

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

*MODELO DE LIBRETO O LIBRO DE DIRECCIÓN
PARA LA CLASE DE DIRECCIÓN I y II DEL
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
SEGÚN NÉSTOR LÓPEZ ALDECO.*

Informe Académico

DIRIGIDO POR EL MTRO. NÉSTOR LÓPEZ ALDECO

Que para obtener el Título de
**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
CON ESPECIALIDAD DE DIRECCIÓN ESCÉNICA**

Presenta

295916

Maria Guadalupe Carpinteyro Lara.



México D.F. verano 2001.



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.

*De ti, Contigo
Por ti y Para ti
Maestro Néstor*

Lupita Carpinteyro

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos aquellos que me han apoyado para llegar a esta meta:

A Dios por la vida y la libertad de vivirla.

A mis padres.

A mi esposo.

A mi gran amor chiquito y hermoso: Ana Carolina.

A mamá Sonia.

A los que se han ido, pero siempre me apoyaron: mis amigos Sergio y Alicia.

A quienes no pedí apoyo, pero siempre están ahí.

A los alumnos por enseñarme más de lo que se imaginan. Y aportaron material para el informe: Paloma, Dione, Hugo, Kateri, etc.

A los que técnica y burocráticamente hacen posible el examen: Laurita, Veronica y Yolanda.

A mis amigos:

Chelo, Eduardo, Ira, Jorge, Karina, Miguel, Olga, Panchito, Rodrigo, Telma Paco y Enrique, y todos los que por nervios no nombro.

A todos mis maestros, antes de la carrera:

Manuel Reigadas, Ericka Treviño.

Y todos mis maestros de la carrera.

A mis jurados:

Aimeé Wagner, Marcela Zorrilla, Alejandro Ainslie y Gonzalo Blanco.

Y nuevamente mil gracias a quien le rindo un pequeño homenaje con este trabajo:

Mi Maestro Néstor López Aldeco

Mil Gracias

Lupita Carpinteyro Lara

Julio 2001

INDICE

Justificación	7
CAPÍTULO I	9
1. El proceso de la Puesta en Escena e integración del Libro o Libro de Dirección	9
1.1. Las Personas Teatrales, lugar y momento en que interactúan.	9
1.2. ¿Qué es el Libro de Dirección?	10
1.3. Finalidad del Libro de Dirección. Partes que lo componen planeación y organización de la puesta en escena.	10
1.3.1. Concepción.	11
1.3.2. Visualización.	14
1.3.3. Realización.	17
CAPÍTULO II	19
2. Primera parte: Concepción de la Puesta en Escena.	19
2.1. Para la elección de la obra	19
2.2. Propósitos de la Puesta en Escena: teóricos, estéticos, políticos, ideológicos, mágico, etc.	21
2.2.1. Finalidades del montaje.	21
2.2.2. Análisis del texto.	21
2.2.3. Lectura Dramática.	22
2.2.4. Lectura Escénica	23
2.2.5. Dirección Ilustrativa y Dirección Interpretativa.	23
2.3. Estructura externa de la obra.	23
2.3.1. Unidades de la obra.	24
2.4. Estructura interna.	24
2.4.1. Unidades de Dirección (Cómo se deducen de las unidades llamadas aristotélicas y cómo se pueden deducir las U. Actorales)	24
2.4.2. Análisis Genérico.	25
2.4.2.1. Descripción de los géneros o subgéneros dramáticos	25
2.4.2.2. Géneros Catárticos y No Catárticos. Géneros Probables, Posibles e Imposibles	
Géneros que ejercen identidad o identificación y géneros que no ejercen identidad o identificación	
Géneros con personajes, con héroes, con tipos, con caracteres.	27
2.4.3. Realismo y no realismo, problemas de definición, emplazamiento, el lugar de la acción.	28
2.4.4. Estilo	29
2.4.4.1. El estilo según la preceptiva clásica.	29
2.4.4.2. Cómo se aplica el concepto al teatro	30
2.4.4.3. Determinantes del estilo en el Teatro.	30
2.4.4.4. Modificaciones estilísticas propuestas por el Director de Escena.	30
2.4.5. Del dramaturgo	30
2.4.5.1. Marco socio-económico-político en que se da la obra a montar.	30
2.4.5.2. Personalidad del dramaturgo.	30
2.4.6. Tono	31
2.4.6.1. Qué es tono	31
2.4.6.2. Factores tonales internos y externos	31
2.4.6.2.1. Sonorización e iluminación y tabla cromática	31
2.4.7. Forma de desarrollo del drama.	35
2.4.7.1. Temático o anecdótico	35
2.4.7.2. Tema o asunto principal y temas o asuntos laterales. Anécdota principal y otras anécdotas desarrolladas paralelamente	35

2.4.8. Situaciones dramáticas.	36
2.4.8.1. ¿Qué es una situación dramática?	36
2.4.8.2. Diseño de situaciones dramáticas, gráficas de tensión dramática	36
2.4.8.3. Elementos Narrativos: Anagnórisis, Peripecias, Catarsis e identificación.	38
2.4.8.4. Ritmo Teatral.	39
2.4.8.4.1. Su diferencia con Tempo.	40
2.4.8.5. Articulación de la Puesta en Escena.	40
2.5. El concepto Aristotélico del Teatro.	40
2.5.1. Catarsis desde el concepto Aristotélico.	40
2.5.2. Principio Medio y Fin o Exposición, nudo y desenlace.	41
2.5.3. El problema de las unidades aristotélicas.	41
2.5.4. La idea renacentista de las unidades	42
2.5.5. La ruptura con el concepto aristotélico del Teatro.	42
2.5.6. Formas de definición del Carácter.	43
2.5.7.1. Personajes, Caracteres y Tipos.	43
2.5.7.2. Arquetipo, Héroe, Víctimas y Mensajeros.	43
2.5.7.3. Protagonistas y Antagonistas.	44
2.6. Análisis de personajes.	45
2.6.1. Ethos, Mathos y Pathos.	45
2.6.2. Caracterización externa. (problemas de carácter, edad, complexión, tics, problemas de vestuario, maquillaje, expresión verbal, etc.)	46
2.6.3. Caracterización interna (psicología)	46
2.7. La Semiología en el Teatro y la Puesta en Escena.	47
2.7.1. Semiología y Teatro.	47
2.7.2. Problemas semióticos	47
2.7.2.1. Análisis kinésico (gestualidad y signo)	47
2.7.2.2. Problema paralingüístico (interpretación verbal y signo)	47
2.7.2.3. Factores proxénicos (relación con el espacio, elementos de la escena, signos expresivos)	48
2.7.2.4. Relaciones Espacio-Temporales.	49
2.7.3. Relación entre significativo y significado, escritura escénica.	52
2.8. Problemas de puesta en escena.	53
2.8.1. Epoca, moda y estilo.	53
2.9. Investigación Documental e Iconográfica	53
2.9.1. Documentación y bibliografía, aspectos sonoros y cromáticos incidentes para la Puesta en Escena, gráficas, pinturas, etc.	54
2.10. Consideraciones generales y particulares, concreción de la Puesta en Escena, resúmenes, etc.	54
2.11. Definición del Casting Creativo, realizadores, técnico, administrativo, manual y actoral	54
CAPITULO III	57
3. La segunda parte: visualización del montaje.	57
3.1. Planteamiento con el Staff Creativo.	57
3.2. Códigos	57
3.2.1. Códigos Objetivo y definición.	57
3.2.2. Código de Talento (puntuación de talento)	58
3.2.3. Código de movimiento actoral.	59
3.2.4. Posiciones actorales (Ricarditos)	60
3.2.5. Código de personajes (colores y letras)	60
3.2.6. Código de utilería mayor.	61
3.2.7. Código de utilería menor.	61
3.2.8. Tabla cromática	62

3.2.9. Código de track's de sonido	64
3.2.10. Código de luminotecnia.	65
3.2.11. Código de movimientos tramoyísticos.	65
3.3. Listas que deben establecerse.	66
3.3.1. Lista de vestuario.	66
3.3.2. Lista de accesorios de vestuario.	67
3.3.3. Lista de joyería.	67
3.3.4. Lista de sombrerería.	68
3.3.5. Lista de peluquería.	68
3.3.6. Lista de zapatería.	69
3.3.7. Lista de armería.	69
3.3.8. Lista de atrezzo.	70
3.3.9. Lista de utilería mayor.	70
3.3.10. Lista de utilería menor.	71
3.3.11. Lista de elementos escenográficos.	71
3.3.12.- Lista de Track's de sonido, con propósitos de grabación y articulación.	72
3.3.13. Lista e inventario de instrumentos de iluminación.	74
3.3.14. Lista de filtros, gelatinas y gobos.	75
3.3.14.1 Sugerencias para la lista por género, fondo y clima	75
3.4. Desglosamientos.	76
3.4.1. Desglose de cambios de vestuario (por actos, cuadros, escenas etc.)	76
3.4.2. Desglose de track's de sonido.	77
3.4.2.1. Diferencias entre Fondo, Efecto, Puente y Ambiente.	78
3.4.3. Desglose de luces.	79
3.4.4. Desglose de cambios escenográficos.	80
3.4.5. Desglose de entrada y salida de actores a escena.	80
3.4.6. Gráfica del manejo de Tiempo.	81
3.5. Planos y plantas.	82
3.5.1. Plano general del teatro	82
3.5.1.1. Áreas de acción en planta y en Jerarquía	84
3.5.2. Corte longitudinal	86
3.5.3. Plano isóptico.	87
3.5.4. Plano acústico.	88
3.5.5. Planta y levantamiento del proyecto escenográfico.	89
3.5.6. Plano general de iluminación.	91
3.5.7. Planta de colocación de instrumentos de iluminación.	95
3.6. Diseños	96
3.6.1. Diseño de vestuario.	96
3.6.2. Diseño de accesorios de vestuario	98
3.6.3. Diseño de joyería.	99
3.6.4. Diseño de sombrerería.	101
3.6.5. Diseño de peluquería.	102
3.6.6. Diseño de zapatería.	102
3.6.7. Diseño de armería.	103
3.6.8. Diseño de atrezzo	104
3.6.9. Diseño de maquillaje.	105
3.6.10. Diseño de utilería mayor.	109
3.6.11. Diseño de utilería menor.	110
3.6.12. Diseño de publicidad, cartel y programas, boletines y volantes.	112
3.6.13. Dossiere.	115

3.6.14. Estudios fotográficos y videos.	115
3.6.14.1. Nuevos factores de puesta en escena.	116
3.7. Calendarización.	116
3.7.1. Trabajo de mesa unipersonal del Director (Concepción)	116
3.7.2. Trabajo de mesa con el Staff Creativo.	116
3.7.3. Trabajo de mesa con el Staff de Realizadores.	116
3.7.4. Trabajo de mesa con el Staff Técnico.	116
3.7.5. Trabajo de mesa con el Staff Administrativo.	117
3.7.6. Trabajo de mesa con el Staff de Promoción y Publicidad.	117
3.7.7. Trabajo de mesa con Actores	117
3.7.7.1. Planteamiento de la puesta para actores	117
3.7.7.2. Análisis del Texto	117
3.7.8. Ejercicios para Actores	117
3.7.9. Adiestramiento para el uso de armas, utilería, vestuario, danza, ballet. Etc.	118
3.7.10. Consideraciones de los actores con relación a la Sonorización, Cromatización e Iluminación.	118
3.7.11. Ensayos con actores, Técnicos, Generales, Estreno, de Corrección y Ajuste.	118
3.7.12. Entregas de Escenografía, vestuario, música, utilería, zapatería, etc	119
3.7.13. Problemas de cambio de actores.	119
3.8. Antropometría y características físicas de los actores	123
3.9. Directorio.	124
3.10. Tableón.	125
CAPÍTULO IV	127
4. La tercera parte: De lo referente a la acotación del texto para la organización de ensayos y gobierno de las funciones.	127
4.1. Página derecha: Transcripción del texto intacto con acotaciones del autor, a doble espacio y márgenes en los cuatro lados de cinco centímetros.	127
4.1.1. Cancelación de las acotaciones del autor.	127
4.1.2. Adaptación del texto.	127
4.1.3. Acotación de talento (utilizando los espacios entre líneas)	128
4.1.4. Acotaciones operacionales de la función.	128
4.1.5. Pequeña planta.	128
4.1.6. Ricarditos.	128
4.2. Página izquierda:	128
4.2.1. Cortes del texto.	129
4.2.2. Aumentos y sustituciones al texto original.	129
4.2.3. Modificaciones de las acotaciones del autor y acotaciones del director.	129
4.2.4. Especificación de la forma de realización de movimientos tramoyísticos.	129
4.2.5. Matización o forma de manejo de entradas y salidas de sonido.	129
4.2.6. Manera de realización de cambios de luces.	129
4.2.7. Cambios escénicos.	131
4.2.8. Posiciones de utilería mayor.	131
4.2.9. Uso de utilería menor.	131
4.2.10.- Uso de atrezzo.	131
4.2.11. Entradas y salidas de atrezzo y utilería menor	131
4.2.12. Especificación de movimientos de actores marcado en la planta.	132
4.2.13. Especificación de posiciones de actores (Ricarditos)	134
4.2.14. Especificación precisada de puntuación de talento.	134
4.2.15. Uso de accesorios de vestuario.	134
4.2.16. Uso de joyería.	134

4.2.17. Uso de sombrería.	134
4.2.18. Uso de peluquería	134
4.2.19. Uso de zapatería.	134
4.2.20. Uso de armas.	134
4.2.21. Cambios de vestuario y maquillaje.	134
Conclusiones.	139
Créditos	147
Bibliografía	149

JUSTIFICACIÓN

La materia de Dirección I y II, se encuentra en el programa del tronco común de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro, en el tercer y cuarto semestre. Es, así mismo, una formación de dirección para los alumnos que, posteriormente, elegirán su área de especialidad.

Durante el año en que cursé la materia, elaboré una serie de apuntes, que conforman el inicio del trabajo que se presenta. Especialmente, en el semestre de Dirección II, el maestro nos proporcionó una serie de informaciones y apuntes sobre el Libreto de Dirección, y su importancia en un montaje, escolar o profesional; posteriormente, algunos compañeros constatamos la facilidad que implicaba un montaje, tras haber realizado un trabajo previo, de Libreto de Dirección. Tiempo después, durante el desarrollo de mi Servicio Social, como ayudante académico del Mtro. Néstor López Aldeco, tanto en las clases de Dirección I y II, como en Dirección de Actores I y II, fue que nuevamente, constaté, en los alumnos, la importancia del Libreto de Dirección, como guía, de un montaje.

