo de reflexionar sobre la acción, así que, tanto del subtexto como del trazo, necesitan ser registrados minuciosamente para que en ensayos posteriores pueda acceder a ellos y sean de utilidad. Me di cuenta de que, como asistente de dirección, me convertí en la guardiana de las decisiones que

se habían tomado en el proceso. Como expresó Anne Bogart: “La realidad depende de nuestras elecciones respecto a qué queremos observar y cómo lo queremos hacer”¹¹

El siguiente desafío era cómo transmitir esas notas y observaciones. Fue una de las tareas en las que más dificultad tuve, ya que me sentía constantemente intimidada. A menudo pensaba que “sólo era la asistente” trabajando con profesionales, y dudaba de la relevancia de mi trabajo. Sin embargo, conforme fui trabajando en más proyectos, me di cuenta de que, si este puesto existe dentro de una Compañía, se debe a que es esencial y necesario. Aprendí a confiar en mí misma y a valorar mi rol como parte integral del proceso creativo.

La segunda parte de mi trabajo como asistente de dirección consiste en ser el segundo ojo del director. Ganarme la confianza de la directora con la que he trabajado durante mucho tiempo para ser su segundo ojo, no fue tarea fácil. Para lograrlo, primero tuve que confiar en mi propia visión y gustos estéticos, y aprender de mis errores tras fallar muchas veces cuando daba mi opinión. Al principio, mi inexperiencia me llevaba a querer imponer mi visión personal sobre la puesta en escena, sin considerar lo que el director había construido hasta ese momento. Con el tiempo aprendí a ser más humilde y dejar mi ego de lado, lo cual me permitió ver más posibilidades y ser más flexible con mis ideas. Como David Mamet menciona en su libro *Verdadero y Falso*:

¿Cómo nos podemos librar del equivocado deseo de ‘mejorar’? Para librarnos de tener que decidir una cosa es efectiva, bonita u oportuna, nos tenemos que hacer la pregunta ‘¿Es esencial para la acción?’ El resto vendrá sólo¹²

Aunque David Mamet se refiere en esta cita al trabajo actoral, esta reflexión la apliqué a mi trabajo como asistente de dirección, sin embargo, no hubiese logrado esto sin saber de antemano qué es la composición en escena, y entender mis gustos estéticos, logrando al final no imponer mis ideas, sino ofreciéndolas como sugerencias cuando la directora me pedía mi opinión, desde ese momento mis ideas fueron cada vez más tomadas en cuenta. Me

¹¹ Anne Bogart, *La preparación del director (Siete ensayos sobre teatro y arte)*, p. 20.

¹² David Mamet, *Verdadero y Falso*. p. 78.

convertí en la guardiana del espacio, observando atentamente las convenciones y asegurándome de mantenerlas desde las tareas que me tocan como asistente de dirección.

Aprendí que el director o directora también es humano, con dudas y vicios, y puede necesitar ayuda para ver la puesta en escena desde diferentes perspectivas. Mi rol como asistente de dirección me permitía tener un distanciamiento de lo que se estaba creando, lo cual era una ventaja, ya que podía notar detalles que el director no veía en ese momento debido a la cantidad de elementos en los que tenía que concentrarse. Gracias a mis conocimientos sobre composición, concepto, convención, armonía, ritmo y análisis de texto, podía ofrecer una opinión más acertada y ayudar al proceso creativo.

Para mí, ser asistente de dirección no sólo implica conocer el proceso teatral desde una perspectiva diferente, sino también entender y conocer al director o directora con quien trabajo. Como actriz, he aprendido la importancia de escuchar, y no sólo cuando estoy en escena o ensayo desde una posición actoral, también escucho como creativa en la asistencia de dirección. Escucho atentamente a mi directora o director cuando están estresados o necesitan una segunda opinión o afirmación sobre si se ve o no lo que quieren mostrar. Desde mi punto de vista, el asistente de dirección es como el mejor espectador durante los ensayos, porque es capaz de ver la obra con conocimiento del proceso, pero con la suficiente distancia para apreciarlo de manera objetiva. He aprendido que la escucha y la observación son ejercicios fundamentales para potenciar la creatividad, independientemente del área en la que uno se encuentre. Ser capaz de escuchar y ver con atención nos convierte en seres creativos más completos y nos ayuda a comprender mejor las dinámicas y necesidades del montaje teatral. En el blog de *Pánico escénico*, Mauro J. Pérez, menciona la importancia de contener al director¹³.

En mi experiencia, esto no significa ser psicólogo del director, pero sí estar disponible para dialogar sobre lo que sucede en escena o durante los

¹³ Mauro J. Pérez, *¿Qué es un asistente de dirección?*

ensayos, corroborar percepciones sobre la actitud de los actores o externar sus preocupaciones.

En estos casos, sugiero opciones para solucionar determinados problemas o propongo ejercicios que ayuden a mejorar algún aspecto de la puesta en escena, desde una perspectiva actoral.

Como asistente de dirección es esencial que registre todo el trazo, subtextos, decisiones y notas, por lo que no me podía quedar pasiva tomando apuntes durante los ensayos. La observación debe ser activa, con la curiosidad de quien está viendo el ensayo por primera vez. Si uno de los creativos me preguntaba algo sobre los ensayos, debía poder responder y, sobre todo, explicar el porqué de las decisiones que se tomaron. Es decir, transmitir por qué se tomó esa decisión, qué función tenía, cuáles eran las marcas, posiciones de los actores, para la luz, o movimientos, acciones, para el vestuario, y la sensación de la escena para que los comprendiera el musicalizador. Aun siendo la misma escena, actores y el mismo ensayo, cada área necesita información diferente y como asistente de dirección debo estar preparada para responder cualquiera de sus dudas.

La directora con la que más he trabajado también es dramaturga, pero no le gusta actuar. Por eso, se ha apoyado en mí para proponer ejercicios o calentamientos. Como actriz, entiendo desde dónde y cómo trabaja un actor, y este es el punto donde más apoyo puedo tener en la puesta en escena. Mi lenguaje con mayor respaldo es el de la actuación, y con el tipo de directores que he trabajado, se centran mucho en la dirección de actores, y en que la puesta en escena esté al rededor de ellos.

En retrospectiva, concluyo que la experiencia práctica en la dirección teatral es fundamental, y es una habilidad que se mejora a través con la práctica. El Colegio de Literatura Dramática y Teatro brinda las herramientas teóricas y prácticas para realizarlo, pero el tiempo de práctica es muy limitado, es decir, hay pocas oportunidades de tener un proceso de ensayos largos y profundos para ejercer todo lo aprendido en dirección de actores, concepto, composición, y no sólo verlo en muchos casos como ejercicios aislados o escenas pequeñas. Esto también afecta en las habilidades para aprender a gestionar y organizar ensayos. Sin embargo, desde mi experiencia, considero

que el área de dirección, es de las más completas que el Colegio puede brindar.

ACTUACIÓN

Aquí presento el siguiente punto de traducción de áreas: la actuación.

Me apasiona ser actriz, y a lo largo de mi Carrera he tenido la oportunidad de explorar diversas técnicas de actuación, como el Método Linkleater, el Método de Lee Strasberg, Antropología teatral de Eugenio Barba, la Técnica de Michel Chejov, y durante la pandemia entré al *Programa de Perfeccionamiento Actoral en Sunland*¹⁴, donde continué perfeccionando mi actoralidad, enfocándome en el cuerpo y las acciones con el Método de Laban, los estudios de Declan Donnellan, el Método de Patsy Rodenburg. Aunque no me considero experta en ninguna de ellas, he creado mi propia caja de herramientas actorales, lo que me ha permitido reconocer las diferentes formas en las que trabaja cada actor y actriz con quienes he convivido durante mi experiencia como asistente de dirección.