Es obvia la falta de tiempo con la que cuentan los profesores para la impartición de sus cátedras, debido a las limitaciones del calendario escolar. Es por esto que dentro de mis actividades de ayudante tanto en el Servicio Social, como en mi desempeño como ayudante de profesor, el optimizar el tiempo con ejemplos, gráficos y apuntes, que auxilien en la clase y refuercen el conocimiento. Inicia así, la elaboración, de acuerdo a las necesidades de cada grupo, de una parte de este trabajo, ahora sustentado con la bibliografía del programa de la materia, a la que los alumnos, por cuestiones de inexistencia, contadas ocasiones tienen acceso a ellas, así como, de la búsqueda de nueva bibliografía útil para la materia.

El Libro o Libreto de Dirección cobra importancia como guía y gobierno del montaje o puesta en escena, comprende los tres pasos fundamentales que debe realizar la dirección:

- La primera parte comprende los aspectos de concepción de la puesta en escena. La concepción consiste en el análisis profundo de lo que será el montaje, el trabajo de mesa del director.
- La segunda parte comprende lo referente a la visualización del montaje: códigos, listas, desgloses, planos, plantas y diseños, para la realización de la producción, acotados con las medidas precisas, muestras y color, con fines de realización, construcción, pintura, etc.
- La tercera parte comprende lo referente a la acotación del texto, a través de la cual se gobierna lo referente a organización de ensayos y gobierno de las funciones.

Logrando así, una organización ideológica, organizativa y ejecutiva de la Puesta en Escena, de ahí su importancia y la causa del desarrollo de este trabajo como guía perfectible de Libreto de Dirección.

En el trabajo se presentan terminologías en inglés por ser técnicamente correctas, y los ejemplos son, en su mayoría, resultados de la clase.

María Guadalupe Carpinteyro Lara.

"Actualmente la posición más importante le pertenece al director. Él es el responsable de la selección, de la organización y del propósito de la producción en su totalidad. Es el guía, el coordinador, el unificador de todos los distintos elementos que integran la producción. Cualquier obra que pase por su imaginación tiene impreso su sello particular"¹

CAPÍTULO I

EL PROCESO DE LA PUESTA EN ESCENA E INTEGRACIÓN DEL LIBRO O LIBRETO DE DIRECCIÓN

1.- El proceso de la Puesta en Escena e integración del Libro o Libreto de Dirección

Según Nietzsche la base fundamental del fenómeno teatral está sobre dos estadios. El primero, el Dionisiaco, con valores sedentes o sedimentado en la propia naturaleza, como de piedra en bruto, sin pulir, cuyo valor ígneo se pierde al menos que se maneje, se depure o pulimente a fin de lograr el segundo estado: el Apolíneo.

1.1.- Las personas Teatrales, lugar y momento en que interactúan.

Las personas teatrales son las que interactúan para llegar a la Puesta en Escena, estas son:

1ª personas del teatro: autor, actor, director.

2ª personas teatrales: staff creativo y sus auxiliares: director artístico, musicalizador, iluminador, escenógrafo, vestuarista, diseñadores, coreógrafos y demás especialistas.

3ª personas teatrales, realizadores: constructores, carpinteros, pintores, sastres, electricistas, atrezzista, utileros, etc.

4ª personas teatrales: personal durante la función: Jefe de foro, tramoyista, sonidista, utilero, electricista, técnico de luz, traspunte, personal de recepción, taquillero.

5ª Personal administrativo: productor, productor artístico, productor ejecutivo, asistentes de producción, administradores, publicista.

El asistente de dirección: es una persona teatral que se relaciona con todos estrechamente, es punta de relación y aprendizaje, es un organizador.

El autor es el creador del texto o la obra que se representa, éste puede o no tener una relación con el director, dependiendo de las circunstancias en que la obra llegue a las manos del director.

El actor es el que representa en el teatro, se relaciona estrechamente con el director, con el que trabaja, su interacción con los demás actores y miembros del teatro responde a las necesidades del personaje y Puesta en Escena (Posteriormente se esclarecerá en el trabajo del actor).

En el teatro el director es el gran creador de una segunda escritura, que es la *escritura escénica*, además de ser el maestro y artista, coordinador del equipo en pro de la obra, unifica los conocimientos y expresiones artísticas escénicas en base en el análisis completo y preciso de la obra, hasta llegar a una concepción, visualización y realización de una Puesta en Escena.

¹ Wright, Eduard A. "Para Comprender El Teatro Actual" FCE, México, 1972, p.175

Su tarea principal es la concepción que va desde lo más abstracto hasta aspectos de concreción de la Puesta en Escena. Nace de la lectura del texto dramático o un conjunto de textos; de su conexión intelectual establecida entre él y lo escrito.

El staff creativo y sus auxiliares (director artístico, musicalizador, iluminador, escenógrafo, vestuarista) intervienen con el director en la concreción visual y sonora del montaje, trabajan en acuerdo con el director y su concepción de Puesta en Escena.

El director artístico es aquel que se encarga de los estilos de las obras, desde el adecuado vestuario, hasta los mínimos detalles, la forma de utilización y uso de los elementos en escena

El personal técnico y administrativo durante la función (tramoyista, sonidista, electricista, técnico de luz, traspunte, personal de recepción, taquillero) se integra antes o durante la función, dependiendo de la labor que desarrolla cada uno, así el jefe de foro, tramoyista, sonidista, electricista, técnico de luz y traspunte, se integran desde los ensayos técnicos y generales. El personal en taquilla, acomodadores, recepcionistas etc. su labor está en contacto con el público en el momento de la función

El personal administrativo (productores, asistentes de producción, administradores, publicista) interactúa con el director en los puntos de vista no creativos, son funcionarios de administración. Consideradas estas actividades en la antigüedad como proagónicas.

1.1.-¿Qué es el Libro de Dirección?

El Libreto de Dirección ordena y organiza, es decir, gobierna el trabajo de montaje, desde todos los puntos de vista deseables. El Libreto o Libro de Dirección establece el rigor conceptual, que va a aclarar y especificar el concepto de dirección.

1.2.-Finalidad del Libreto de Dirección. Partes que lo componen planeación y organización de la Puesta en Escena.

El libreto va a contener el desarrollo de las fases que componen el proceso del trabajo del director con el propósito de Puesta en Escena con todas las personas teatrales que conforman a un equipo de trabajo. Estas fases son: 1.- Concepción, 2.- Visualización, 3.- Realización.

La ruta crítica o hilo conductor para llevar a buen fin un montaje son por consecuencia: 1° Concepción como trabajo individual del director. 2° Visualización, fase en que se integra el Staff creativo. 3° Realización a la que se aúna todo el equipo.

1° Concepción: Comprende los aspectos de configuración intelectual y artística de la Puesta en Escena. Expone la interioridad del director frente al reto de la creación, de la cual se deduce el concepto de dirección como compromiso, es decir lo que en un lenguaje común es llamado propuesta escénica. ¿Qué quiere montar? ¿Qué quiere decir o expresar? ¿Cómo quiere llevarla a cabo para obtener su fin creativo? ¿Cuáles son los elementos que integrarán su realización? ¿Qué

importancia tiene cada uno de estos elementos en el ensamble e integración de la puesta? ¿A qué público va a dirigirse? ¿Cómo se intentará lograr un ritmo escénico? Etcétera, etcétera, etcétera.

2º Visualización: La segunda parte contiene lo referente a la objetivización y concretización del montaje. Valiéndose de un staff creativo: escenógrafos, musicalizadores, diseñadores, iluminadores, realizadores, etc.

3º La tercera parte constará del texto acotado que gobierna desde la organización de los ensayos hasta las representaciones, es decir la función teatral.

1.2.1.-La Concepción

La concepción es un análisis profundo de los aspectos que componen el montaje

El director se hace consciente de la responsabilidad que tiene frente al texto, por lo que debe hacer una buena elección de texto, de lo que quiere y lo que desea hacer en el escenario (Texto => Objetivo), ya sea siguiendo la triada de dirección aristotélica o salirse de ella. Si quiere seguir la triada aristotélica tendrá que analizar la correspondencia genero-tono-estilo del texto y de no ser así, la forma en que romperá con el canon aristotélico-renacentista.

En la concepción se analizan en primera instancia los propósitos del montaje, desde todas sus perspectivas posibles; sus propósitos teóricos, estéticos, políticos, ideológicos, históricos, etc. Para el caso del teatro comercial o de menor exigencia formal, se analizará la finalidad que conlleve.

En cuanto a los fines de cualquier Puesta en Escena es necesario saber: A qué público va dirigida la puesta, los propósitos, las búsquedas (si es experimental), etc. La plataforma en que se coluden las responsabilidades y obligaciones personales que contrae el director con el montaje, el estilo personal con que se hará; incluyendo su fin justificado que dará el probable diseño interior de la Puesta en Escena.

El adecuado y minucioso *análisis del texto*, llevarán a una adecuada interpretación de la *lectura dramática*, lo que por consiguiente redundará en una correcta *lectura escénica*, ya sea en su modalidad *ilustrativa* o *interpretativa* de la que se analizan las diferencias y similitudes, así como también los problemas de interpretación y su relación con el tratamiento de montaje.

La concepción debe llegar a la sutileza del desmoronamiento de la *estructura externa* de la obra que se divide en cada una de las porciones o tropos que la componen y que van desde la unidad compuesta por los actos, pasando por cuadros, escenas, trozos rítmicos, bits de acción y bits sutiles. La precisión, la separación entre cada una de sus partes tendría como unos de sus objetivos principales el análisis de los problemas de *articulación* que puedan presentarse para su *lectura escénica*.

La importancia de la *estructura interna*, desde las Unidades de Dirección (de cómo se deducen de las unidades llamadas aristotélicas y cómo se pueden deducir las U. Actorales), pasando también por el análisis genérico. Los géneros según Bentley, Kitto y L. J. Hernández por la identificación de la trayectoria principal (acción principal), la definición del realismo o no

realismo dentro de la obra, y el emplazamiento de acuerdo a la naturaleza del género, el lugar de la acción.

Un estudio completo del *estilo*, el análisis estilístico del texto, partiendo de la preceptiva clásica y cómo se aplica el concepto al teatro; los preceptos académicos como son los determinantes y definidores del estilo en el Teatro y las codificaciones estilísticas propuestas por el Director de Escena partiendo de la estructuración o escritura del texto (dramática) a la *escritura escénica* pretendida (es decir, el tránsito entre la *lectura dramática* y la *lectura escénica*), por ejemplo las diferentes puestas de Hamlet en diversas épocas en donde se ve precedida por determinantes propios de la época en que se inscribe.

Otro aspecto de análisis es el conocimiento del dramaturgo, su marco socio-económico-político-religioso que le rodea al momento en que escribe la obra, así como tratar de conocer la personalidad del dramaturgo, que darán una clara perspectiva de su escrito. "...la responsabilidad del director, es la de entender la razón básica de la obra, es decir, entender lo que el dramaturgo quiso hacer o decir."²

El conocimiento y análisis del tono, como elemento de la Puesta en Escena, redundará en la adecuada utilización de los factores tonales internos y externos, como son entre otros la sonorización e iluminación y la tabla cromática; distinguiendo los factores tonales que connota la estructura misma de la obra dados por el autor, la época etc. y los factores tonales que manejará el director, estilo de actuación.

Es importante también saber con exactitud la forma de desarrollo del drama: Los interrogantes que surgen acerca de la forma de desarrollo ya que puede ser temático o anecdótico.

Incluye una deducción del tema o asunto principal y temas o asuntos laterales. La anécdota principal y otras anécdotas desarrolladas paralelamente; como parte del conocimiento íntegro de la obra. "... debe el director manejar la situación o la escena de que se trate de tal modo que no cambie el significado primordial de la obra."³

El estudio de las situaciones dramáticas, de los elementos narrativos: Anagnórisis, Peripecias, Catarsis e identificación; del que se infieren el diseño de situaciones dramáticas, y las gráficas de tensión dramática; el necesario reconocimiento e los géneros probables, posibles e imposibles, identificación y no identificación.

La realización de las gráficas de *tensión dramática*, tanto general como por caracteres y personajes.

Otro factor muy importante de análisis es el *ritmo teatral*, así como establecer y comprender su diferencia con *tempo*; conlleva al cuidado de la articulación de la Puesta en

2 Ibid. p.208

3 Ibidem. p.208

Escena, con la ayuda de la sonorización, cromatización, iluminación, movimientos escenográficos, entradas y salidas de actores a escena

Para nuestra cultura siempre se parte del concepto *aristotélico* del Teatro, aunque se haya tratado de romper con él; y se incluyen los distintos conceptos heredados, para un análisis completo como son el concepto de “Catarsis”, en sus distintas acepciones, la idea de orden de *principio medio y fin o exposición, nudo y desenlace*; el problema de las unidades aristotélicas, basado en nuestros días de la idea renacentista de las unidades; y la misma noción de la ruptura con el concepto *aristotélico* del Teatro.

Del mismo concepto *aristotélico* del Teatro se obtienen las formas de definición del “Carácter”: ya sea en Personajes, Caracteres y Tipos, pasando por las nociones de Arquetipo, Héroe, Víctimas y Mensajeros, hasta la definición de Protagonistas y Antagonistas; o personajes principales, secundarios y sombras; logrando así el análisis completo de personajes.

Así llegar al conocimiento analítico del *ethos, mathos y pathos*, de cada uno de los personajes, caracteres o tipos y su relación con las situaciones dramáticas dadas y con el *ethos, mathos y pathos* de los otros personajes.

El estudio de la caracterización externa de cada personaje, considerando: su patología, los problemas de carácter, la edad, su complexión, los tics, los problemas de vestuario, maquillaje, expresión verbal, etc. que presenten para la representación

El inferir la caracterización interna de cada uno de los personajes, su psicología, sus factores éticos y morales propios, contrastes, analogías y diferencias, y su interrelación de todos estos factores con los demás personajes o caracteres.

El análisis de la Semiología en el Teatro y la Puesta en Escena. Del conocimiento de la semiología en el Teatro y los problemas semióticos, incluyen el análisis kinésico (gestualidad y signo), la problemática paralingüística (interpretación verbal y signo) y el planteamiento con relación a los factores proxénicos (relación con el espacio, elementos de la escena, signos expresivos) y por lo tanto la relación entre significante y significado, como las relaciones espacio-temporales que se establecen con el público, dado el texto y lugar de representación.

Los problemas de Puesta en Escena (*escritura escénica*). Problemas que deben de tomarse en cuenta como son la época, moda y estilo. Los problemas de época que presenta la obra para su solución acorde al análisis y objetivos de la puesta.

Se incluye la investigación documental e iconográfica los aspectos cromáticos incidentes para el análisis, la concepción y para la Puesta en Escena, gráficas, pinturas, esculturas, arquitectura, etc. en la que el director se apoye para su montaje.

Todo para llegar a la deducción de las consideraciones generales y particulares en relación al montaje. Las concreciones a las que debe llegar el Director para su Puesta en Escena. Resúmenes analíticos.

La definición del casting creativo, técnico, administrativo, manual y actoral que participa en el montaje.

1.2.2.-Visualización

La visualización consiste en la planeación concreta del material de la Puesta en Escena, a partir de la concepción del montaje.

Del manejo de los recursos técnicos y artísticos con los que cuenta el director, son los que redundan en la calidad del montaje.

La visualización incluye ya el trabajo del “casting creativo”, y el resultado que se tenga de éste.

Los diseños de planos; códigos (lenguaje a utilizar en cada plano y en la tercera parte del libreto) visualización completa que se abocará a los diseños; planos; cortes longitudinales; plan de sonorización y desglosamiento; plan de iluminación; plan de movimientos de tramoya y desglose de entradas y salidas de actores, todo lo relacionado en diseño y movimiento y todos los códigos que se manejan.

Los Códigos, son:

- Código de Talento (puntuación de talento) para la interpretación del texto.
- Código de movimiento actoral, para la representación de los movimientos de actores, en el libreto.
- Posiciones actorales utilizadas (Ricarditos)
- Código de personajes (colores y símbolos) para la identificación de cada personaje.
- Código de utilería mayor, signos esquemáticos que representan la utilería mayor.
- Código de utilería menor, signos esquemáticos que representan la utilería mayor.
- Tabla Cromática que se utilizará en la Puesta en Escena.

En las listas solamente se hace mención a los elementos que se usan, sin especificarlos, a menos que sea muy necesario, esto es para fines de organización de la producción, el conjunto de listas necesarias, se conforma de:

- Lista de vestuario.
- Lista de accesorios de vestuario.
- Lista de joyería.
- Lista de sombrerería.
- Lista de peluquería.
- Lista de zapatería.
- Lista de armería.
- Lista de atrezzo.
- Lista de utilería mayor.
- La lista de utilería menor.
- Lista de filtros o gelatinas, gobos.
- Lista de elementos escenográficos.
- Lista e inventario de instrumentos de iluminación y efectos especiales.

Algunas de éstas, son innecesarias en ciertas obras e indispensables en otras, dependiendo de la obra y del tipo de producción que se haga.

Los desglosamientos son especificaciones de organización de los elementos utilizados, la suma de desgloses se integra de:

- Desglose de cambios de vestuario (por actos, cuadros, escenas etc.) es la especificación de los cambios alrededor de la obra y dependiendo de cuantos sean, será más específico el desglose.
- Desglose de track's de sonido en orden progresivo y especificado, ya que tiene como propósito ser la guía de la grabación y de la articulación misma de la obra.
- Desglose de luces y de iluminación, para el exacto acomodo, enfoque, afoque y filtración de los instrumentos, para la iluminación de la Puesta en Escena.
- Desglose de cambios escenográficos, cuando estos existen.
- Desglose de entrada y salida de actores a escena.
- Gráfica de manejo de tempos.

Los desgloses son una especificación minuciosa de lo que se quiere y requiere en términos de efectividad y materialización del montaje.

El director puede pensar en las posibilidades de un coso ámbito teatral, siempre y cuando tenga conocimiento de éste, por lo tanto necesita conocerlo lo más ampliamente posible Los planos, las plantas:

- El plano general del teatro, Areas de acción en planta y en Jerarquía.
- Corte longitudinal, con el que se conoce el interior en vertical del teatro.
- Plano isóptico, con el que se conocen las posibilidades de visibilidad del teatro.
- Plano acústico, que identifica la acústica del teatro.
- Planta y levantamiento del proyecto escenográfico, del que se guiará el director para la organización de la dirección de actores y corroborar la efectividad del proyecto escenográfico.
- Plano general de iluminación.
- Planta de colocación de instrumentos de iluminación. Inventario de luces. Luces de Acción, Generales, Especiales, Ambientales, Decorativas. Su relación con el Ciclorama y la Cámara Negra

Los diseños, muestran visualmente el resultado del trabajo antes de su elaboración:

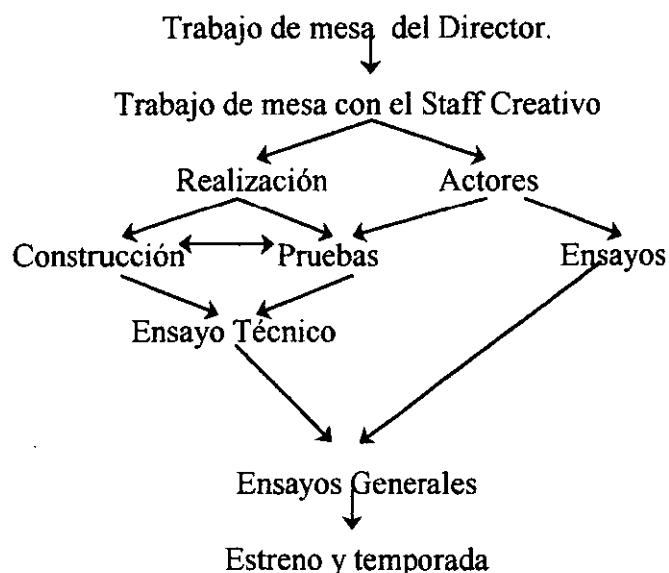
- Diseños de vestuario, especificando el personaje, el acto o cuadro en el que se utilizan, las telas, etc.
- Diseños de los accesorios de vestuario.
- Diseño de joyería, de cada una de las piezas de joyería que han de manufacturarse.
- Diseños de sombrerería (con las mismas especificaciones de personaje, acto, etc.)
- Diseños de peluquería, especificados.
- Diseños de zapatería.
- Diseños de armería.
- Diseños de atrezzo.
- Diseños de maquillaje.
- Diseños de utilería mayor, con planos constructivos especificados.

- Diseños de utilería menor, especificados para manufactura.
- Diseños de publicidad, cartel, programas de mano, boletines y volantes.
- Dossiere
- Estudios Fotográficos y Videos.

Todos los diseños deben estar acotados con las medidas precisas, muestras y color, debido a que son las guías de la realización, la construcción, pintura, etc.

Calendarización de la Puesta en Escena, desde la primera entrevista con el staff y los actores, hasta el estreno, la organización total de la Puesta en Escena, la calendarización de los ensayos, de la producción, los ensayos técnicos y generales, hasta la fecha de estreno. Trabajo de mesa unipersonal del Director(Concepción)

- Trabajo de mesa unipersonal del Director
- Trabajo de mesa con el Staff Creativo.
- Trabajo de mesa con el Staff de Realizadores.
- Trabajo de mesa con el Staff Técnico.
- Trabajo de mesa con el Staff Administrativo.
- Trabajo de mesa con el Staff de Promoción y Publicidad.
- Trabajo de mesa con Actores, desde el planteamiento de la Puesta en Escena, y el análisis del texto.
- Ejercicios para Actores
- De preparación
- Antropometría y características étnicas de los actores.
- Adiestramiento para el uso de armas, utilería, vestuario, danza, ballet. Etc.
- Consideraciones de los actores con relación a la Sonorización, Cromatización e Iluminación.
- Fechas de pruebas y entregas definitivas de escenografía, vestuario, música, utilería, zapatería, etc.
- Ensayos con actores, ensayos técnicos, generales, estreno, de corrección y ajuste.
- Problemas de cambio de actores.
- Directorio
- Tabletón



1.2.3 Realización:

El texto acotado: el texto debe de preferencia ir a doble espacio en letra grande y oscura con márgenes por los cuatro lados de cinco centímetros, para poder transcribir todo lo que se establece de movimientos en los ensayos, que es anotado y acotado en esta parte del libreto, dando por resultado el libreto de gobierno de la función que se ha conformado durante los ensayos, y tiene como base teórica y de referencia las partes 1 y 2 del libreto de dirección.

En la tercera parte del libreto se utilizan ambos lados de las hojas, a manera de libro abierto, en el que página derecha e izquierda se corresponden.

A la página derecha corresponde:

- Una transcripción del texto intacto a doble espacio, con acotaciones del autor, y márgenes en los cuatro lados de cinco centímetros.
- La cancelación de las acotaciones del autor, con marcador traslúcido, con apertura de aprovechar lo conveniente.
- La adaptación del texto. Alteración de tono y estilo. Tratamiento del montaje. Experimento acorde a la primera parte del libreto. Adaptación, cortes, aumentos y sustituciones (para los aumentos y sustituciones se utilizan los márgenes superior e inferior)
- La acotación de talento, utilizando el código de talento, en el texto (aplicando los espacios entre líneas).
- Las acotaciones operacionales de la función: preventivos y entradas de los track's de sonido, las luces y los movimientos tramoyísticos respectivamente; estas acotaciones se anotan en el margen derecho.
- Una pequeña planta escenográfica en el extremo izquierdo de la primera hoja y cada vez que hay un cambio escenográfico o de disposición, para utilizarse como referencia.
- Ricarditos en el margen izquierdo (dibujo esquemático de posiciones actorales difíciles)

A la página izquierda corresponde:

- Las acotaciones del director o definitivas para la puesta, incluye una o dos (las necesarias) plantas escenográficas (con isóptica) para el marcaje gráfico de los movimientos actorales de traslado.

A un lado y numerados progresivamente en cada página se anotan:

- Cortes del texto, especificando los que se marcaron en la página derecha.
- Los aumentos y las sustituciones al texto original.
- Modificaciones a las acotaciones del autor y las acotaciones del director.
- Especificación de la forma en que se realizarán los movimientos tramoyísticos.
- La matización o forma de manejo de entradas y salidas de sonido.
- La manera de realización de cambios de luces.
- Los cambios escénicos que se realicen (de lugar, escenográficos, etc.)
- Las posiciones de la utilería mayor, especificada.
- El uso de la utilería menor, detalladamente.
- Las entradas y salidas del atrezzo y la utilería menor, por los personajes, por los tramoyistas, etc.

- Especificación precisa de los movimientos de actores marcado en la planta los traslados y la forma en que se realizan.
- La descripción de las posiciones difíciles de actores (Ricarditos)
- La explicación precisada de puntuación de talento, en caso de matices mas detallados, que aún la puntuación de talento no toma totalmente en cuenta.
- El uso de los accesorios del vestuario.
- El uso de la joyería.
- El uso de la sombrerería, su adecuado manejo, descrito.
- El uso de la peluquería, cuando ésta es manejada en forma especial.
- El uso de la zapatería, si tiene un uso específico.
- El uso de las armas, y detalles de combate cuando sea necesario aclararlos aún sobre el marcaje gráfico.
- El uso del atrezzo.
- Cambios de vestuario y maquillaje.

Inteligencia, creatividad, lógica, armonía, estética, perfectividad en el trabajo, limpieza, adecuada consideración, trabajo meditado. Estas son las cualidades idóneas del trabajo de dirección escénica.

...

"Francis Bacon dijo alguna vez: "El arte es el hombre añadido a la naturaleza", y en el momento en que el hombre interviene, tenemos el elemento de selección y énfasis, más que una mera representación, porque el hombre interpreta y nunca dos personas ven exactamente el mismo paisaje"⁴

Capítulo II

La primera parte:

Los aspectos de Concepción de la Puesta en Escena.

2.- Primera parte: Concepción de la Puesta en Escena.

La Concepción se da gracias a la lectura de un texto que produce la necesidad de expresión, comunicación y creación del Director de escena. La respuesta al ¿por qué me enamore del texto?, ya sea por su lenguaje, su estética, su contenido, su estructura, etc. que lo conduce al trabajo de mesa consistente en un análisis de todos los factores que comprenden la Puesta en Escena. Su propuesta y su compromiso: estético, ético, filosófico, etc. El análisis del texto, de los factores genéricos, tonales y estilísticos. Establece una metodología para el trabajo en que se manifiesten las necesidades de la puesta, así como los materiales de trabajo, documentación, investigación.

La Concepción es el nacimiento de la necesidad de expresarse que relaciona al Director con el texto y sus posibilidades de Puesta en Escena, etc.

El compromiso que se establece con el texto que puede ser de diferentes naturalezas: ideológico, estético, comercial, ético, psicológico, etc. con el objeto de rescatar el contenido o contenidos de la obra elegida, con el fin de llegar a las dos interrogantes importantes para la concreción de una Concepción:

- ¿De qué manera se va a interpretar el texto a poner?
- ¿Qué queremos decir a través de un texto?

Recordando que el arte pretende la sensibilización y transmisión con un propósito estético. "El Director otorga a la obra escrita la acción y el sonido dramáticos que se requieren para proyectar los significados emocionales e intelectuales tal como él los interpreta."⁵

2.1.-Para la elección de la obra

Antes de concebir una Puesta en Escena es necesario hacer una adecuada elección de la obra a montar, para lo que se tomarán en cuenta determinantes para su elección. Son 6 los determinante a saber:

4 Idem. p.21

5 Ibid., p.178

1) Público: “la persona más importante del teatro” por definición. El público ¿A qué clase de público va dirigida la puesta?

“También se debe considerar al público al hacer la elección de una obra. Aquí no hay más que sólo la cuestión de la sofisticación. Los espectadores pueden estar preparados para aceptar y disfrutar al máximo una obra en un teatro del West End que posiblemente no aceptarían si fuera actuada por amigos o conocidos en el auditorio del pueblo, en donde no gozan del mismo grado de anonimato.”⁶

2) El lugar, el ámbito disponible, el coso.

3) Las condiciones materiales económicas y humanas con las que se cuenta.

4) El elenco disponible: Los actores con los que se cuenta.

“A menudo se ven reducidos a un corto número de actores realmente capaces por su experiencia o por su edad, limitándose así, en algunas ocasiones, la elección de los programas. Shaw, Chejov, Pirandello, Shakespeare, Sófocles, Moliere y Corneille, lo mismo que algunos autores modernos exigen algunas extravagancias por parte de los actores. Es imprudente elegir una obra, por más importante que sea, si se carece de un elenco adecuado.”⁷

Así mismo,

“El éxito de la producción depende casi enteramente de contar con la gente correcta en los papeles correctos (...) No importa que tan experimentado sea el productor aficionado, su elección de una obra está limitada a la capacidad técnica de sus actores. (...) Es frecuente que el productor tenga que tomar en cuenta la educación y antecedentes sociales de un reparto joven, así como su capacidad para una apreciación intelectual y su habilidad técnica.”⁸

Finalmente

“La elección del reparto es parte de la forma del Director. En el teatro profesional, los productores insisten a veces en que ciertos de sus amigos actúen en determinados papeles, y algunos actores han llegado a producir obras con tal de representar cierto papel que les atrae, aunque no estuviesen preparados para hacerlo. Sin embargo, el reparto es generalmente asunto del Director; puede decidirse por el reparto tipificado para facilitar la Dirección y lograr que el público la acepte mejor; puede también elegir a un actor para un papel especial, y permitir el uso del maquillaje para alterar el aspecto y la personalidad de ese actor.”⁹

5) Un factor determinado por todo lo anterior y determinante en la puesta es el texto; la obra en sí, el texto dramático.