Volveré a enfocarme en la importancia de “escuchar”, que ya he mencionado con anterioridad. En las clases de actuación, se resalta la importancia de estar presente: en el aquí y ahora. Aprendí que la clave es “no suponer”, no dar por sentado que las personas llegan bien al ensayo, o todo el mundo trabaja de la misma manera. Reconocer qué tipo de energía de cada actor y actriz requiere mucho tiempo de observación, aunque en algunos casos existen energías muy obvias.

Una de mis responsabilidades como asistente de dirección es guiar el calentamiento, el cual tiene como objetivo preparar y disponer al cuerpo para la acción, ya sea para una exploración, lectura, ensayo o función. Hay ensayos que son más cansados físicamente y otros, donde predominará el diálogo a través del trabajo de mesa y esto determina el tipo de disposición que se necesita. Las preguntas que me hago para definir un calentamiento son: ¿qué necesita el ensayo o función de hoy?, ¿qué energía tiene hoy el actor?, ¿cuántos integrantes son? Si tienen una energía baja, quizá necesiten un calentamiento movido y energético que les ayude a despertar, mientras que, si

¹⁴ Conservatorio de Actuación Sunland.

están desbordados de energía, podrían necesitar un ejercicio que les ayude a “plantarse”, y contener su energía y respirar.

He trabajado en obras con un solo actor, que en ciertos ensayos necesitan compañía para calentar o en otras ocasiones prefieren hacerlo en solitario. También he trabajado en obras con grupos pequeños, donde algunos prefieren calentar individualmente y luego realizar una dinámica donde prefieren calentar siempre por separado. No he encontrado una regla definitiva para determinar qué calentamiento proponer, más que observar al actor y actriz y me pregunto qué haría yo para llegar a un estado propicio para ensayar o dar función. A veces, no es necesario mi intervención porque los actores naturalmente crean su dinámica y lo que se ha requerido en esos casos es mantenerlos al tanto en los tiempos de cada parte del calentamiento.

A lo largo de muchas obras, me he convertido en un apoyo de algunos actores y actrices en el proceso de aprender sus diálogos. Paula Zelaya es muy exigente sobre la memoria, lo que me convertía una vez más en la guardiana de los actores para que se aprendieran sus diálogos al pie de la letra. Como ella es dramaturga y escribe muchos de los proyectos que dirige, sabe lo especial que es cada palabra que elige el dramaturgo.

En este aspecto, también he tenido que aprender a escuchar a los actores, realmente verlos y comprender si se les ha olvidado la línea o si están explorando. He trabajado con distintos tipos de actores, cada uno con sus preferencias y necesidades en cuanto a aprender sus líneas. Algunos necesitan repasar sus diálogos antes de comenzar el ensayo, otros prefieren que se les corrija en el momento, algunos desean que anote sus errores y se los comparta al final del ensayo, mientras que hay quienes prefieren decirme algo como “Es mi proceso, dame tiempo” y no les gusta que señale sus equivocaciones. También he tenido casos en que algún actor parafrasea toda la obra, sin importar cuánto intente ayudarlo o haya recibido la insistencia del director sobre la memoria. Reconocer qué proceso y forma de trabajar tiene cada actor, sólo lo logré preguntando y observando constantemente. Con el tiempo comprendí que, aunque la actuación es un arte cambiante, también requiere técnica y rigurosidad en el trabajo.

Con los actores que he trabajado (y considero que cualquier persona) necesitan un ambiente de trabajo donde se sientan confiados. Incluso los

mejores actores y actrices tienen días buenos y malos, y es importante considerar esto en mi rol como asistente de dirección. Paula Zelaya valora mucho esto, sin embargo, al ser la directora, se mantiene como una figura de autoridad, lo que puede provocar que muchos actores no tengan la confianza suficiente para compartir sus problemas, o hablar abiertamente. Aquí es donde he fungido como intermediaria, ofreciéndoles confianza y apertura ya que soy “nada más la asistente de dirección”.

Al mantener un contacto más estrecho con los actores, y conocer mejor si tienen alguna dificultad en su vida cotidiana, tengo la capacidad de compartir esta información con la directora cuando a ella le surjan dudas sobre el comportamiento o situación de algún actor. Esto permite a la directora abordar la situación de una manera más efectiva, o solucionar un posible conflicto o problemática que puedan estar experimentando los actores.

Mis momentos favoritos como asistente de dirección son los ensayos, porque ahí puedo observar, como con una lupa, el proceso de los actores, el director y de los creativos de convertir esas palabras que están en una hoja de papel a algo nuevo visible, audible y tangible. Nunca soñé con ser asistente de dirección, y durante los ensayos a menudo tenía que contenerme de salir saltando al escenario y actuar, mientras me mordía la lengua para no tener que dar mi opinión y querer dirigir la escena a mi manera. Así que, además de ser asistente de dirección decidí tomarlo como una oportunidad de aprendizaje y tomar algo valioso de cada persona involucrada en el proceso creativo. De esta manera nunca me aburrí y pude estar en los ensayos con una presencia más consciente, atenta y, cuando me tocaba participar podía ver la obra desde perspectivas diferentes.

En cuanto a la comunicación con los actores, dar notas al final de los ensayos es una parte delicada de mi trabajo. He escuchado que algunos directores piden a los asistentes de dirección que den notas, en mi caso no fue así. Al principio solo daba notas que específicamente me pedían, especialmente de aspectos técnicos sobre marcas o imprecisiones en el texto. En cuanto probar cosas nuevas o discutir intenciones en las funciones, Paula Zelaya prefería hacerlo directamente.

Dar notas requiere sensibilidad, ya que los actores se encuentran en un estado vulnerable y la forma en que se transmiten estas notas pueden afectar

significativamente su proceso y, por ende, el resultado final en las funciones. Aunque no es cuestión de tratar a los actores como niños que necesitan protección excesiva, es importante encontrar un lenguaje en el que se sientan cuidados y respetados. Los actores pueden sentirse heridos fácilmente, incluso si no es la intención. Ellos son la cara, cuerpo y mente con las que el público se relacionará, por lo que como director y asistente de dirección, necesité transmitir de manera asertiva y cuidadosa las notas, por lo que es preferible hablar de “una nueva posibilidad” o “probar algo nuevo” o “recuperar algo que ya se había hecho” “se había llegado al acuerdo que se haría esta acción” o “en tal momento tomabas el objeto de utilizaría tal”. El mensaje en esencia sigue siendo el mismo, pero el resultado será más eficaz. Un actor en confianza es un actor más libre.

Aprendí a hablarles como me gusta que me traten cuando actúo, brindando notas de la forma que ayuda a ser más creativos y sentirse cómodos en el proceso. Conocía las opiniones de dirección sobre las escenas, actuaciones y decisiones, por lo que cuando me tocaba dar alguna nota u opinión los actores sabían que sería desde el punto de vista del director. Aunque era sólo la asistente de dirección, también representaba un puesto con un ojo externo y era la segunda mano de dirección. He presenciado situaciones en las que asistentes de dirección o producción daban notas directamente a los actores sin consultar al director, y esto podía ser agresivo tanto para los actores como para la dirección. Por ello, siempre preferí compartir mis observaciones con el director y así él decidiría si era pertinente probarlas o si estaban alineadas con el concepto de dirección.

La gran variedad de maestros me permitió conseguir una visión más amplia sobre las diferentes herramientas actorales, y descubrir cuáles eran las que me funcionaban más en los procesos de ensayo y funciones. Sin embargo, sí se nota una gran falta de especialización para los futuros actores y actrices que salen del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, su misma virtud de variedad, es la misma falla. Para un actor no hay suficiente tiempo de ejercitar una técnica.

PRODUCCIÓN

Desde el principio es importante establecer una comunicación clara con el equipo de producción, ya que ellos son los que se encargan de la adquisición de materiales y coordinación del equipo técnico. Mi papel como asistente de dirección es ayudar a coordinar estos detalles mientras respeto la visión artística del director. El puente de comunicación entre la producción y yo es fundamental, gran parte de mi trabajo implica mencionar las necesidades materiales de la obra.

Durante el trabajo de mesa y los ensayos, surgen necesidades relacionadas con la utilería, y es mi responsabilidad comunicarlas con precisión. Pero a la vez de comunicarlas necesitaba tener en cuenta ciertas especificaciones. Esto implica tener en cuenta para qué se utilizará cada objeto, si será manipulado constantemente por el actor, su peso, tamaño y color, y cómo afectará al concepto de dirección y las demás áreas. La producción, aunque también sea creativa, se enfoca principalmente en la planificación, logística y coordinación, por lo que no siempre perciben todas las necesidades creativas como relaciones con los objetos, vestuario, música, etc.

Mi tarea es traducirle, al equipo de producción, esas necesidades de manera clara y detallada para que puedan suplirlas adecuadamente. Un ejemplo sería, que no basta con decir “Necesitamos una lámpara para que el actor la utilice”, sino desarrollarlo completamente a “Necesitamos una lámpara de mano, color negro para que no rebote la luz de los lekos en ella, y que logre durar toda una escena de 20 min, ligera porque durante todo ese tiempo, el actor la traerá en la mano y necesita que sea de fácil movilidad”. Al transmitir las cosas específicamente ahorra tiempo y las necesidades son más fáciles de suplir en la obra de teatro.

Mantengo una comunicación constante con la producción para asegurarme de que el proyecto avance sin contratiempos y de que tanto la dirección como los actores cuenten con la utilería necesaria durante los ensayos y las funciones, sin que se vean afectadas las necesidades creativas de la puesta en escena. Ser el asistente de dirección implica también compartir con producción la tarea de coordinar fechas y elaborar el calendario de ensayos.

Dicho calendario puede dividirse en dos secciones: las competentes con ensayos y todas las demás fechas relacionadas con otras áreas, como construcción de escenografía, pruebas de vestuario, creación de elementos audiovisuales para la publicidad y la adquisición de utilería. La primera parte generalmente recae en mí como asistente de dirección. Para elaborar el calendario, debo tener en cuenta las necesidades específicas de la obra, el número de escenas, las horas de ensayo que se requieren, y la fecha de la entrada al teatro. Es un trabajo minucioso de organización, como un complicado juego de tetris de horarios entre todos los involucrados. Debo considerar diferentes posibilidades de tiempo disponible para ensayar y determinar los momentos propicios para hacerlo, teniendo en cuenta aspectos como las horas de comida y si es temprano o muy tarde para ensayar, aunque a veces los horarios disponibles son tan reducidos que estas cuestiones quedan en segundo plano.

La coordinación con producción es vital para encontrar el espacio de ensayo adecuado con las especificaciones necesarias para realizar un ensayo óptimo. Algunas veces, el tamaño del espacio, el nivel de silencio o la cantidad de luz que entra en el espacio pueden afectar la calidad del ensayo, por lo que es esencial encontrar un lugar que se ajuste a las necesidades de la puesta en escena. En cuanto a la segunda parte del calendario, por lo general, no tengo injerencia en las fechas, ya que es 100% responsabilidad del área de producción.

Como asistente de dirección, tengo una comunicación frecuente con los actores y es uno de los casos donde más actúo como puente entre la producción y el área actoral. Esto se debe a que tengo una relación cercana con los actores y puedo asegurarme de que la información se transmita de manera clara y sin triangulaciones. Es importante establecer canales específicos para la comunicación, como producción-asistente de dirección-actor, y viceversa, para evitar confusiones y dobles mensajes. Principalmente, esto implica el acordar fechas, horarios y ciertas especificaciones para los actores durante los ensayos, los previos de las funciones y las funciones.

ESCENOGRAFÍA, VESTUARIO, UTILERÍA E ILUMINACIÓN

En esta sección decidí unir las áreas de escenografía, vestuario, utilería e iluminación, ya que la forma en que funciono como enlace entre estas áreas y dirección es prácticamente la misma, aunque con claros cambios de acuerdo a las necesidades y lenguaje específicos para cada una. Pero en sí, el procedimiento y el fin es el mismo. Me refiero a cómo transmitir y compartir las necesidades actorales y de dirección en estas áreas. El flujo de información, según mi experiencia, sería el siguiente: el director junto con el actor tienen una necesidad (en determinados casos puede ser una necesidad solamente actoral o de dirección, pero estas dos deben llegar a un acuerdo, aunque me parezca obvio decirlo, considero importante recalcar este punto). A continuación, como el asistente de dirección, comunico la idea al área específica, y viceversa. Se trata de transmitir necesidades específicas y las preguntas concretas pueden surgir.

Un caso específico en el área de vestuario, más allá de que el vestuario esté acorde al concepto de dirección: durante la escena se descubre que el actor necesita cierta movilidad que el vestuario debe facilitar. Es crucial que la comunicación fluya entre los involucrados, de un lugar a otro, permitiéndome transmitir y traducir la información, tanto en escena como durante los ensayos, sin perder el ritmo de la escena y permitiendo que el director se concentre en otras tareas que priorizan su atención.

En el caso del área de escenografía, las preguntas o comunicación son más puntuales sobre el espacio, cómo puede transitar el actor, y el tamaño de la escenografía para determinar el trazo y los movimientos del actor. En cuanto a la utilería es un poco más difícil ya que generalmente son objetos especialmente diseñados para la obra, una extensión más del actor y la actriz, y esto tiene que ver con el manejo del actor y la escena que se utilizará, así como el concepto de dirección.

Por último, el área de iluminación es de gran importancia, ya que, como memoria de la puesta en escena significa que estoy en constante contacto con esta área, pues todo su trabajo es determinado por el trazo, los cuerpos en escena y sus posiciones. En todas las obras que he trabajado como asistente de dirección, en el momento de montaje de luces me ha tocado ser *stand-in*,

que es un concepto en inglés que significa: “to do something that someone else is supposed to do or usually does, because they are unable to do it”¹⁵. Este es el significado general, pero en teatro y en las filmaciones de películas o series es “[...] una persona de la misma corpulencia y apariencia física que el actor a la persona que supe al cuerpo del actor al que dobla. [...] Su misión consiste en sustituir al actor para marcar los movimientos de los ensayos, la composición del plano, las medidas de foco y en general, hacer posible que el director de fotografía haga su diseño de la luz sin hacer esperar al actor antes de grabar.”¹⁶

Dentro de un escenario funciona de la misma forma, pero en vez de que el director de fotografía sea quien diseñe, le correspondería al diseñador de luces. Es un trabajo agotador, ya que consiste en estar en el escenario mientras se realiza el afoque y programación de las luces. Incluso si no estoy siendo yo la “stand-in”¹⁷, mi presencia es necesaria para confirmar posiciones durante la grabación de luces.

Además, la comunicación se limita solo entre director, el asistente de dirección y las áreas creativas. Muchas veces, las áreas creativas tendrán dudas sobre cómo está la escenografía, el vestuario, utilería, y viceversa. Parte de esta comunicación implica no sólo saber el lenguaje de cada área y las necesidades, sino transmitirlos de forma precisa y con la explicación necesaria.

La mayoría de estas necesidades surgen durante el proceso de ensayos, donde no siempre están presentes todas las demás áreas, excepto dirección y actuación. Por lo tanto, me corresponde asegurarme de que comprendan lo que ocurrió en el ensayo y la razón de la petición o pregunta. Al principio de mi profesionalización como asistente de dirección, me resultaba complicado transmitir estas necesidades, ya que me percibía imponiendo algo y me daba pena. Sin embargo, parte de mi aprendizaje fue comprender que esto también forma parte de mi trabajo y que la comunicación precisa no sólo es más rápida, sino que también ayuda a quienes reciben el mensaje, lo comprendan y realicen mejor su trabajo.

¹⁵Cambridge Dictionary Online, "Stand-in"

¹⁶Premiere Actors, "¿En qué consiste un doble de luces?"

¹⁷ Stand-In—Doble de luz. (Número 11 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Stand-in.