“Uno de los primeros asuntos a tratar es la elección que ha hecho el Director. La responsabilidad es mayor en el campo del teatro no comercial, que en el comercial; en este último, el Director es contratado para dirigir una obra específica y sólo puede

6 Brown Andrew, “DRAMA”, Trad. Fonseca María del Carmen, Bárbara Morelos-Zaragoza, Zazil Sobrevilla. s.p.i., Capítulo 4

7 Wright, Eduard A. Op. cit, p.189.

8 Brown Andrew, Op. cit., Capítulo 4

9 Wright, Eduard A. Op. Cit, p.188.

considerársele responsable de la elección en la medida en que ha aceptado dirigir la obra."¹⁰

6) Problemas de dramaturgia.

En algunas ocasiones el autor o dramaturgo, no cuenta con una idea clara de la efectividad de su texto en el escenario, por la disposición de la escena, por el lenguaje que maneja; o por su conocimiento, a veces limitado, de la teoría y composición dramática, etc. entonces interviene el Director como un adaptador del texto (dramaturgia) para hacer factible y viable el montaje.

2.2.- Propósitos de la Puesta en Escena: Teóricos, estéticos, políticos, ideológicos, históricos, etc. etc. etc.

El Director debe definir el propósito de la puesta.

El artista sistematiza el pensamiento y sentimiento de lo que sucede en un momento determinado es un testigo de su tiempo. El teatro es la creación de axiomas a través de una lógica aceptable, creíble, coherente. El Arte ataca los renglones más oscuros y más profundos de la naturaleza humana.

2.2.1.- Finalidades del montaje.

Un principio es identificar que es lo que interesa al Director, desde las diferentes perspectivas teóricas, por ejemplo estéticas, políticas, ideológicas, históricas, etc. Si no se tiene clara esa perspectiva, no se sabrá qué quiere expresarse, qué es lo que se pretende, a qué público está dirigido y el qué y cómo se va a realizar. Será imposible integrar un trabajo coherente.

Cada montaje tiene su universo propio, en el que están lugares (imaginarios), sentimientos, una idea de la vida. Todo esto dentro del universo que el Director creará y transmitirá.

"La sustancia del Director es la obra misma, y la interpretación que de ella haga debe ser viva; es decir, su interpretación implicará el mensaje que quiera llevar al público, así como lo que él cree que el autor quiere decir. Puede cambiar la época, el estilo o aún el tipo. Abundan las opiniones que tratan de determinar hasta dónde llega la licencia que hay que otorgarle al Director para cambiar la obra; algunos críticos alegan que en el momento en que la obra escrita se convierte en algo vivo, ha entrado en un medio nuevo y que, por lo tanto, el Director es tan creador como el dramaturgo."¹¹

2.2.2.- Análisis del texto.

En el Trabajo de mesa del Director, el análisis del texto logra el apoyo de Su Concepción, lo pone frente a la necesidad de la definición del género o estructura genérica en la que basará la corrección de su montaje; el estilo, debe verse como un comportamiento condicionado por factores internos y externos que conforman sus modalidades. El tono correspondiente al género es

¹⁰ Ibid, p.187.

¹¹ Ibidem., p.p. 186-187.

un elemento que contribuye a dar vida legítima a la obra. El análisis comprende, desde luego, aspectos como son: la elección de una tabla cromática, las necesidades escenográficas, de diseño, los aspectos luminotécnicos y de sonorización, maquillaje, etc. Otro aspecto es el estilo de dirección y actuación que se usará de acuerdo a la Concepción. Cada obra pide una especificidad de montaje, es decir tratamiento de Puesta en Escena.

Si se logra propositivamente una alteración de las secuenciales género, tono y estilo se podrá decir que se trata de un experimento; forma académica y de investigación más alta del teatro, siempre y cuando esta experimentación sea preconcebida.

"En principio, es el Director quien recibe el guión para estudiarlo y meditarlo. Durante este período debe descubrir los personajes *exactos* de la obra; buscar sus motivos y relaciones, entender justamente donde empieza la obra, cómo se va creando, a través de una serie de crisis, el punto crucial y el clímax; dónde debe haber pausas. Debe descubrir el ambiente o la atmósfera; en suma debe determinar exactamente qué es lo que ha buscado el dramaturgo.

Una vez que ha descubierto lo anterior y tiene un dominio total de la sustancia y la forma de la obra, debe pensar en términos de los actores que representarán los diversos papeles; de las voces o personalidades que se integrarán o contrastarán perfectamente; de los movimientos de la cámara y de las fotografías; del decorado, de la escenografía, de los muebles, de la iluminación, del sonido y de los mil detalles que ayudarán a interpretar y subrayar ese "algo" que, para él, es lo que el dramaturgo busca. Intrínsecamente, ese "algo" es su sustancia."¹²

La Concepción pone al Director frente a la vida, la vida frente a sí mismo, la relación con el todo del montaje ¿Qué es lo que a él interesa? Pone en juego su propia sensibilidad, su propia cultura y experiencia.

Él necesita hablar por sí mismo. De esta manera el Director asume la autoría por conceptos, imágenes, etc., a su manera.

En el caso Director-Dramaturgo, se establece un renglón al que debe dedicarse especial cuidado, porque reúne en una sola persona las dos escrituras teatrales.

En fin, pues, en el proceso de comprensión de un texto se estructura la compaginación de dos formas de escritura: dramática y escénica, así como de su posible lectura por un público determinado.

2.2.3.- Lectura Dramática.

La lectura dramática es aquella que se hace de un texto con sus propias características genéricas y estructurales. De cual parte el Director para iniciar una Concepción que lo conduce a la elaboración de una *escritura escénica*. Es decir, la *lectura dramática* es la lectura del texto

12 Idem, p.177.

dramático y la *lectura escénica* es la referente a la conjunción de los signos que conlleva la Puesta en Escena.

2.2.4.- Lectura Escénica

La *lectura escénica* es aquella que realiza el espectador-público al asistir a una representación, en la que intervienen al menos dos de sus sentidos: el oído y la vista. En la *lectura escénica* intervienen todos los aspectos que pueden manejarse a nivel Puesta en Escena, que conjuntamente llevan al espectador a una lectura global de todos estos elementos.

Recordemos que hay una diferencia entre la *escritura escénica* y la *escritura dramática*, éste es uno de los más apasionantes puntos de discusión del teatro contemporáneo la separación que se establece entre la obra, es decir el texto y la Puesta en Escena. Se dirimen entre la palabra escrita y la acción, entre el alejamiento o acercamiento de la acción y la palabra

2.2.5.- Dirección Ilustrativa y Dirección Interpretativa

En los propósitos de Puesta en Escena, el Director debe tener en cuenta qué tipo de *escritura escénica* desea llevar a cabo, ya sea ilustrativa o interpretativa. La ilustrativa se refiere a una “transcripción” del texto a la escena, una reproducción de lo que el texto dice y explica –*dirección de oficio*–; mientras que la *escritura interpretativa* hace alusión a una recreación, un análisis, comprensión y aclaración del texto desde un punto de vista enriquecedor y original. “Comprender y expresar bien o mal el asunto o materia de que se trata. Dicese especialmente de los actores o de los artistas en general”¹³.

La metáfora visual es parte de la retórica de la Puesta en Escena, considerándola como un conjunto de discursos e imágenes destinados a transmitir al espectador, de la forma más eficaz posible, el mensaje textual y escénico. Por lo tanto, también consideradas “figuras retóricas, ya que la investigación de inspiración semiológica considera al volumen escénico como material significativo que puede ser elaborado por una serie de imágenes conscientes o inconscientes... Metáfora y metanimia son las dos figuras principales a partir de las cuales se realizará el estudio de los mecanismos de condensación y desplazamiento de los sentidos inconscientes.”¹⁴

La metáfora es un elemento lírico, crear una imagen que por sí sola sea más significativa que la palabra; utilizada en la *dirección interpretativa*.

2.3.- Estructura Externa de la obra.

Estructura externa, compete al orden y organización de la función teatral, de la representación, con relación al análisis mismo de la obra, al orden del trabajo. Ordena y organiza la obra de teatro en todos sus sentidos, compone la “arquitectura exterior” de la obra dramática, el análisis, los cambios, la articulación del espectáculo, los ensayos y la función misma.

¹³ Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Decimonovena edición, T.IV, 1970

¹⁴ Pavis, Patrice “Diccionario de Teatro” Barcelona España, Ed.Paidós, 1984, p.p. 426-427.

Las estructuraciones externas conllevan a los factores de articulación, cambios de escenas, y al análisis mismo de las opciones que existen ante el texto dramático.

2.3.1.- Unidades de la obra.

La estructura externa es la referente a la división de la obra por actos, cuadros, etc. Un acto como unidad puede estar (o no) dividido en cuadros; los cuadros están determinados por el cambio de lugar o tiempo en la acción. Los cuadros a su vez están divididos en escenas, que se diferencian entre sí por el cambio de situaciones dramáticas (esquematizan el número de situaciones dramáticas para definir el enfoque que tienen las acciones), casi siempre dado por la entrada o salida de personajes, pero también, por un acontecimiento inesperado (terremoto, incendio, movimiento armado, etc.); éstos a su vez se subdividen en trozos rítmicos, que se delimitan por el contenido de diferentes emociones, estos pueden contar exclusivamente con dos o tres frases, unificados por una idea, un sentimiento, un concepto que los ordena; éste es el contenido mínimo de significación verbal. Por otro lado los trozos rítmicos se fragmentan en “bits de acción”, que son acciones expresivas, se definen por la gestualización, el diálogo de gestualidades acciones o reacciones, y el cómo detallado de la forma en que se realizan pequeñas acciones; los bits de acción a su vez se conforma de “bits sutiles”, que son subrayados de mínimas gestualidades, intencionalidades, de mínimos detalles. Esta es la estructura externa, la que organiza y estructura el trabajo, de la Puesta en Escena, los ensayos y las representaciones, se refiere a la narración de la obra que se convierte en *escritura escénica*, da el diseño del tratamiento que a su vez se inicia con el “trabajo de mesa” propio del Director. Partirá, aunque no siempre, de las “Unidades Aristotélicas”: principio, medio y fin; de la articulación de las partes que “arquitectónicamente” constituyen la obra.

2.4.- Estructura interna.

Los elementos internos sirven para la marcación, estos son principalmente los elementos narrativos: la peripecia y la anagnórisis así como otros que dependen de la praxis misma, como por ej. nudo, clímax, y los tres elementos que integran al carácter interno y externo de los caracteres o personajes: *ethos* (relación de conceptos éticos) adquirido por cultura, política, religión, historia, tienen un sentido universal e inmanente; *mathos* (comprende el mundo de la moralidad) concepto más pasajero y menos universal; y *pathos* el sufrimiento (terror, temor, pudor) ligado a la condición misma, de la calidad del personaje. Éste va más allá de los deseos y posibilidades físicas, psicológicas e intelectuales, la imposibilidad la incapacidad inconsciente, o involuntaria del carácter o personaje. El patetismo actúa como una inconsciencia de sus propias capacidades humanas.

2.4.1.-Unidades de Dirección (Cómo se deducen de las unidades llamadas aristotélicas y cómo se pueden deducir las U. Actorales)

La estructura interna esta muy relacionada con las llamadas Unidades Aristotélicas, aunque se trate de una propuesta no aristotélica. Aristóteles según la interpretación que han llegado hasta nuestros días menciona tres unidades para establecer una lógica del desarrollo de la “Puesta en Escena”. Unidades: Unidad de tiempo, Unidad de Lugar y Unidad de Acción. De este concepto de unidades se deducen, según algunos teóricos: las Unidades de Dirección: Unidad de Género, Unidad

de Tono y Unidad de Estilo, así como las Unidades de actuación: Unidad Expresión Plástica, Unidad de Expresión Verbal y Unidad de Caracterización (tanto externa como interna):

Las unidades Aristotélicas.

Unidades de Dramaturgia	Unidades de Dirección	Unidades de Actuación
Acción	Género	Interpretación Plástica
Lugar	Tono	Interpretación Verbal
Tiempo	Estilo	Caracterización

"La unidad, como su nombre lo indica, es una conformidad, una singularidad de propósito."¹⁵, por otro lado deben entenderse como parte de la preceptiva dramática y por extensión las de Dirección y de Actuación.

Corresponde por lo tanto a cada género, un tono y un estilo.

2.4.2.-Análisis Genérico.

Para el conocimiento de los géneros dramáticos el Director debe remitirse a la bibliografía especializada a ese aspecto (Bentley, Kitto y L. J. Hernández). El Director deberá hacer un análisis acucioso del género, de la obra a montar. Los géneros se reconocen a través de la trayectoria del personaje principal, que a su vez se reconoce por ser en quién recae la acción principal de la obra.

Los géneros dramáticos son siete: tragedia, pieza, melodrama, comedia, tragicomedia, farsa y teatro didáctico. El género más alto es la tragedia y el más bajo es la farsa. Éstos dos últimos son los géneros primigenios.

2.4.2.1.-Descripción de los géneros o subgéneros dramáticos:

A) La tragedia parte del caos, provocado por un error trágico cometido por el héroe (héroe como arquetipo de lo humano), marcando dos trayectorias de diferentes naturaleza; de una situación buena a una mala y viceversa de una situación mala a una buena, lo cual define a la tragedia de dos formas: destrucción o sublimación. Los caracteres de tragedia y pieza se identifican por ser complejamente diseñados; lo cual los hace más cercanos al carácter humano. En la tragedia el personaje se enfrenta a un universo de valores consagrados por la axiología, por esta razón la Tragedia es el género de tono más alto, porque trata de los valores inmanentes de lo humano. El hombre frente a un conjunto de cuestionamientos: Ontología. Es realista, probable, ejerce identidad y es catártica.