Al igual que en el área de producción, en el Colegio de Literatura Dramática y teatro, se carece de la experiencia práctica en el área de producción, aunque sea rica en teoría, faltan oportunidades significativas para que un estudiante pueda ejercer lo que ha aprendido, sumando que la producción teatral es muy costosa, y la falta de acceso de un buen financiamiento para una obra teatral, limita aún más las posibilidades de acción y recursos. Me refiero con esto, que el plan de estudios nos brinda una gran variedad de herramientas y teoría, pero en la forma que se encuentra planificado, hace que el tiempo práctico sea insuficiente para aprender a resolver lo que realmente nos exige como profesionistas en la práctica real en una compañía teatral profesional.

CÁPITULO 2. ASISTENTE DE DIRECCIÓN Y STAGE MANAGER

En este capítulo, no pretendo dar una explicación extensa sobre las responsabilidades y las obligaciones de un Stage Manager¹⁸. Sin embargo, considero necesario hablar de esta figura, ya que muchas labores que le corresponden, se le adjudican al asistente de dirección en México, o al menos en mi experiencia laboral durante diversas producciones en las que he trabajado.

Mi propósito no radica en hacer una crítica hacia la forma de cómo se hace teatro en México, sino en comprender con claridad cuáles tareas realiza el asistente de dirección que no le corresponden teóricamente, pero sí en la práctica, y de igual forma cómo llevarlas a cabo de manera efectiva. Durante mi investigación, he encontrado que son puestos con muchas similitudes, y parte de las herramientas que he ocupado en este rol han sido prestadas de la figura del Stage Manager.

El Stage Manager es el encargado de coordinar y supervisar los aspectos técnicos y de producción de una obra teatral, desde su planeación hasta las presentaciones. Daniel A. Ionazzi, en su libro *The Stage Management Handbook*, en forma de resumen enlista en 12 puntos las principales obligaciones del Stage Manager, las cuales tomaré como punto de partida para hacer una comparación entre sus tareas y las experiencias que he tenido al trabajar como Asistente de dirección.

En el primer punto, por ejemplo, menciona: “He shall be responsible for the calling of all rehearsals, whether before or after opening.”¹⁹ Es la primera tarea que denomina como parte de la labor del Stage Management, a pesar de eso, en mi experiencia laboral, he tenido la responsabilidad de elaborar el calendario y emitir los llamados a los actores, tanto antes como después de las funciones. La diferencia entre estas dos figuras consistiría en el tercer punto: “He Shall work with the Director and the heads of all other departments, during rehearsal and after opening.”²⁰ Lo cual, hasta el momento, no he coordinado las reuniones entre las demás áreas y el director. Sin embargo, en el segundo

¹⁸ Stage Manager—Director de escena. (Número 10 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Stage Manager.

¹⁹ Daniel A. Ionazzi, *The Stage Management Handbook*, p. 9.

²⁰ *Idem*.

punto, empiezo a encontrar tareas de las cuales me han correspondido, pero no en su totalidad, lo cual resulta confuso para poder tener claridad.

He shall assemble and maintain the Prompt Book, which is defined as the accurate playing text and stage business, together with such cue sheets, plots, daily records, etc., as are necessary for the actual technical and artistic operation of the production.²¹

Aunque no me han asignado la creación del Prompt Book²² sí he registrado los cambios en los diálogos, los "cues"²³ o pies determinados tanto de música, iluminación y tramoya que van surgiendo durante los ensayos.

Además del tercer punto ya mencionado, la distinción más notable entre estas dos figuras sería el enfoque técnico que aborda el Stage Manager, siendo responsable de la coordinación y supervisión de la etapa de montaje y las presentaciones. En conjunto del sexto punto, que establece: "Keep such records as are necessary to advise the Producer on matters of attendance, time, welfare benefits"²⁴ Solamente en una ocasión he realizado los reportes de ensayos, donde comenté el número del ensayo, la asistencia tanto de actores como de los integrantes de las áreas creativas, puntualidad, qué escenas o partes se vieron ese día y si hubo alguna necesidad nueva o algún problema en específico. Sin embargo, esta tarea no la desempeñé como asistente de dirección, sino como Directora residente, aunque en esa producción en específico, realicé los dos papeles.

El cuarto punto, Daniel A. Ionazzi menciona que un Stage Manager: "Assume active responsibility for the form and discipline of rehearsal and performance, and be the executive instrument in the technical running of each performance"²⁵ En este punto es más difícil relacionar las responsabilidades de mantener la disciplina en una compañía teatral. En mi experiencia profesional, sólo una ocasión el Stage Manager estuvo presente durante todos los ensayos o su mayoría, debido a la complejidad técnica que requería la obra,

²¹ *Idem*.

²² Prompt Book—Director de escena. (Número 8 del Glosario) Consulte el glosario al final de este trabajo para obtener una definición completa del Prompt Book.

²³ Cue—Director de escena. (Número 4 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Cue.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

y era necesario su participación en todos los ensayos como si fuese un actor más que estuviera ensayando los *cues* que debía ejecutar. Sí era una figura de autoridad donde menciona los descansos de cada ensayo, pero a la par, no era la figura que se encargara de mantener la disciplina. Normalmente, la tarea recae entre el director y yo, como asistente de dirección, le asisto en la administración del tiempo. Sin embargo, he tenido que asumir la responsabilidad de apoyar al orden en los ensayos y sobre todo en la puntualidad. Sí se me ha exigido ser esa figura donde esté pendiente de la puntualidad y asistencia de los actores.

Por último, del séptimo al doceavo punto no los mencionaré ya que se refieren a disposiciones y acuerdos legales en los que entra un Stage Manager en apego al Ayuntamiento en Estados Unidos de Norteamérica. Esta exposición general abarca las funciones de un Stage Manager, pero hay otras tareas que no se han mencionado y que he realizado como asistente de dirección, que corresponden a un Stage Manager, como el marcaje de piso, pre-set²⁶, registrar el movimiento backstage, entre otras que desarrollaré enseguida.

Durante los ensayos hay tareas específicas que deben cubrirse donde intervienen cuestiones técnicas de una obra, y al mismo tiempo se exige una comprensión creativa y conocimiento de la misma. Antes de detallar estas tareas, quiero aclarar que las mencionaré en inglés, dado que es vocabulario que utilizaban las personas con las que he trabajado. También considero necesario mencionar esto porque durante la Carrera el vocabulario que aprendía sólo era en español, entonces fue un doble reto para mí aprender a identificar qué tareas tenía que realizar y cómo llevarlas a cabo, agregando que las nombraban en inglés.

Una de estas tareas es el marcaje en el piso de la escenografía, en inglés se denomina como Mark-up, y Gail Pallin lo describe como: "Marking up consists of translating the design from the ground plan on the floor of the rehearsal room."²⁷ Para llevar a cabo este proceso, se utiliza una cinta adhesiva, típicamente la "cinta de pintor", ya que es una cinta muy noble que

²⁶ Pre-Set—Configuración inicial. (Número 7 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Pre-Set.

²⁷ Gail Pallin, *Stage Management. The Essential Handbook*, p. 27.

no daña las suelas y es sencilla de retirar, porque muchos espacios de ensayo piden que el suelo se mantenga en el mismo estado. El objetivo es trazar una representación en el suelo con medidas reales de la escenografía o que se aproximen lo más posible. Esto incluye la señalización de entradas y salidas, la ubicación de elementos como muros, y cualquier desnivel o escalón. Estas marcas permiten que los actores se acostumbren al espacio, se realice una exploración de movimiento y marcaje de trazo más preciso. A menudo, esta labor ha sido realizada por mí o por el asistente de escenografía o producción, muchas veces hasta el director en escena, y no he trabajado en una producción donde un Stage Manager lo realice.

Otra tarea fundamental, que igual le corresponde a un Stage Manager, pero sí ha sido definida como parte de mi labor, es el Pre-set, que se refiere a: "The setting on stage that the audience sees before the play begins. Refers to lights, set, and props."²⁸ El Pre-set, no solamente consiste en colocar los objetos de la obra en los lugares precisos, sino en hacerlo de la manera adecuada. Dependiendo de las especificaciones de la obra, y de sus necesidades, la utilería, vestuario y escenografía, tendrá mayor o menor peso. En mi experiencia, es importante anotar cómo el actor toma cada objeto. Por ejemplo, en la obra *El Hámster del Presidente*, donde se usaba mucha utilería como títeres, era esencial marcar y determinar cómo cambiar de un objeto a otro de la manera más fluida y eficiente para facilitar el trabajo del actor.

Parte del pre-set es conocer la obra, y llevar un registro en forma de lista de todos los objetos de la obra, que estará en constante cambio, con el transcurso de los ensayos, que se ajusta incluso durante las presentaciones.

Esta lista detalla qué objeto es, en qué lugar se encuentra del escenario o escenografía, y notas donde estarán sus especificaciones. En muchas ocasiones, no basta con solamente escribir estas especificaciones, he requerido dibujarlas o tomarles una foto, para poder registrar los detalles precisos del pre-set. Esta lista del pre-set, también te permite tener claridad sobre qué objetos ya están listos y cuáles faltan. Aunque tenga un conocimiento profundo de la obra, mi memoria puede fallar y cualquier omisión

²⁸ Daniel A. Ionazzi, *The Stage Management Handbook*, p. 122.

podría desencadenar problemas en la fluidez de la obra como se tenía planeada.

La segunda parte del pre-set, es a lo que yo denomino "pre-set escena por escena". Es diferente tener el pre-set listo para que el ensayo o la función empiece desde el inicio, pero en los ensayos casi nunca pasa esto, y la mayoría de los ensayos inician desde alguna escena o momento específico.

Como parte de mi responsabilidad, en la asistencia de dirección, era esencial estar al tanto de la ubicación precisa de la utilería, el vestuario y la escenografía en cada instante, identificando qué elementos estarían en escena y cuáles no. Para llevar a cabo esta tarea de manera eficiente, ideé un esquema del escenario con símbolos que representaban la escenografía, utilería, vestuario, identificando qué elementos estaban en escena y cuáles no.

A través de este esquema, trazaba las rutas de movimiento en el escenario y fuera de él, de todos los objetos de la obra, tomando notas personales para recordar si algún elemento requería reorganización o ya no sería necesario durante el resto de la puesta en escena. Es una forma de Blocking Notation²⁹ pero sólo enfocada en el recorrido de todos los elementos materiales de la obra.

En este punto se empieza a entrelazar el movimiento Back-Stage, que son todas las cosas que pasan detrás del escenario para que la obra pueda seguir corriendo. Estas actividades engloban las entradas y salidas de los actores, los movimientos de tramoya, ajustes o traslados de utilería, y los cambios de vestuario fuera de la escena. Dependiendo del teatro en el que se encuentre la obra y el presupuesto que tenga, el movimiento Back-Stage puede ser realizado por los mismos actores, o asistentes de producción o el mismo personal del teatro, es decir los técnicos, tramoyistas, y los encargados de utilería. Una de las lecciones más claras que he tenido, es que cuando una compañía comienza temporada en un nuevo teatro, se encuentra en un terreno ajeno. Esto es similar a cuando visitamos la casa de alguien y nos invita a permanecer durante un tiempo. Es decir, el personal del teatro convive con

²⁹ Blocking Notation—Notación de movimiento. (Número 2 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Blocking Notation.

numerosas producciones y dedican la mayor parte del tiempo dentro del teatro, así que uno es quien tiene que adaptarse a sus reglas y tratarlos con respeto.

Los técnicos del teatro son profesionales que permiten que la obra pueda suceder dentro de ese espacio, y parte de mi trabajo como asistente de dirección radica en comunicarme de manera clara y precisa con ellos, es decir, ser nuevamente un puente de comunicación. La comunicación y el respeto son clave para poder realizar la obra, sin los técnicos sería imposible, ellos necesitan instrucciones claras, ya que no estuvieron presentes durante el proceso de ensayo.

Profundizando en el Prompt Script, como lo describe Daniel A. Ionazzi: "The notebook kept by the stage manager that contains all paperwork necessary to the production of the play, including a script with blocking and cues. Also called Prompt Book"³⁰ Aquí se conoce como "Libreto de función". Como ya mencioné, no he realizado el libreto de función con todas las especificaciones técnicas que detallan para un Stage Manager. Sin embargo, sí he desempeñado el papel de registrar durante los ensayos las luces y pies de sonido que han surgido durante los ensayos, y después marcarlos en lo que podría considerarse el primer borrador del Libreto de función. En la realización de afoque y grabación de luces, y sound-check³¹, que es donde se determina el volumen de los audios, tengo que estar presente ya que durante la temporada, durante las funciones como asistente de dirección, una de mis tareas es rectificar y comprobar que las luces y el sonido estén en los niveles correctos, aunque esto también se le considera una tarea del Stage Manager, y durante las funciones junto con la directora, es verificar que todos los pies y luces estén correctamente, y en el caso de no tomar nota, para poder corregirlo en las funciones posteriores.

El Libreto de función evolucionará y cambiará en el proceso de montaje y grabación de luces, donde se les definirá un número de pie o *cue*, para que durante las funciones el Stage Manager pueda realizar el Calling³². Es decir,

³⁰ *Ibidem* p. 34.

³¹ Sound-Check—Prueba de sonido. (Número 12 del Glosario) Consulte el glosario al final de este trabajo para obtener una definición completa del Sound-Check.

³² Calling—Llamados de pie. (Número 3 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Calling.

será quien marque las entradas y salidas de todos estos elementos, sincronizados con los movimientos actorales, durante la función. Desde mi perspectiva, el Calling es otro personaje que se integra en la obra, aunque no se ve, influye y acompaña a los actores a lo largo de toda la función. Para desempeñar este papel, se necesita una comprensión profunda de la obra y sobre todo a los actores. Dado que la puesta en escena es algo vivo y que sufre modificaciones, y el ritmo puede afectarse debido a diversos factores como el nerviosismo del actor, algún accidente, o reacciones distintas del público. De ahí la importancia de que el Stage Manager conozca la obra, entienda el tiempo y las reacciones de cada actor.

Ahora bien, acabo de mencionar el trabajo del Stage Manager realizar el Calling, pero en varias ocasiones me ha tocado asumir esta responsabilidad.

Lo que me ha permitido realizarlo es mi conocimiento de la obra y mi formación actoral. Aunque este proceso también requiere un ensayo, y me causa nervios porque sé que lo que haga durante el Calling modificará la obra, tal cual como un personaje más.

La última tarea que he desempeñado como asistente de dirección, también identificada como una responsabilidad de un Stage Manager, se refiere a las marcas del escenario. En numerosas ocasiones, es necesario establecer marcas para indicar posiciones de la escenografía, si tiene algún cambio de posición. Estas marcas también sirven para delimitar zonas de movimiento de los actores y señalar las áreas que estarán iluminadas en ciertas escenas o momentos especiales de la obra. Además, estas marcas son esenciales para prevenir accidentes relacionados con los movimientos escénicos. Previo a cada función, como de asistente de dirección me ha tocado revisar y renovar esas marcas, para mí ha sido muy útil tener una medición y referencias claras para que siempre sean las mismas.

Estas son las tareas que he realizado, aunque son denominadas teóricamente como de un Stage Manager. Existen otras tareas donde está marcada la distinción entre un Stage Manager y el asistente de dirección, como la de supervisar el montaje y el desmontaje, dirección general de los técnicos. La función del asistente de dirección se centra en ser el enlace de comunicación y apoyo del director, mientras que el Stage Manager se dedica más a la gestión y coordinación de los elementos escénicos.

Es importante puntualizar que en mi experiencia en las compañías que he trabajado, a menudo se tiende a difuminar los límites entre estos dos roles, y se les asignan tareas que les son propias debido a una falta de claridad.