B) La pieza es el género más moderno y su ejemplo más evidente es *Un largo viaje del día hacia la noche* de O'Neil, y su importancia reside en una toma de conciencia tanto del protagonista como del público en relación a una situación humana. La pieza es fundamentalmente

¹⁵ Wright, Eduard A. Op Cit, p.197.

una exposición que no llega a ninguna solución, el personaje va tomando conciencia paso a paso; los personajes, como en la tragedia, son complejamente diseñados, combinan de una manera muy clara todos los sentimientos y polaridades, cruzan por ellos toda clase de aberraciones y bondades, confusiones, etc. La conciencia se da paso a paso, por lo que la catarsis se da de forma reiterativa. Es realista 100%, es probable, ejerce identidad.

C) La comedia siempre habla de vicios fallas o extravagancias de carácter y esto da pie a una clasificación de distintas clases de comedia. En la comedia los arquetipos son aquellos que representan el vicio. La comedia de vicios de carácter (avaros, estafadores, libidinosos) el máximo ejemplo es *Volpone o El Zorro de Venecia*. La comedia de Fallas de Carácter, estos son vicios con matiz, únicamente debilidades. La Comedia de Extravagancias de Carácter, como las comedias de Bernard Shaw y O. Wilde, que es la característica comedia de situaciones norteamericana, a la cual, si se le agrega música, da por resultado la típica Comedia Musical Norteamericana. La trayectoria de la comedia es una exposición del vicio que llega a una cúspide, el descubrimiento y el escarnecimiento de éste. Es posible, realista, no catártica y crítica.

De acuerdo a la altura o nivel de los vicios que se manejan se deforma la comedia y se clasifica cuando trata:

Vicios de Carácter = Comedia de Caracteres.

Fallas de Carácter = Comedia de Enredo.

Extravagancias de Carácter = Comedia de Situaciones.

D) El melodrama es “por excelencia” no realista, los personajes carecen de complejidad, pone en juego dos abstracciones contrapuestas, lo positivo y lo negativo, lo bueno y lo malo, la verdad y la mentira, lo constructivo y lo destructivo. Es el género teatral por excelencia, ya que es el de mayor *réplica*; ejerce identidad, el público se identifica con la falsedad, principalmente con la abstracción que considera positiva. Entre sus características se dan, constantemente, coincidencias. Es posible, no catártica, no realista, ejerce identidad cuando su emplazamiento es real.

E) Tragicomedia: En ella se da una forma diferente héroe como aquel que supera un buen número de obstáculos, a diferencia con el héroe trágico, es un carácter que supera al paso una serie de impedimentos, que pueden ser positivos o negativos; si los obstáculos son negativos, el final es positivo, si los obstáculos son positivos el final es negativo. No es realista, no ejerce identidad, es posible, no es catártica y lo que produce en el público es una enorme experiencia de vida, diversión y esparcimiento.

F) La Farsa utiliza la estructura genérica de otros géneros, aunque si cuenta con una estructura propia, que se manifiesta primigeniamente en la llamada “farsa cómica”, correspondiente a la conocida como Comedia Aristofanesca o como Comedia Antigua, es junto con la tragedia un género primigenio, que proviene de los ritos Dionisiacos Itifálicos. Posteriormente usa las estructuras genéricas de los otros géneros distinguiéndose por su distorsión de la realidad; en este caso, puede convertirse en farsa trágica, melodramática, etc. En la farsa el hombre se enfrenta a su universo interior, su subconsciente. Es el hombre frente a sus complejos, traumas, juicios, inadaptaciones que finalmente libera o sublima por medio de la distorsión de la realidad para, entonces, liberar su mundo interno un universo inverso: interior, psicológico, subconsciente, que cuesta mucho reconocer, que

se manifiesta en la realización de imposibles, lo no realizable dentro de la vida consciente. El universo de la farsa está creado por la inversión de los valores.- la falta de libertad, los condicionamientos, las convenciones. Se desarrolla a niveles de sueño o subconsciencia, en símbolo.

El más bajo de los géneros es la farsa. Es catártica por liberación, no ejerce identidad externa, más bien interna, es imposible, identifica un sentimiento complejo.

G) El teatro Didáctico tiene como objetivo principal la enseñanza, la educación, el endoctrinamiento, la dogmatización, tiene dos formas de desarrollo: inductivo y deductivo de acuerdo a los principios de la didáctica. Las formas de teatro didáctico son: el teatro documental, el político, la jácara, el baile, las loas, entremeses, pasos, auto sacramental heredado del medievo y el T. escolar.

El teatro Didáctico no ejerce identidad, ni es catártico, ni realista, es posible pero jamás probable, establece una enseñanza.

Para el Director es central saber ante qué problema de género o estructura está. Lo primero, para él, es definir el género o estructura de la obra a montar. El definir genéricamente lo que se va a montar, se define el estilo y tono de montaje, a fin de evitar puestas en escena epícoras, es decir de género indefinido o combinado.

Las estructuras definen el género y el conocimiento que conlleva a una correcta Escritura Escénica.

2.4.2.2.- Géneros Catárticos y No Catárticos, Géneros Probables, Posibles e Imposibles, Géneros que ejercen identidad o identificación y géneros que no ejercen identidad o identificación, Géneros con personajes, con héroes, con tipos, con caracteres.

- Géneros Catárticos y No Catárticos:

Los géneros catárticos son tres, y cada uno tiene su propio tipo de catarsis, estos son: tragedia, pieza y farsa.

Los géneros no catárticos son los restantes: melodrama, comedia, tragicomedia y t. didáctico.

- Géneros Probables, posibles e imposibles: de acuerdo al grado de semejanza a la vida real.

Los géneros probables son los más cercanos a la realidad: tragedia y pieza.

Los Posibles: comedia, melodrama, tragicomedia y t. didáctico en cuanto a aquél que desarrolla abstracciones.

El imposible: farsa.

- Géneros que ejercen identidad o identificación y géneros que no ejercen identidad o identificación.

Los géneros que ejercen identidad son: La tragedia porque los personajes o héroes son complejos. La pieza porque los personajes son complejos. El melodrama, ejerce una identificación equívoca con alguna de las abstracciones, que representan los caracteres propios del género, cuando éste es emplazado realísticamente.

Los géneros que no ejercen identificación son: La comedia, que ejerce una identificación en terceras personas; y la farsa que ejerce identificación de aspectos enterrados en la subconsciencia.

- Géneros con personajes, con héroes, con tipos, con caracteres.

Con personajes, esto es porque son complejos por completos: tragedia y pieza.

Con héroes tragedia y tragicomedia, porque siempre van franqueando obstáculos.

Con tipos: La comedia, son representantes de una generalidad El policía, por ejemplo, el avaro (arquetipo de un vicio humano).

Con caracteres, los personajes no complejamente integrados son caracteres.

2.4.3.-Realismo y no realismo, problemas de definición. Emplazamiento, el lugar de la acción.

Es necesario puntualizar las distintas acepciones de Realismo en el teatro:

1.Realismo en cuanto a emplazamiento. Lugar en que se desarrolla la acción (Hay obras realistas con emplazamiento no real y obras no realistas con emplazamiento realista.)

2.Realismo por tratamiento. Los elementos que se utilizan rayan en el naturalismo (alimentos en escena, velas, etc.) un Realismo Naturalismo.

3.Realismo por el numen o contenido de la obra. El numen o esencia de lo que toca como son los valores consagrados por la Axiología: Tragedia y Pieza.

El realismo en los géneros no se refiere únicamente a su tangibilidad sino al numen, a la esencia misma de los valores en el ser humano.

Naturalismo: reproducción de la realidad.

Los géneros (esquemáticamente) se dividen en:

Realistas y no realistas. Los géneros no realistas asumen en forma inversa un universo ideal o imaginario, extrayendo un interior lleno de aspiraciones, deseoso de libertades, pero a la vez pleno de convenciones.

Los géneros realistas son: la tragedia, la pieza y la comedia porque sus personajes son más semejantes a el arquetipo de lo humano, ya sea como ejemplo de la complejidad del carácter del hombre o de sus vicios.

Los géneros no realistas son: el melodrama, la tragicomedia, la farsa y el teatro didáctico.

El melodrama, es no realista porque sus personajes son tipificaciones de abstracciones, un juego de positivo contra negativo.

2.4.4.-Estilo

El estilo es, por definición un comportamiento, es decir una forma de ser o hacer. La forma manera de ser o hacer, está siempre condicionada por varios factores: época, cultura, influjos, etc.

El estilo está delimitado y condicionado por el marco político, social, intelectual, estético, económico, geográfico, cultural, ético, religioso, étnico, etc.

En principio, se tiende a hablar de estilo como sinónimo de época o periodo de cultura; sin embargo, en realidad, en cada periodo de cultura existen muchos comportamientos, muchos estilos. Se tiende a englobar y no a matizar el conocimiento.

En cada periodo de cultura hay variantes y cambia por consiguiente el comportamiento y el modo de ser y hacer arte, en consecuencia: el teatro.

2.4.4.1.-El estilo según la preceptiva clásica.

Definir un estilo es una personificación de la manifestación artística. Y para su estudio, según la preceptiva clásica, se dividen en cuatro estilos, tres niveles, cuatro determinantes y siete definidores

Los cuatro estilos se definen por la complejidad o simplicidad de los elementos que lo conforman:

Ático : Estilo racional por excelencia es equilibrado, completamente racional.

Asiático : muy complejo.

Lacónico : muy esencial, en lo mínimo.

Rodio : Intermedio entre Asiático y Lacónico.

El estilo se califica por:

Su fuerza expresiva (sensibilidad del artista).

Por el manejo correcto de las técnicas.

Sinceridad.

La claridad.

La concisión Es decir su precisión.

La originalidad.

El límite genérico o adecuación al género es decir la limpieza estructural de un trabajo.

Y son tres niveles de calificación del producto artístico:

Sublime, mediano y bajo.

2.4.4.2.-Cómo se aplica el concepto al teatro.

El estilo consiste en el comportamiento y tratamiento de la puesta, su reconocimiento como resultado de un profundo análisis, Cómo, Cuándo y Por qué se genera.

2.4.4.3.-Determinantes del estilo en el Teatro.

Determinan el estilo:

- La apreciación personal del artista o creador.
- La apreciación social, manera en que un grupo humano ve su contorno, incluye: la esfera o clase social, el nivel cultural, la esfera geográfica, la esfera étnica, el influjo de las grandes personalidades y artistas de la época, así como búsquedas culturales y estéticas de la época.
- La influencia de la época, el periodo de cultura, las corrientes que rigen el momento, las técnicas y materiales, así como, la moda.
- Lo que quiere el público.

2.4.4.4.-Modificaciones estilísticas propuestas por el Director de Escena.

Por lo tanto en el teatro, al hablar del tono y el estilo hay dos perspectivas: la del texto elegido y la que el Director quiere imprimir en la Puesta en Escena.

El estilo denota por lo tanto un punto de vista personal del creador, una individualidad, una personalidad.

2.4.5.- Del dramaturgo

El dramaturgo, como autor de la obra dramática, imprime en su trabajo, su forma de ser, de pensar y sentir, determinados en cada uno de sus trabajos por su personalidad y el marco socio-económico-político en que escribe.

2.4.5.1.-Marco socio-económico-político en que se da la obra a montar.

A fin de entender su marco social, histórico, político o religioso que le rodean, su obra, en especial, al momento en que escribe la obra que se pretende montar, puesto que todos estos aspectos determinan su propio *estilo*, su forma de ser, de pensar y la forma en que nos muestra su obra. Ej. la infinidad de puestas en escena de Hamlet

2.4.5.2.-Personalidad del dramaturgo.

El dramaturgo imprime su personalidad en la obra, es un hecho conocido que a través de sus obras se reconoce al artista, y viceversa. Es una relación íntima entre la obra y el artista, así que se debe analizar lo más profundamente posible la personalidad del dramaturgo a fin de comprender efectivamente la obra escrita. Después de analizar el texto a través de la biografía

(del dramaturgo) y la biografía a través del texto; se tiene una comprensión profunda de la obra y es en este momento que el Director elabora, interpreta o reinterpreta un texto y provee al montaje de signos y simbologías adecuadas para establecer una comunicación por medio de valores plásticos, ideológicos, morales, etc., sobre el escenario para un público determinado, reconocido de antemano por el Director.

2.4.6.-Tono

2.4.6.1.-Qué es tono

El tono escénico es el carácter particular de tratamiento externo e interno de un montaje teatral, que comprende en lo interno las escuelas de dirección y actuación, adecuadas al género y estilo de la obra a montar, así como el correcto análisis y tratamiento del montaje y el uso de los llamados elementos externos, iluminación, sonorización, arquitectura escenográfica, diseños, etc.

2.4.6.2.- Factores tonales internos y externos.

Los elementos tonales de puesta son aquellos que hacen concordar al género con la Puesta en Escena de forma externa, tales son: tabla cromática, iluminación, musicalización, diseños, escenografía, vestuario, utilería, atrezzo, etc. Dependerán muchas veces de la época y lugar en que está ubicada la obra. De modo que el Director elegirá los recursos externos de montaje que han de utilizarse en su puesta. El tono está conformado por lo visual. Los recursos tonales que son los elementos externos adecuados al género. Los recursos internos tonales de la *escritura escénica*, incluyen las escuelas de dirección y actuación y el tratamiento de la Puesta en Escena. "El Director debe equilibrar el tono según se requiera".¹⁶

La escuela de actuación connota el trabajo de los actores de acuerdo a sus recursos histriónicos, útiles para determinados géneros, así se podría decir, que hay actores trágicos, actores cómicos, etc. Se debe usar con cierta libertad el término "tesitura" o "histrionismo" de los actores, por sus recursos para desarrollar. El otro aspecto se refiere al tratamiento adecuado a la puesta, escuelas de dirección; por lo tanto, el tono en actuación se refiere, en gran parte a las escuelas de dirección y actuación y a los diferentes tratamientos de montaje.

Los recursos técnicos y estilísticos van a remarcar una forma de realización de la puesta, acorde a la naturaleza del género: Tono.

2.4.6.2.1.-Sonorización, Iluminación y Tabla Cromática

La Musicalización Teatral forma parte de una Puesta en Escena y requiere de una amplia cultura musical, ya que es una especialidad dentro del Teatro.

Esta implica un trabajo de investigación, dependiendo del montaje y los requerimientos del Director.

¹⁶ Idem, p.203

El musicalizador debe hacerse cargo de lo que se conoce como “Banda Sonora”, que es la cinta o cassette, donde se graba el trabajo definitivo de sonorización para un espectáculo teatral: este incluye la música elegida con cortes, mezclas, efectos especiales y tiempos definitivos.

Para la correcta selección de la música, se debe tener en cuenta el estilo y la estética. Hablando de estilo nos referimos a una época y tipo de obra (zarzuela, opereta, comedia musical, etc.).