CAPÍTULO 3: MÁS ALLÁ DE SER UNA ASISTENTE DE DIRECCIÓN

En los capítulos anteriores, he ido señalando las tareas que he realizado como asistente de dirección, tanto las que me corresponden debido a que pertenezco al área de dirección, como aquellas que se le han asignado, a pesar de que pertenezcan a otros puestos. Ahora compartiré mis experiencias al desempeñar un rol claramente distinto dentro de una compañía teatral, aunque conservaba el nombre de ser un asistente de dirección. Esto ocurrió debido a las circunstancias particulares en las compañías en las que he trabajado.

El trabajo en el que más desafíos tuve fue cuando asumí el rol de asistente de dirección en la obra *Limón, limón, limón, limón*,³³ que se presentó en el teatro La Capilla. La producción tenía un presupuesto ajustado, ya que la mayoría de los actores también fungían como productores. En ese momento, aún no contaba con mucha experiencia, era mi tercer proyecto trabajando como asistente de dirección y estaba en pleno proceso de comprender el funcionamiento de cómo se trabaja en una compañía teatral, además de que me encontraba en el último semestre de la universidad. Todos estos factores se sumaron para que yo no solo desempeñara el rol de asistente de dirección, sino que también asumiera funciones de producción y, sobre todo, de Stage Manager.

Durante el proceso de ensayos, mi papel fue similar al de compañía, pero con la particularidad de que teníamos dos elencos. Los problemas surgieron cuando llegamos al teatro. Los diseñadores de escenografía e iluminación no podían estar presentes durante todo el montaje, debido a eso y que había un Stage Manager dentro de la Compañía, me vi obligada a asegurarme de que la escenografía estuviera colocada de manera correcta y en las ubicaciones establecidas, algo que nunca había hecho antes. Posteriormente, tuve que aprender a dirigir el afoque de iluminación. Mis conocimientos previos sobre escenografía e iluminación eran básicos, por lo que no me sentía preparada para estas tareas.

Afortunadamente, la diseñadora de iluminación me brindó una breve lección sobre cómo guiar el afoque y cómo debían iluminar cada uno de los

³³ Obra *Limón, limón, limón, limón*. Dramaturgia, Sam Steiner. Traducción y Dirección, Paula Zelaya. Teatro La Capilla, 2019.

lekos y pares, tanto individualmente como en conjunto. Esto fue crucial para mi desarrollo, ya que me permitió comprender mejor el mundo de la iluminación. No obstante, en cada función debía llevarse a cabo el afoque, ya que en el Teatro La Capilla, como en muchos otros, tenían múltiples obras y los técnicos no recordaban con exactitud cómo debía iluminarse cada obra.

Así que tuve que aprender a recortar y difuminar luces, determinar qué filtros utilizar, y distinguir entre un leko y un par. Tuve que desarrollar habilidades que desconocía que poseía, y también tuve que utilizar las herramientas que había adquirido como actriz para saber cómo se sentían las luces dentro del escenario en determinadas escenas, ya que como era la única, tenía que dirigir el afoque desde dentro y fuera del escenario. La siguiente tarea que asumí fue la de realizar el calling³⁴ de las luces y audio en vivo. Fue el primer calling que realicé y el más desafiante, ya que yo operé las luces, y la dificultad aumentó porque la consola que tenían dentro del teatro, era manual. Esta tarea, requirió que aprendiera cómo se marcan los diferentes tipos de cues en los libretos, como SQ para sonido o LX para las luces. También fue necesario comprender cómo se programan los cues, y cómo uno puede llamar a otro. A pesar de que esto parecía algo sencillo, cuando no tenía conocimiento previo, me sentía perdida y fuera de lugar en el proceso de montaje.

Lo anterior es un resumen rápido de las tareas que tuve que desempeñar durante la producción de esta obra, tanto en el proceso de montaje como durante las presentaciones. Además, de seguir cumpliendo con las responsabilidades propias de un asistente de dirección, como coordinar el llamado de los actores, dirigir el calentamiento, gestionar el tiempo para cada actividad, verificar el pre-set³⁵ de utilería y vestuario, realizar el sound-check³⁶ y, durante las funciones cuando la directora no estaba presente, asegurarme de que el trazo se llevara a cabo correctamente.

Podría parecer que al mencionarlo de esta manera, dichas actividades no fuesen complicadas, pero normalmente estas tareas se dividen entre varias

³⁴ Calling—Llamados de pie. (Número 3 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Calling.

³⁵ Pre-Set—Configuración inicial. (Número 7 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Pre-Set.

³⁶ Sound-Check—Prueba de sonido. (Número 12 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Sound-Check.

personas, y desarrollar estas habilidades en el proceso fue un verdadero desafío para mí.

Esta experiencia, aunque realmente, como ya dije, fue un desafío para mí, junto con todas las demás áreas de producción en las que trabajé como asistente de dirección y mi formación en el área de dirección, fueron las herramientas que me permitieron asumir el papel de directora residente cuando me lo propusieron en la obra llamada *Pequeñas Grandes Cosas*.³⁷ En ese momento, fue la primera vez que escuché hablar de este puesto en particular.

Un director residente tiene la responsabilidad de asegurar que la puesta en escena se mantenga fiel a lo establecido en los ensayos, a diferencia de un asistente de dirección, quien tiene la autoridad para dar notas y, de ser necesario si existe algún cambio de elenco durante las funciones, es el encargado de dirigirlo y enseñarle el trazo, convenciones y acuerdos de la obra. Fue uno de los trabajos más satisfactorios que he tenido, ya que, aunque no dirigí la obra en sí, tuve la oportunidad de dirigir posteriormente.

Desafortunadamente, esta experiencia se desarrolló durante la pandemia, y en el proceso de pre-montaje, la directora se enfermó de COVID-19. Esto ocasionó que yo asumiera en gran parte el liderazgo en el montaje de la obra, para coordinar a los creativos y sus respectivas necesidades para llevar a cabo la obra, es decir, coordinar el afoque y grabación de luces, sound-check, y realizar el *Dry Tech*³⁸ como el *cue to cue*, porque de igual manera no existía la figura de Stage Manager en esa producción. Daniel A. Ionazzi, describe al Dry Tech como:

The *dry tech* form a technical rehearsal is conducted without actors. [...] The purpose of the the dry tech is to coordinate, integrate, and practice the actual technical and design functions of the production without consuming the actors' valuable rehearsal time³⁹

³⁷ Obra *Pequeñas Grandes Cosas*. Dramaturgia, Cheryl Strayed. Dirección y traducción, Paula Zelaya. Foro Lucerna, 2021.

³⁸ Dry-Tech—Ensayo técnico sin actores. (Número 5 del Glosario) Consultar el glosario al final de este informe para obtener una definición completa del Dry-Tech.

³⁹Daniel A. Ionazzi, *The Stage Management Handbook*, p. 108.

Luego del *Dry Tech*, viene el cue to cue, que es un ensayo donde se practica técnicamente cada cambio de *cue*, es decir, cada cambio de sonido, luz, y movimiento de tramoya, pero esta vez con la participación de los actores. Aunque puede ser tedioso, es esencial para que tanto el Stage Manager (o quien lleve a cargo el *calling*), como los actores se acostumbren a sentir e integrar cada cambio. Es muy importante, porque es el último ensamblado donde se rectificará que todo funciona antes del ensayo general.

En la obra de *Pequeñas Grandes Cosas*, me encargué de realizar el *calling* durante el montaje hasta el estreno de la obra. Posteriormente tuve que enseñar a los técnicos que estarían a cargo durante las funciones cómo realizar el *calling*, para yo así poderme concentrar en lo actoral durante la temporada. Fue la primera vez que tuve que coordinar a tantas personas, ya que la directora estaba presente solo a través de video llamada, lo que dificultaba la comunicación. El momento en que pude desarrollarme más como directora, fue cuando dos actores se salieron y tuve que dirigir a los dos nuevos integrantes, esto lo logré gracias a todo el tiempo que he trabajado como asistente de dirección y mi preparación en la Carrera en el área de dirección.

Creo que logré resolver esta parte de manera adecuada, gracias a mis experiencias previas trabajando con directores y observando la manera en que coordinaban los ensayos. Sin embargo, me encontré con un desafío adicional: una actriz con una larga trayectoria, no estaba dispuesta a recibir notas. Esto limitó mi capacidad para realizar mi trabajo durante las funciones, a pesar de que siempre daba notas de manera asertiva y educada, como había aprendido.

Llegó un punto en esta larga temporada en el que tuve que dejar de insistir, ya que la actriz rechazaba mis notas y llegó incluso a ignorarme por completo.

Menciono este punto para subrayar que, en el mundo del teatro, aunque todos tienen responsabilidades y obligaciones, siempre habrá personas con diferentes personalidades y, en ocasiones, difíciles de tratar. Estas son lecciones que no se enseñan en la escuela y tuve que aprender a través de la experiencia en proyectos reales. He trabajado con profesionales que tratan con respeto a todas las personas y se enfocan en su trabajo, así como con otros cuyo ego sobrepasa la obra misma.

Por último, en la obra de *El Hámster del Presidente*,⁴⁰ la mitad del elenco eran dos niños. Si bien fui contratada como asistente de dirección, también fungí como asesora en actuación, ya que los niños eran muy talentosos, pero por su corta edad tienen habilidades todavía que desarrollar, como proyección, la realización de acciones verdaderas, dicción, y la exploración de sus personajes. Fui guiándolos, a cada uno dependiendo de las cosas que necesitaban particularmente. Durante las sesiones de trabajo de mesa, preparaba un calentamiento y ejercicios para seguir aprendiendo herramientas actorales, y durante el montaje ayudarles a explorar las acciones que cada uno tenía que realizar, como luchar con la ropa que traen puesta, buscar cosas, etc.

En los ensayos, diseñé un ejercicio enfocado en la proyección y dicción. Para ello, seleccioné una canción popular titulada *Mon Amour*, interpretada por los cantantes Zzoilo y Aitana. Opté por esta elección debido al ritmo rápido de la letra, y su complejidad vocal es baja. Elegí una canción, en vez de un poema o monólogo para hacer el proceso más divertido y dinámico. El ejercicio consistió en que los niños actores se aprendieran la canción y realizaran diversas dinámicas relacionadas a ella. En primer lugar, cada uno debía cantar la canción a un metro de distancia de mí, imaginando que su voz quería alcanzarme. Gradualmente, me alejaba hasta situarme en el lado opuesto del espacio. Otra dinámica implicaba intercalar los versos entre los dos, mientras se lanzaban un peluche o una pelota suave. Esta actividad no sólo mejoraba la proyección y dicción, sino que también les ayudaba a controlar su respiración, ya que la canción ofrecía pocos momentos de descanso.

Durante las funciones, antes de cada presentación, solíamos realizar un calentamiento enfocado en liberar las articulaciones, lo que permitía que sus voces y cuerpos estuvieran más libres y flexibles. Luego, llevábamos a cabo ejercicios de dicción con sus diálogos, como hablar mientras mantenían la lengua afuera de la boca. Además, implementé un ejercicio para un niño que tenía dificultad en la dicción en diálogos extensos, consistía en dividir el diálogo por sílabas y pronunciarlas lentamente mientras realizaban un gesto de dibujar

⁴⁰ Obra *El Hámster del presidente*. Dramaturgia, Saúl Enríquez. Dirección, Paula Zelaya. Teatro Helénico, 2022.

un lazo con las manos. Este ejercicio ayudaba a evitar que corrieran al pronunciar las palabras. En la carrera aprendí que no es que alguien tenga mala dicción, sino que el actor o actriz se aceleran en sus diálogos o les da pena, y estos ejercicios fueron de gran utilidad, porque aparte de entrenar su cuerpo les daba confianza por saber que tenían herramientas y tiempo de entrenamiento.

Fue un proyecto muy lindo, donde pude compartir los conocimientos en actuación a estos jóvenes talentosos.

En todos los proyectos en los que he trabajado, aunque lo hice bajo el nombre de asistente de dirección, se me presentaron desafíos distintos. En cada uno de ellos, tuve que adquirir nuevas habilidades y desarrollar competencias que no sabía que necesitaría. Estas experiencias me han permitido comprender cómo funciona el teatro de manera profesional.

CONCLUSIONES

El asistente de dirección es un puesto más complejo de lo que podría parecer a simple vista, descubrí que el trabajo de un asistente de dirección va más allá y no se reduce a sólo registrar la información de la obra, sino que requiere conocimientos de todas las áreas teatrales, para poder comunicar de forma eficiente y en consecuencia ofrecer opciones creativas durante el proceso de montaje de la obra. Aparte de poseer un conocimiento general sobre el funcionamiento interno de una compañía de teatro, esto me permitirá desarrollar estrategias más efectivas para la ejecución de la obra, como diseñar el pre-set, el calendario de ensayo.

Esta diversidad de responsabilidades me ha llevado a desarrollar agilidad para enfrentar situaciones inesperadas y flexibilidad en la resolución de problemas. Considero que un asistente de dirección debe contar con los conocimientos básicos de todas las áreas teatrales, para administrar y compartir toda la información de lo que está sucediendo en los ensayos y el montaje.

Como asistente de dirección, mi objetivo principal es apoyar al director, para que su visión creativa se plasme en la puesta en escena. Creo que mi mayor contribución en este rol ha sido mi conocimiento y comprensión del área de actuación. He notado que, en algunos casos los directores no tienen un conocimiento profundo de esta área, por lo que pude aportar observaciones desde una perspectiva más creativa y actoral.

Ser asistente de dirección ha sido un reto que me ha exigido desarrollar una variedad de nuevas habilidades en cada proyecto en el que trabajé, me ha demandado una agilidad de aprender nuevas herramientas y tareas que no son específicas de mi área. Como he ido señalando a lo largo de este escrito, la falta de especificidad de las tareas que tiene que realizar un asistente de dirección, sumando la falta de rigurosidad dentro de una Compañía, dificulta la preparación que puede tener un joven estudiante de teatro, para poder tomar este puesto.

Logré desarrollar todas estas habilidades gracias a mi formación en las áreas de actuación, dirección y el conocimiento general de todas las áreas en el teatro, sin embargo, aunque el Colegio de Literatura Dramática me dio grandes bases para mi formación profesional, hubo muchas herramientas que

tuve que aprender a lo largo de diversas situaciones que se presentaban en cada puesta en escena. Creo que las escuelas de teatro deberían otorgar más importancia y visibilidad al papel del asistente de dirección. Además, de enfocarse en enseñar cómo funciona verdaderamente el teatro en producciones teatrales, los simulacros como el TICA y el Laboratorio tratan de cumplir esta función, pero desde mi experiencia sólo te preparan parcialmente para las situaciones en las que realmente te puedes encontrar en compañías profesionales al montar una obra.

Mi formación profesional no estaría completa sin la oportunidad de ser asistente de dirección. Sin embargo, no considero que sea una problemática exclusiva de las escuelas de teatro, esto se extiende hasta el funcionamiento de las compañías teatrales, y muchas veces es un reflejo del bajo presupuesto que se logra tener para montar una obra, pero sigue siendo una notable distinción entre otros puestos, porque al asistente de producción, claramente no lo confunden con asistir dirección, y el iluminador no diseña la escenografía.

Aquí las preguntas que planteo, después de mi experiencia profesional: ¿cómo hacer una comunicación más sana?, ¿cómo podemos aprender en el Colegio a manejar las diferentes personalidades y conflictos que se puedan presentar?

Aunque se están dando pasos para crear espacios más seguros y propicios para atender la vulnerabilidad creativa, todavía hay mucho camino por recorrer. El teatro, en ocasiones, parece regirse por conexiones y nombres, lo que puede dificultar que los jóvenes asistentes exijan el respeto que merecen.