En cuanto a la estética, la música implica un arte visual, ya que es parte del concepto general de la obra mas no la parte más importante. Se debe tener precaución de no caer en la obviedad, ya que al no utilizar la música adecuada se corre el peligro de robarle atención a la acción, la cual se puede convertir en una parte secundaria y esto es perjudicial para la puesta.

Dentro de los puntos ya establecidos, existen tres diferencias:

- A) Comedia Musical.
- B) Música Ambiental o de Sala.
- C) Música como elemento escénico.

A) Comedia Musical: La música es parte fundamental del espectáculo y de ésta depende el éxito total de la puesta. En esto interviene: el compositor, director musical, director vocal y principalmente el director de escena. Así el Director de escena debe tener el conocimiento general de la partitura para establecer un mismo lenguaje.

B) Música Ambiental o de Sala: Ésta no siempre es necesaria a menos que el Director de escena lo requiera; de ser así debe de ir de acuerdo al estilo de la obra y su contexto, ya que sirve como preambulo de lo que va a suceder, puede ir , desde música, hasta un tipo de ambientación mediante efectos especiales.

C) La Música como Elemento Escénico.- La buena musicalización debe tener como primera instancia la particularidad de que la música pase desapercibida; de no ser así, ésta se convierte en un elemento ornamental y por lo tanto estorbo, desvirtuando la puesta.

A este punto debemos agregar la utilización de efectos especiales que van desde puertas que abren, timbres, teléfonos, voces etc. que marcan atmósferas.

Música Original Y Música Adaptada.

La música original es aquella que ha sido compuesta específicamente para la obra. El Director de escena debe tener muy en claro los comentarios musicales y el carácter que requiere para entablar un trabajo conjunto con el compositor.

La música adaptada es aquella que ha sido seleccionada de composiciones existentes y que va de acuerdo con las necesidades de la puesta.

La calidad de la adaptación musical de una obra, dependerá del gusto del musicalizador, quien procurará evitar el uso de música comercial a menos que el tipo de obra lo requiera.

Es importante conocer el requerimiento de la puesta, es decir. Si se quiere darle un carácter especial a un momento creando una atmósfera, tal vez música para bailar o cantar, o que esta surja de la misma escena como un radio, una grabadora o un disco.

Relación Entre El Director De Escena Y Musicalizador.

Es muy importante para el musicalizador tener un trato directo y estrecho con el Director de Escena, ya que se trabaja bajo un mismo criterio.

En caso de que el Director de Escena no tenga muy claro, el tipo de música y momento adecuado para una buena intervención de esta, el musicalizador puede proponer varias opciones de acuerdo a su experiencia y punto de vista.

El conocimiento básico para un Director de escena en cuanto a la musicalización de una obra, consiste en una cultura general de la música, el buen gusto por esta y considerarla como un elemento escénico importante para el éxito de la misma.

Dirección Musical Y Vocal.

La Dirección Musical y Vocal está basada en el montaje de canciones o de juegos vocales, los cuales no necesariamente son acompañados de música. Un buen Director Vocal debe estar capacitado para trabajar con actores que no necesariamente son cantantes, adaptando las canciones de acuerdo a sus posibilidades vocales. Esto requiere de un gran ingenio y empeño por parte de los actores, así como del Director Vocal.

En cuanto a los juegos vocales se basan en sonidos y palabras por parte de los personajes llevando a cabo una armonía adecuada.

Términos Económicos.

Un musicalizador especificará el costo dependiendo de los requerimientos, ya sea adaptación o música original, número de tracks, número de ensayos y número de funciones.

Existen dos formas de pago: por trabajo o el porcentaje de acuerdo a las ganancias obtenidas de las funciones: esto dependerá de la producción de la obra.¹⁷

LA ILUMINACIÓN:

La primera regla de iluminación es que ésta sirve para ver las acciones, es por esto que, se realiza en base a las áreas de acción = focos de acción. Esta regla se basa en el origen de la

¹⁷ Martínez F., Gerudina "MUSICALIZACIÓN TEATRAL" s.p.i.

palabra Teatro <= Teatrom <= Teomai = que es “lugar desde donde se observa”, por lo que la negación del Teatro es la falta de visibilidad de las acciones o la falta de claridad de lo que se dice en escena. Así la primera función de la iluminación es hacer visible el escenario para el público, para lo que se tendrán que conocer bien cuales son las áreas del escenario que tienen importancia para el desarrollo de la acción. Además de la visibilidad, la iluminación puede realizar un extenso campo de funciones. Puede actuar también sobre los actores. Puede contribuir a establecer el tono, modo y atmósfera. Puede revelar la hora del día. En tales usos y con el apropiado empleo de luces y sombras puede contribuir a crear el efecto de la obra sobre el público.

El Director, tendrá que facilitar al iluminador una información definida sobre:

1. Las áreas de actuación o focos de acción importantes en cada parte de la obra.
2. Los efectos que se habrán de obtener en el conjunto de la obra.
3. Los cambios de modo (temperamento) de escena a escena.
4. Los esquemas de los tiempos de la acción.
5. Los efectos especiales, tales como los de fuego en la chimenea, iluminación de forillos y pasadizos fuera del escenario, panoramas, fondos, estrellas, luna, etc.
6. Proyecciones (si es necesario)¹⁸

Esta lista puede ser extendida, dependiendo de la obra y sus efectos de luces. Es importante aclarar que el escenógrafo, diseñador de vestuario, diseñador del maquillaje y el iluminador trabajen de acuerdo; ninguno de ellos podrán empezar hasta no conocer cuál es la orientación a seguir de acuerdo con la interpretación del Director.

Existen cinco tipos de luces en la iluminación de una obra:

1. Luces de Acción: las luces de acción relacionados con la utilería mayor, los focos de acción (iluminación de acción) y en base a ellas se realizan las áreas a iluminar.

Es más fácil que un actor pueda ser escuchado si sus rasgos físicos son vistos claramente y, una iluminación adecuada hacia la *cara* de los actores es lo primero que debe considerarse al planear la iluminación de cualquier producción. Esto no debe sacrificarse nunca por cuestiones de estilo, humor o creación de la atmósfera, o por si la obra es una comedia o una tragedia, o por si el escenario es exterior o interior.¹⁹

2. Generales: cuando la escena está sobre el área de acción el resto de las áreas no deben dejar de estar iluminadas por completo, manteniendo una atmósfera y visibilidad del espacio, una nitidez del conjunto y ésta es la función de la luz general, dan nitidez.

3. Especiales: son luces de complemento, para iluminar forillos, o una puerta desde fuera del escenario, etc.

¹⁸ Selden, Samuel, et al. "Técnica Teatral Moderna" Ed. EUDEBA, Argentina 1968 p.186-187.

¹⁹ Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 7

4. Ambientales: dan el ciclo del día, relacionado con el ciclorama, esto siempre y cuando el emplazamiento es realista.

5. Decorativas: son luces dirigidas a elementos específicos, detalles plásticos interesantes sin que distraigan la atención: muros, cuadros, floreros, etc

En el diseño de un decorado el color contribuye a la creación del estado de ánimo y del ambiente, el color en el vestuario y la caracterización contribuyen asimismo a la mejor apreciación de la realización del actor. Estas contribuciones a nuestro gozo estético, nos llegan por medio de la luz, y la luz es sinónimo de color en su más amplio sentido.

LA TABLA CROMÁTICA.

La Tabla Cromática es el resultado de un análisis acucioso de las posibilidades de color, adecuadas para la obra, a fin de lograr una unidad cromática en los elementos de la escena, sea iluminación, escenografía, vestuario, atrezzo, etc. Así se llega a la utilización de una "tabla cromática" específica para la Puesta en Escena, que mantiene, junto con la correcta sonorización e iluminación y los factores internos de Tono, la unidad tonal del montaje.

El color es probablemente uno de los más importantes y difíciles problemas del montaje de la obra, pero es también el más fascinante y excitante. Un pequeño estudio hecho con sensibilidad y una buena práctica dará sus frutos.

2.4.7.-Formas de desarrollo del drama:

2.4.7.1.-Temático o anecdótico.

Se entiende que el desarrollo de una obra puede ser de dos formas anecdótico como el caso de la comedia, o temático como el caso de la tragedia

Temático se refiere al desarrollo de un asunto consagrado por la axiología. El desarrollo anecdótico se refiere a la recreación de hechos; la narración por medio de acciones, fundamentalmente, para así reflejar el vicio de un carácter, la aventura de un héroe en el caso de la tragicomedia o la contraposición de abstracciones en el melodrama.

Géneros de desarrollo anecdótico: comedia, tragicomedia, melodrama y T. Didáctico, y de desarrollo temático: tragedia y pieza.

2.4.7.2.-Tema o asunto principal y temas o asuntos laterales. Anécdota principal y otras anécdotas desarrolladas paralelamente.

"...el tema o la idea (es la verdad o la generalización respecto a la vida que se intenta presentar en la obra)"²⁰

20 Wright, Eduard A. Op Cit, p.51

Es necesario aprender a hacer la diferencia entre describir la acción, describir la anécdota y definir el tema o asunto. En el caso de la anécdota, que puede constar de una o varias historias, es conveniente tener en cuenta que pueden contar con acciones aleatorias, una anécdota principal con otras anécdotas que se entrecruzan. La descripción de la anécdota puede reducirse a dos líneas, por decir de modo sintético. El tema, por su parte, puede describirse por una sola palabra, es un contenido de valor universal.

La estructura se manifiesta por el análisis de los temas o asuntos recurrentes; por las acciones y sus situaciones dramáticas, así como por la categoría e intensidad de cada una de las escenas.

2.4.8.-Situaciones Dramáticas.

2.4.8.1.-¿Qué es una situación Dramática?

La situación dramática es el conjunto de datos escénicos o extraescénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado del espectáculo. De la misma forma que el manejo lingüístico no expresa nada si ignoramos su situación o contexto de enunciación, en el teatro, el sentido de la escena es función de la representación, de la clarificación o del contexto de la situación. Describir la situación de una obra es como tomar una fotografía, en un momento preciso, de todas las relaciones de los personajes, es como “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos... La situación dramática comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica y la expresión corporal de los actores, el marco escénico, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre personajes, y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.²¹

Las Situación Dramática produce ante todo el efecto de una contradicción en los términos: lo dramático está vinculado a una tensión, a una expectativa, a una dialéctica de las acciones; en cambio, la situación puede ser estática y descriptiva, como una pintura costumbrista. Esto se debe a que la forma dramática procede a través de una sucesión de diálogos que alternan momentos descriptivos y pasajes dialécticos con nuevas situaciones. Toda situación, aparentemente estática, es sólo la preparación del episodio siguiente, y la situación siempre contienen una dialéctica entre discurso y acción²²

2.4.8.2.-Diseño de situaciones dramáticas, gráficas de tensión dramática.

"El *equilibrio* y la *proporción* están tan estrechamente relacionadas que es difícil distinguirlos, ambos indican una estabilización de fuerzas contrarias."²³

²¹ Pavis, Patrice "Diccionario de Teatro" Barcelona España, Ed.Paidós, 1984, p.457

²² *Ibidem*, p.p.458-459

²³ Wright, Eduard A. Op Cit, p.198.

"La *proporción* debe tomarse entonces como la relación que existe entre el tema y el argumento, entre la música y la trama, la relación entre las dos fuerzas contrarias en el conflicto del drama"²⁴

Tensión dramática > evolución de la tensión.

Un conflicto lo crea la ley de los contrastes.

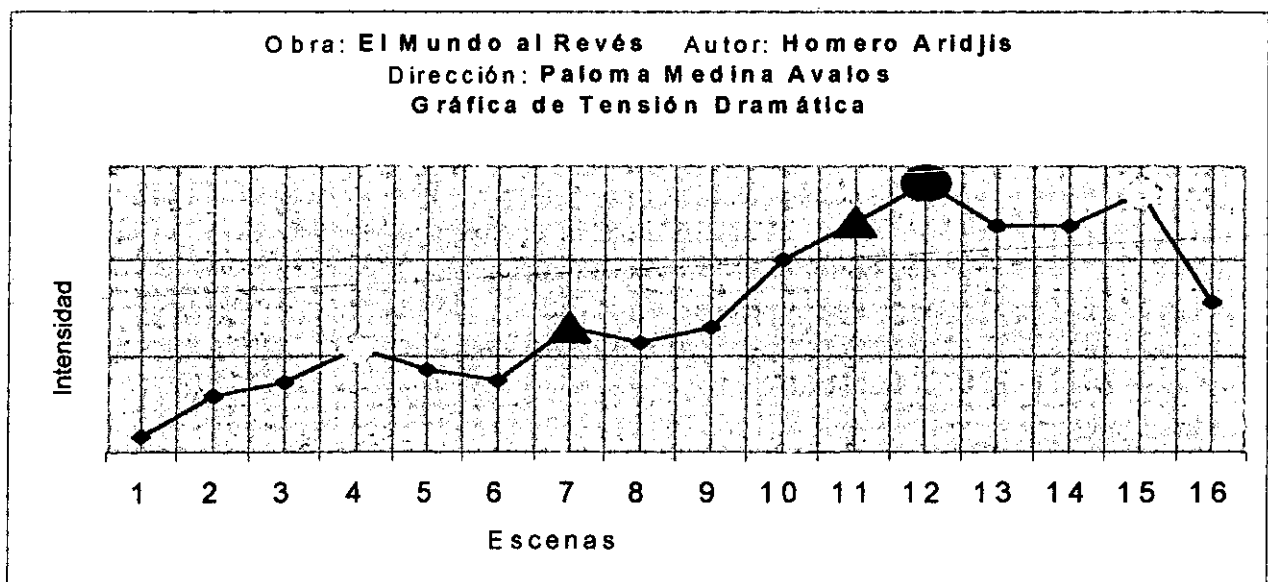
Conflicto, más bien debe ser llamado situación dramática como el estado psíquico moral, intelectual etc. dado por los factores de personalidad de quienes interactúan (los personajes) que se definen por sus entradas y salidas. En todo caso se puede hacer un enlistado de situaciones dramáticas para elaborar una gráfica de intensidades.

Para abordar las estructuras dramáticas nos valemos de un esquema de acción es en el que se puede visualizar la curva dramática, de esta manera se observa la conducta del desarrollo del drama.




Cuando se esquematiza la acción dramática se puede visualizar la curva de intensidad. Definida la gráfica por los elementos que la componen nos muestra claramente la tensión dramática, que será de gran utilidad para el establecimiento del ritmo en la representación de la obra.

En la gráfica se visualizan los puntos altos de la acción y los puntos bajos debido, en los dos casos, a la complejidad de la narración dramática.