Las experiencias que he tenido como asistente de dirección, los nuevos retos que asumí, dentro y fuera de mi área, me han permitido observar con mayor detalle las funciones o ensayos, e identificar cosas que antes quedaban desapercibidas. He llegado a comprender que el teatro requiere la colaboración de todas las disciplinas involucradas y que estas se complementan mutuamente. Mi experiencia me ha proporcionado una visión más completa y me ha permitido crecer como profesional, y aunque el rol de asistencia de dirección no esté completamente definido, su presencia y habilidades son esenciales para garantizar la eficiencia y el funcionamiento sin problemas de una compañía.

GLOSARIO

1. BACK STAGE— “The area of stage and theatre which is not public”.⁴¹ En español utilizamos “detrás del escenario” o “ente bambalinas.”
2. BLOCKIN NOTATION— “Notation of performers’ moves in the prompt copy.”⁴² Son todas las indicaciones de trazo y subtextos que se documentan en un libreto de ensayos.
3. CALLING— “Refers to the process of the stage manager giving cues to the technical crew to execute various aspects of the production, such as lighting, sound, and set changes.”⁴³ El calling es la acción de indicar o marca todos los pies de una puesta en escena.
4. CUE/Q— “(1) A word or action by one performer to signal a response from the next. (2) A verbal o visual signal usually given by the DSM to confirm the timing of an action for the operators or performers during a show (a lighting or sound fade, an entrance, an offstage, effect, etc.)”⁴⁴ En español a los cue, les llamamos pies.
5. DRY TECH— “A run-through onstage incorporating all technical elements without performers.”⁴⁵ Es el ensayo en el teatro, donde se practican e incorporan todos los elementos técnicos de una puesta teatral, pero sin los actores.
6. MARK-UP— “Marking up consists of traslating the desing from the ground plan on the floor of the rehearsal room.”⁴⁶ Normalmente se le llama, marcar la escenografía, y es la práctica que se utiliza para marcar con cinta adhesiva en el suelo, en todo el escenario, la escenografía con entradas y salidas.
7. PRE-SET— “The setting on stage that the audience sees before the play begins. Refers to lights, set, and props.”⁴⁷ Aunque en español no tenemos una

⁴¹ Gail Pallin, *Stage Management. The Essential Handbook*, p. 167.

⁴² *Idem*.

⁴³ TheatreCrafts, “The Prompt Book.”

⁴⁴ Gail Pallin, *Stage Management. The Essential Handbook*, p. 168.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷ Daniel A. Ionazzi, *The Stage Management Handbook*, p. 122.

palabra para traducirlo tal cual, se refiere a la acción de preparar todos los elementos como utilería, escenografía en posiciones específicas, vestuario y luz, de la manera correcta para iniciar una función.

8. PROMPT BOOK— “The Prompt Book is the master copy of the script or score, containing all the actor moves and technical cues, and is used by the deputy stage manager to run rehearsals and later, control the performance. It’s sometimes known as the ‘book’, Prompt Copy or Prompt Script.”⁴⁸ Es el libretto del Stage Manager, donde documenta el trazo, pies y las cuestiones técnicas importantes para llevar a cabo la puesta en escena.

9. PROP— “Smaller items onstage used by the performers.”⁴⁹ En una palabra es utilería, pero se refiere a un objeto de utilería.

10. STAGE MANAGER “The person who is responsible for the equipment and the use of the stage during a play or performance”⁵⁰ Es el director técnico de la puesta en escena, el encargado de verificar que todas las cuestiones técnicas funcionen correctamente y dirigir a la planta técnica del teatro.

11. STAND-IN— “A stand-in is the person who takes the place of an actor to help the camera department light the set, as well as tweak their blocking, composition, framing, and focus.”⁵¹ Stand-In corresponde a la persona que se utiliza para tener como referencia en el momento del afoque de luces. Sirve para rectificar cómo se muestra la luz y colores sobre el cuerpo del actor y el vestuario, y tener una visión más clara de qué tanto abarca del escenario cierto par o leko.

12. SOUND-CHECK — “A test of the musical instruments and recording equipment at a music show, especially before the players come on stage, to make certain everything is working and that the sound quality is good.”⁵² Se refiere a la prueba de sonido, donde se rectifican que la consola y micrófonos se encuentren en los niveles adecuados.

⁴⁸ TheatreCrafts, “The Prompt Book.”

⁴⁹ Gail Pallin, *Stage Management. The Essential Handbook*, p. 170.

⁵⁰ Cambridge Dictionary. *Stage Manager*.

⁵¹ Backstage. *Pros and Cons of the Perks and Demands of a Stand-in*.

⁵² Cambridge Dictionary. *Sound Check*.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGART, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. 2ª edición. Traducción de David Luque. España: Alba Editorial, 2013.
- Backstage, "Pros and Cons of the Perks and Demands of a Stand-in." <https://www.backstage.com/magazine/article/pros-cons-perks-demands-stand-55945/> (Fecha de consulta: 4, 2023)
- CAMBRIDGE Dictionary. *Sound Check*. Cambridge Dictionary University, 2023. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/sound-check> (Fecha de consulta: 4 octubre, 2023)
- CAMBRIDGE Dictionary. *Stage Manager*. Cambridge Dictionary University, 2023. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/stage-manager> (Fecha de consulta: 4, 2023)
- CAMBRIDGE Dictionary. *Stand-in*. Cambridge Dictionary University, 2023. <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/stand-in>. (Fecha de consulta: julio 11, 2023)
- Conservatorio de actuación. "Programa de Perfeccionamiento Actoral." Conservatorio de actuación <https://conservatoriodeactuacion.com/programa-de-perfeccionamiento-actoral/> (Fecha de consulta: 2 octubre, 2023)
- COPEAU Jacques, *Principios de dirección escénica (La profesión del director)*, Traducción de Edgar Ceballos, México: Escenología, 2013.
- HAGEN, Uta. *El arte de actuar*. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. México: Árbol Editorial, 1990.
- HIRSH Anne, *Responsabilidades de un asistente de director de teatro*, Geniolandia:2018, <https://www.geniolandia.com/13164656/responsabilidades-de-un-asistente-de-director-de-teatro> (Fecha de consulta: 15 noviembre, 2022)
- IONAZZI, Daniel A. *The Stage Management Handbook*. EUA: Better Way Books, 1992.
- LOBACO, Hernández Citlalli, *El nacimiento del teatriming: mi recorrido como asistente de dirección en el Grupo Teatral Arethé*, Informe académico

de trabajo profesional, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

MAMET, David. *Verdadero y Falso*. Traducción de Josep Costa. España: Ediciones del Bronce, 1999.

MORALES, Martínez Rebeca, *El asistente de dirección, su relación y perspectiva con la puesta en escena de Edmond, de David Mamet*, Informe académico de trabajo profesional, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

PALLIN, Gail, Stage Management. *The Essential Handbook*. 4ª edición. London: NHB, 2018.

PÉREZ J. Mauro, *¿Qué es un asistente de dirección?*, Pánico Escénico, <https://escuelapanicoescenico.com.ar/que-es-un-asistente-de-direccion> (Fecha de consulta: 15 noviembre, 2022)

Premiere Actors, "¿En qué consiste un doble de luces?" <https://www.premiereactors.com/en-que-consiste-un-doble-de-luces/> (Fecha de consulta: 3 de octubre 2023)

TheatreCrafts, "The Prompt Book." <https://www.theatrecrafts.com/pages/home/topics/stage-management/the-prompt-book/> (Fecha de consulta: 4 octubre, 2023)

VILLANUEVA Óscar, *Opinión: La asistencia de dirección "Penitentes" de Elio Palencia*, El Teatro: 2022, <https://www.el-teatro.com/opinion-la-asistencia-de-direccion-en-penitentes-de-elio-palencia/>

Notas personales de la clase de Dirección con Alberto Lomnitz. Tercer y cuarto semestres de la clase de Dirección 1 en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, 2016 y 2017.