La graduación o gradación de las intensidades, es un aspecto espinoso a manejar por el Director, de otra forma tiende a desnivelarse desde el principio del montaje. Las gráficas de tensión dramática sirven para visualizar como se desarrolla la acción, de tal modo que en ella se basan aspectos importantes de la Dirección, como son equilibrio, nivelación, relevancia de las acciones, etc. así como el desarrollo, evolución de los personajes y de los caracteres correctamente.



24. Idem, p.199

Anagnórisis	
Peripecia	
Clímax	

2.4.8.3.-Elementos Narrativos: Anagnórisis, Peripecias, Catarsis e identificación.

Los elementos narrativos del drama son:

Peripecia: elemento narrativo, cambio de Dirección de la acción. Puede darse por un suceso catastrófico o por anagnórisis.

Anagnórisis: elemento dialéctico en el que se pasa del desconocimiento al conocimiento de algo, también se le define como reconocimiento. Es un elemento de carácter dialéctico de la acción. Hay varios tipos de anagnórisis según Aristóteles: por carta, por objetos, por señas particulares, etc.

La anagnórisis y la peripecia dan complejidad a la narración.

El teatro es un mundo de catarsis, de transformaciones internas profundas, de enriquecimiento.

La catarsis es un modificador de la conducta frente diferentes conceptos de la interioridad humana, puede condicionar a la masa. Es un instrumento manejable que rebasa la visión aristotélica, que dice que es un movimiento del alma que conduce, a quien es susceptible de catarsis a la purificación y que pone en juego dos sentimientos sebas y aidos (sebas: Horror espanto, miedo a lo divino; aidos: conmiseración participación, solidaridad).

Tipos de catarsis:

En la tragedia rige la catarsis aristotélica, es decir el juego de dos sentimientos: el sebas y el aidos. La traducción más difundida los define como temor y compasión, pero su traducción es más compleja; Sebas no sólo es terror, es un sentimiento complejo de temor, pudor, miedo, terror, vergüenza, recato, aprensión, horror, recelo, sobrecogimiento etc. Y Aidós no sólo es compasión, incluye también la conmiseración, piedad, participación, identificación, condolencia humana, clemencia, solidaridad, misericordia, etc. La catarsis trágica crea dos movimientos por identidad y se da en el Sparasmos (descuartizamiento que los analistas técnicos llaman catástrofe). Según La Poética crea un fenómeno de purificación al través de estos dos sentimientos: Sebas y Aidós. La catarsis trágica conduce a una sublimación o a una destrucción a los valores negativos que desordenan el orden universal del destino. A través de la experiencia, de estos movimientos internos, ante un suceso trágico, se crece, se eleva, se purifica crece el ser humano. La catarsis se da en el nudo, clímax o catástrofe, súbitamente.

En la pieza hay fundamentalmente una exposición de un conflicto, no se da la solución, abandonando así la estructura aristotélica de principio, medio y fin, así la forma catártica de la pieza es dosificada, porque se va dando poco a poco, crea una conciencia clara de un conflicto sin solución. La catarsis en la pieza se fundamenta en un conocimiento de causas, toma de conciencia de los factores que pueden componer o descomponer a los seres humanos, que conducen al hombre por una serie de caminos irreversibles que llevan a lo patético, basado en el patetismo que envuelve al ser humano, que está condenado a ser derrotado por la vida. La toma de conciencia del personaje ante su realidad, provoca al espectador la toma de conciencia, que conduce a un movimiento interno de catarsis en la pieza, que se da como se dijo en forma dosificada.

En la farsa la catarsis es por liberación. Todo lo que está reprimido en el interior de la conciencia y la mente del ser humano, los deseos reprimidos tienen su escape y salida en la farsa. Gracias a la distorsión de la realidad, se libera todo lo que se ha escondido milenariamente, la falta de libertad, lo relacionado a las condicionantes, las convenciones, los complejos, los sentimientos, pecados, limitaciones, supresiones, del actuar humano sometido por convencionalismos. Así, lo reprimido, lo comprimido... se libera.

Algunos teóricos contemporáneos dicen que todo aquello que dé simbólicamente la posibilidad de realizar o experimentar hechos, acciones, experiencias, conducen a una forma de catarsis (Catarsis de experiencia) de lo que personalmente no se puede experimentar. La catarsis de experiencia por la que el hombre tiene acceso a cosas que de otra forma no podría acceder. Se considera muy propia de la telenovela o melodrama televisivo.

Puede ser la catarsis, una forma de manipulación. Por lo que debe de tenerse cuidado en la manera en que esta puede ser utilizada, y tener muy en cuenta el tratamiento de los factores catárticos y de identidad.

2.4.8.4.-Ritmo Teatral.

El ritmo debe ser entendido como atención retenida. Para su factura se reúnen un conjunto de elementos que buscan una armonía: espacios estéticos, emotivos, contrastantes, armónicos, temporales y físicos.

"En el teatro nos fijamos más en el ritmo cuando deja de producirse, que cuando existe. Una línea relajada, una pausa inusitada, un rompimiento del fluir natural de la obra; una espera demasiado prolongada para reacción del público, todo esto nos hace advertir repentinamente que algo anda mal."²⁵

"El énfasis significa señalar o subrayar puntos importantes, destacando lo capital. Puede lograrse mediante el movimiento, la línea, el volumen, el color, la fuerza o cualquier otro medio que el artista desee emplear. La unidad y el énfasis juntos constituyen el medio más

25. *Ibidem*, p.198.

efectivo para eliminar la distracción y la monotonía, los dos enemigos principales del ritmo."²⁶

2.4.8.4.1.-Su diferencia con Tempo.

El ritmo comúnmente es confundido con el *tempo* de una Puesta en Escena. El tempo es las variaciones de velocidad en que se desarrolla la acción; hay en una misma obra escenas desarrolladas, dicho en términos musicales, en un compás lento y otras en un compás presto, intercaladas entre sí. La combinación adecuada de los tempos, conjuntamente con los elementos tonales y estilísticos contribuyen con el ritmo de la Puesta en Escena.

2.4.8.5.-Articulación de la Puesta en Escena.

Uno de los problemas fundamentales de un montaje es su articulación. La articulación tiene un carácter artesanal.

Debe cuidarse la correcta unión de las partes que integran la obra, a esa correcta unión se llama articulación. Una correcta articulación influye, profundamente, en el ritmo.

La articulación comprende las entradas y salidas de los personajes, los cambios de escena, la descripción de las correspondencias entre personajes, la calidad del diálogo interno, del diálogo corporal, el uso de la utilería, practicables, la correcta dirección artística, sonorización, iluminación, etc..

2.5.-El concepto Aristotélico del Teatro.

Teatro Aristotélico es un término empleado por Brecht como Teatro Dramático y retomado por la crítica para designar una dramaturgia según Aristóteles, fundada en la ilusión y la identificación. El término ha pasado a ser sinónimo de teatro dramático, teatro ilusionista o teatro de identificación. Brecht identifica equivocadamente esta única característica en la Concepción aristotélica: se le atribuye a la dramaturgia, que busca la identificación del espectador con el fin de provocar en él un efecto catártico que impide toda actitud crítica. Sin embargo, la identificación es sólo uno de los criterios de la doctrina aristotélica. Es preciso agregarle el respeto por las tres unidades (en particular, la coherencia y unificación de la acción), el papel del destino y de la necesidad en la presentación de la fábula: la obra se constituye en torno a un conflicto, a una situación "intrincada" ("anudada") que es preciso resolver (nudo, desenlace).²⁷

2.5.1.-Catarsis desde el concepto Aristotélico.

Catarsis por definición proviene del griego katharsis, purgación.

²⁶ Ibid, p.198.

²⁷ Pavis, Patrice, Op Cit, p.37

Aristóteles describe en la Poética (1449b) la purgación de las pasiones (esencialmente sebas y aidos) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico (no tragicómico). La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia que “mediante el sebas y aidós lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Poética 1449b). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva; no es raro que de ella resulte una “limpieza” y una purificación a través de la regeneración del yo preceptor. (Para la historia del término, F. WODKE, artículo “Katharsis” en *Reallexikon*, 1955.)²⁸

La catarsis tenía como objeto mantener el orden social y religioso, para mantener las instituciones griegas “conservar el orden y la justicia”. Hay una conmoción que se va hacia el Pathos convirtiéndose en llanto, grito, etc., una revolución interna.

La catarsis aristotélica, es la catarsis de la tragedia, cuyas características ya han sido mencionadas.

2.5.2.-Principio Medio y Fin o Exposición, nudo y desenlace.

En la exposición el dramaturgo proporciona las informaciones necesarias para la evaluación de la situación y para la comprensión de la acción que será representada, así como, la descripción de los caracteres. El conocimiento de esta “prehistoria” es (...) indispensable en todo texto dramático que imita o sugiere una realidad exterior y presenta una acción humana.²⁹

El nudo es el conjunto de conflicto que obstruyen la acción, se opone al desenlace que la libera: “El nudo de las obras es un accidente inopinado que detiene el curso de la acción representada, y el desenlace es otro accidente imprevisto que facilita su realización.”³⁰

En la dramaturgia clásica, el desenlace se sitúa al final de la obra, justo antes de la peripecia, en el momento en que las contradicciones se resuelven y los hilos de la intriga son desenlazados. El desenlace es el episodio, de la comedia o de la tragedia, que elimina definitivamente los conflictos y los obstáculos. La poética normativa, desde Aristóteles a Vossius, D'Aubignac Boileau o Milizia, exige que el autor concluya el drama de una manera verosímil, concentrada y natural: el Deus ex machina sólo debe ser empleado en casos excepcionales, cuando únicamente la intervención de los dioses puede desenlazar una situación bloqueada. El espectador debe obtener todas las respuestas a las preguntas que se plantea acerca del destino de los protagonistas y sobre la conclusión de la acción.³¹

2.5.3.-El problema de las unidades aristotélicas.

28 *Ibid*, 1984, p.52

29 *Ibid*, 1984, p.204

30 *Ibidem*, 1984, p.335

31 *Idem*, p.124

El sistema de las tres unidades es a la vez la base y la clave de la dramaturgia clásica. Sólo tiene sentido si es situado en el contexto estético-ideológico de esta época y de esta Concepción del hombre.

Las reglas se fundan no obstante en una confusión entre tiempo/lugar escénico (de la representación) y tiempo/lugar exteriores (de la materia representada). El dogma de una unidad tiende a la convergencia de estas dos temporalidades/espacilidades, al hacer continuo y homogéneo el desarrollo de la acción, lo cual es una de las preocupaciones esenciales de la dramaturgia clásica (por razones de verosimilitud y buen gusto: ser capaz de abarcar con el espíritu un conjunto limitado)

La materia dramática se ve sometida a una dura prueba: concentración, distorsión de hechos, aislamiento de momentos privilegiados (crisis), puesta en relato de acontecimientos exteriores e interiorización de la acción.

2.5.4.-La idea renacentista de las unidades

La regla de las tres unidades surgió como doctrina estética en los siglos XVI y XVII, basándose en la Poética de Aristóteles, erróneamente considerada como la fuente y la legisladora de las tres unidades. A la unidad de acción, recomendada, en efecto, por Aristóteles (Poética, cap. 5), se le suman la unidad de Lugar y la unidad de tiempo, bajo la influencia de la traducción y del comentario de Aristóteles efectuados por Castelvetro (1570). Estas dos unidades rara vez han sido respetadas totalmente, pues imponen restricciones muy severas a la dramaturgia; sobretodo juegan un papel de "pretil" contra los experimentos y las tentaciones épicas del drama.³²

2.5.5.-La ruptura con el concepto aristotélico del Teatro.

La idea renacentista de las unidades aristotélicas, llevó a la creencia que el buen teatro debía seguirlas como cánones inobjectables, lo que promovió una rigidez en estos aspectos, si se quería hacer "Buen Teatro" o "Teatro Bien hecho". Fue hasta finales del siglo XIX que se rompe con esta estructura e ideología, a partir de Alfred Jarry y su "Ubu Rey" la ruptura de las unidades y todos los cánones establecidos, dan al teatro nuevas expectativas; que dependiendo del momento, de las circunstancias y las diversas corrientes artísticas dentro del Teatro, las reglas y objetivos cambian. La unidad de acción, es modificada a conveniencia o siguiendo los objetivos del caso, la historia no es lineal, y en algunos casos podría decirse que inexistente, rompiendo con la idea de exposición nudo y desenlace; lo mismo sucede con las otras dos unidades, de tiempo y lugar, cuya existencia puede ser temporal, efímera, inexistente, modificada, etc. La catarsis es negada o reinterpretada, llegando a diversos tipos de catarsis, o sustituida por una valoración consciente no-viceral de lo representado. Los personajes se transforman, aparece el antihéroe, los caracteres en casos extremos se reinventan, todo esto para seguir las distintas necesidades de los movimientos artísticos o las necesidades del Director.

32 Ibid, 1984, p.527

A pesar del posible cuestionamiento sobre la veracidad o legitimidad de la versión de la Poética que llegó a nuestros días, siempre es considerado, dentro del Teatro, como punto de partida, ya sea para seguirlo, negarlo, desmentirlo, revalorarlo, reinterpretarlo, etc.

2.5.6.-Formas de definición del Carácter.

En el sentido de personaje, los caracteres de la obra constituyen un conjunto de rasgos psicológicos y morales de un personaje. Aristóteles opone este término a la fábula: los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como "aquello, según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales" (Poética 1450^a). Por extensión, carácter designa al personaje de su identidad psicomoral.³³

2.5.6.1.-Personajes, Caracteres y Tipos.

Los personajes son los caracteres más completos del teatro, son los más cercanos a la realidad del ser humano; son complejos por completos, esto es, en ellos se entrelazan todos los sentimientos que el ser humano puede sentir, no se enfocan como los caracteres o los tipos a una parte o al esbozo de una parte del ser humano, sino a su integridad. Los personajes son altamente diseñados, por lo que son exclusivos de los géneros más altos, estos son la Tragedia y la Pieza.

Los caracteres se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una personalidad. Los signos distintivos del carácter son voluntariamente acumulados, incluso levemente estilizados para desembocar en un retrato-robot final. Es importante diferenciarlo de los tipos (estereotipos). El carácter es mucho más profundo y sutil: le están permitidos ciertos rasgos individuales. (...) El carácter es una reconstitución y un ahondamiento de propiedades de un medio ambiente o una época. Pero, paradójicamente, esta gran fineza en el análisis literario del personaje tiene como consecuencia la creación, casi mítica, de un personaje tan verdadero y real como los personajes de la vida cotidiana. El carácter se transforma en un ser ficticio y real con el cual no podemos sino identificarnos...³⁴

Los Tipos son más bien esbozos de personajes fácilmente reconocibles y poco elaborados. son más convencionales, poseen características físicas, psicológicas o morales conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria. El Tipo representa un individuo concreto que posee algunos rasgos humanos e históricamente manifestados y resuelve aspectos que dan progreso a la acción, de tal manera, que se pueden considerar puramente estilísticos.

2.5.6.2.-Arquetipo, Héroe, Víctimas y Mensajeros.

Un estudio tipológico de los personajes dramáticos revela que ciertas figuras proceden de una visión intuitiva y mítica del hombre, y ellas remiten a complejos o comportamientos universales. Dentro de este marco podríamos hablar de Fausto, Fedra o Edipo como personajes arquetípicos. El interés de estos caracteres es el de superar ampliamente el estrecho marco de sus

33 *Ibidem*, 1984, p.49

34 *Idem*, 1984, p.50

situaciones particulares según las diferentes dramaturgias, para erigirse en modelo arcaico universal. El arquetipo sería, por lo tanto, un personajes particularmente general y recurrente en una obra, una época en todas las literaturas y mitologías.³⁵

El héroe es un tipo de personaje dotado de poderes fuera de lo común. Sus facultades y atributos son en general positivos, pero también pueden ser negativos por poco que lo sitúen algo encima de los otros hombres. A veces se denomina héroe al personaje principal de la novela o de la obra, capaz de enfrentar y vencer obstáculos, pero también es héroe el que es considerado arquetipo de lo humano como se da en la Tragedia.

Las víctimas son aquellos personajes sobre los que caen las consecuencias de los actos u omisiones de otros personajes, su importancia estriba en la valoración del orden y cómo este ha sido quebrantado, al reestablecerse, deben de pagar aquellos que lo dañaron, pero a su paso, las víctimas serán afectadas y destruidas por la "ceguera" de los protagonistas.

Los mensajeros son mas bien personajes que sirven para la continuidad de la obra, o para la resolución, son los portadores de las noticias que exponen o desenlazan la trama, muy relacionados con los momentos de las anagnórisis y peripecias.

2.5.6.3.-Protagonistas y Antagonistas.

Los personajes se dividen en: Protagonistas, Deuteragonistas que pueden ser Antagonistas o Personajes de Réplica, y Triptagonistas.

El personaje principal es el protagonista, los demás personajes tiene una función estilística de réplica, es decir, que ayudan al personaje principal a llevar la ruta crítica.

Otra clasificación de personajes los divide en:
Personajes principales, secundarios, sombras...
Protagonistas, deuteragonistas, triptagonistas...
mensajeros, víctimas
Protagónicos y antagónicos.

Protagonista o principal es sobre quien que recae la acción principal y define el género dramático.

Deuteragonistas o secundarios que puede ser:
antagonista
informativo o
ser víctimas propiciatorias

Triptagonistas que son sólo estilísticos y sirven para que se articulen las acciones; con una actividad fundamentalmente técnica; son casi siempre personajes de epílogo o de enlace: "El thé está servido".

35 Ibid, 1984, p.38

Los coros nunca son personajes, nos sitúan en el presente para comentar la acción del pasado, es presencia del autor de la obra, es también un lazo de unión entre el público y los personajes, es la voz del pueblo, la conciencia de los personajes, un crítico de los sucesos, un comentarista, un factor didáctico que de alguna manera enfría la acción en el público, porque los trae al presente y objetiviza la acción. Dada su actividad en la representación no es confundible con las funciones de los personajes.

2.6.-Análisis de personajes.

Consiste en elaborar las rutas críticas de los personajes y sobre esto realizar las adecuaciones de los caracteres, frente a cada situación dramática y sobre este concepto gravita el tratamiento que se debe hacer de la escena.

2.6.1.-Ethos, Mathos y Pathos

El condimento de las situaciones dramáticas es la complejidad de la construcción de los personajes: ethos, mathos y pathos, circunscriben la forma de reaccionar del personaje ante una situación dramática.

Todos los personajes tiene un ethos, un mathos y un pathos que determinan su forma de sentir pensar y actuar ante una situación dramática.

El ethos se relaciona a los aspectos más profundos de la conciencia del hombre frente a los otros hombres, lo ético, es decir el significado que para el personaje tiene la vida; su capacidad ética, su relación con los valores universales, referentes a una Ontología. Otra definición es que consiste en la "acción o comportamiento del personaje determinado por su dianoia"³⁶, que es el "pensamiento o sentido de la obra, expresado por los personajes"³⁷.

El mathos está relacionado con los aspectos tangenciales de la moral del personaje, las consecuentes morales.

El pathos está relacionado con las limitaciones intelectuales físicas o fisiológicas que determinan las capacidades del personaje frente a sus aspiraciones. Se enmarca con la patología, las herencias genéticas, físicas, psíquicas, la libido, etc.

La libido es una potencialidad de carácter emotivo y sexual y enfocado positivamente da el interés por la vida. Es la potencialidad, el fuego interno que otorga la fuerza por vivir, es una energía que debe tener una salida, deja disfrutar de todo e interesar al individuo por lo que lo rodea. Entre menos intereses tiene una persona se opaca mas, la libido está trabajando en contra. La libido es la potencialidad que genera la vida.

³⁶ Gómez García, Manuel "Diccionario Akal de Teatro" Madrid, Ed. Akal, 1997, p.297

³⁷ Ibid, p.252

Por lo tanto el Director debe realizar un análisis completo de cada uno de estos rubros en cada uno de los personajes, así como una análisis de cómo influye la situación dramática al *ethos*, *mathos* y *pathos* colectivo, ya que una sociedad mexicana, norteamericana, musulmana, o judía no reacciona de igual manera en su conjunto, independientemente de que cada individuo reacciona de distinta forma, ante el mismo hecho.

El Director debe de tener en cuenta la profundidad, el fondo de la complejidad de los personajes que analiza, porque está hablando del ser humano en un contexto vital.

2.6.2.-Caracterización externa, problemas de carácter, edad, complexión, tics, problemas de vestuario, maquillaje, expresión verbal, etc.

Cada actor es distinto, cada uno representa una sensibilidad y un espíritu distinto, cada uno necesita un trato especial y único para dar el máximo.

La caracterización se realiza con base en la imagen que el Director tiene de cada uno de sus personajes, la interpretación y el análisis que ha hecho de cada uno de ellos en la mesa de trabajo, da por resultado una imagen clara y precisa de cómo estos van a estar caracterizados, desde el “diseño corporal”, es decir el conjunto de tensiones y distensiones corporales, de acuerdo a la edad, tanto del personaje como del actor que lo representa, la estatura, complexión, características étnicas, los problemas de carácter, enfermedades visibles y no visibles, gestualidades, la forma en que su psicología se ha reflejado en su físico, la forma en que habla, etc. De la misma manera se analiza el vestuario (de lo que posteriormente el diseñador se encargará) de acuerdo con la época, la edad del personaje y las características físicas del personaje y del actor, para poder finalizar con un diseño y una imagen del vestuario acorde y efectiva. El maquillaje es una parte importante de la caracterización externa, cuya inteligente planeación y realización redundará en la expresividad del personaje, así la importancia de analizar el tipo de maquillaje que empate tanto con el personaje como con el actor, ya que en ocasiones se ve a jóvenes disfrazados de ancianos, en un intento mal planeado de verosimilitud. La expresión verbal es un importante punto para análisis del Director, ya que puede modificar, dentro de lo posible la voz blanca del actor y encontrar el color de voz que desea para su personaje. etc. La fotografía hablada del personaje, con el fin de lograr la adecuación de lo interno con lo externo: construcción de caracteres.

2.6.3.-Caracterización interna (psicología)

Con fundamento en el análisis de *ethos*, *mathos* y *pathos* de cada personaje, se puede llegar a tener un perfil del carácter interno, sus más importantes características, sus antecedentes y las circunstancias que rodean a los personajes: su psicología.

El personaje, dentro de las necesidades de la obra y de la historia, conlleva un análisis de su psicología, que en un espectro amplio incluye entre otras cosas su personalidad, su herencia y el medio en que se desarrolla, autopercepción, traumas, dolores y sufrimientos, problemas sexuales, desórdenes de lenguaje, el uso de los sentidos, percepción del mundo, inteligencia y capacidades, motivaciones y necesidades (tanto fisiológicas como sociales), la conducta aprendida, sus procesos cognitivos, conducta en grupo, interacción social y con el medio ambiente.

El director se encuentra en una aventura de descubrimiento. Si es compasivo ni siquiera odiará a Yago, por más despreciable que el comportamiento de este personaje pueda parecerse. Debe descubrir porqué un personaje se comporta de cierta manera: qué lo hace “reaccionar”.³⁸

2.7.- Semiología en el Teatro y la Puesta en Escena

2.7.1.- Semiología y Teatro

La Semiología es el método de análisis del texto y de la función teatral, consiste en captar los signos o fenómenos que forman su estructura y que poseen una unidad de sentido. La Semiología es diferente a la crítica que tiene por objeto analizar el sentido de la obra y el espectáculo teatral y la forma en que dicho sentido se manifiesta, en tanto que Semiótica, añade a los signos de la Semiología “la noción de referente, es decir, la realidad denotado por el signo” (Patrice Pavis). En la práctica, sin embargo los términos Semiología y Semiótica se utilizan indistintamente.³⁹

2.7.2.- Problemas Semióticos.

La Semiótica nace de los estudios de la Lingüística y se aplica al teatro por ser un lenguaje propio, se divide en proxemia, paralingüística y kinésica. El teatro tiende a ser masivo y kinético, es decir, con menor asociación con el texto.

Los problemas relacionados con la Semiótica se abordan prácticamente. Si bien es cierto que la teoría Semiótica es parte importante de estudio en la escena, es importante resaltar no sólo los aspectos teóricos, si no también la forma en que estos se hacen realizables. Así se logra asumir la naturaleza interpretativa del texto, y observar en escena un compromiso serio con el Montaje.

2.7.2.1.- Análisis kinésico (gestualidad y signo)

La kinesis estudia los significados referentes a la gestualidad y corporalidad del personaje, el Director debe preocuparse por: ¿Cómo se apoya el personaje al caminar?, ¿Qué tensiones y distensiones tiene en las articulaciones de su cuerpo?, etc. No limitarse a disfrazar al actor, partir de una caracterización interna. Para adecuar lo físico a lo interior, de acuerdo al análisis interno del personaje y su desenvolvimiento físico; tomando en cuenta ciertos signos específicos.

El adecuar el movimiento interno del personaje a su construcción actoral se producirá la gestualidad, acorde y coherente al análisis, el diálogo interno y externo; camino para encontrar las técnicas interpretativas necesarias.

El análisis kinésico incluye también la relación significativa de los movimientos, tanto del personaje con la situación dramática como con los propósitos de la Puesta en Escena.

2.7.2.2.- Problema paralingüístico (interpretación verbal y signo)

38 Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 3

39 Gómez García, Manuel, Op Cit, p.769.

La paralingüística se ocupa del lenguaje oral; de la forma en que se expresan los signos del habla. El signo que se obtiene a partir de la expresión verbal. La significación de lo que se dice, la significación de la forma al decirlo. Está relacionado con el tono, volumen, intensidad e intención de la palabra. La forma en que los personajes han de hablar y cómo esta forma hablar se adapta a los actores.

Los signos, y símbolos que nutren a los diálogos, a las palabras y a las formas en que se articulan da el sentido verbal al texto..

“Así que él (Director) debe tener una imaginación visual y auditiva. Cuando él lee el diálogo dramático debe ser capaz de “escuchar” a la gente hablando, así como “ver” lo que están haciendo y cómo reacciona cada uno de ellos a lo que los otros tienen que decir. Cada “hablante” adquirirá características individuales, incluso de voz y manierismos. El Director estará consciente de la ubicación y notará si es conocida o desconocida para los diferentes personajes. Mientras lee, conocerá el entorno natural de cada uno de ellos a partir de lo que “escucha” y de lo que “ve”. Se identificará a sí mismo, no solamente con uno de los personajes, sino con cada uno en su momento, y tratará de imaginar lo que los demás están pensando mientras uno habla.

Ningún Director es capaz de hacer esto en una sola lectura, debe de leer y releer la obra hasta que tenga una idea clara en su mente de todos los personajes y sus motivos, tal como la tiene de sí mismo y los suyos. Hasta que no haya hecho esto, no debe de pensar en una lectura para selección de reparto”.⁴⁰

De acuerdo a la naturaleza de los personajes, el Director incide, remarcando lo que técnicamente se requiere representar.

2.7.2.3.- Factores proxémicos (relación con el espacio, elementos de la escena, signos expresivos)

La proxemia es la producción de símbolos a través de todos los elementos que componen la Puesta en Escena. Es el cómo estos se combinan y juegan entre sí. Parte del lugar de la acción -punto importante de análisis- la creación del lugar con su ambiente y atmósfera propicia.

Crear un lugar físico y psicológico, para que dentro de ese espacio se narre una historia. El lugar o espacio determina el comportamiento de los personajes, de acuerdo a su propia psicología. Lo que hace importante su relación con el espacio; la significación de este espacio para el personaje; la situación dramática dada. Así, si la obra se desarrolla en distintos lugares, la relación de cada uno de los personajes con cada uno de los lugares será diferente y referente al espacio mismo.

La composición no sólo es externa y visual, sino también intelectual por lo que han de utilizarse los elementos concordantes entre sí para una interpretación adecuada.

40 Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 2

Desde un punto de vista visual, el escenario toma distintos valores. La posición de las escenas representa un lenguaje en sí. La colocación de una escena está relacionada con elementos componentes del ritmo y de la interpretación. Todas las posiciones en el escenario son significativas ideológica, psicológicamente. Todo se vuelve un signo a leerse desde la butaca. Una escena de naturaleza débil puede ser fortalecida si se mueve a un área fuerte. También es importante considerar que el escenario no es un área en sí mismo, aunque existan escenas a foco abierto. El hecho de manejar el escenario como una única área dispersa la atención del público y cancela el significado de las áreas (fuerte, débiles, etc.). Así que la perspectiva que el Director debe de tomar en tanto al espacio creado es analítica.

El espacio tiene distintas acepciones:

Espacio Significante

Espacio Significado.

Espacio Lúdico (gestual fundamentalmente)

Espacio Escenográfico.

2.7.2.4.- Relaciones Espacio-Temporales

Para definir las relaciones espacio-temporales y conexión (escena-público) nos interesa el sentido de Espacio Escénico, que es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones, resultado de una creación, el espacio no existe por sí mismo, se crea, lo que existe es el ámbito, el coso.

Los ámbitos regulares son de confrontación. Escenario con una frontera entre la realidad y no realidad, con telón, Teatro a la Italiana, supuestamente clásico, pero en verdad es el más moderno.

En la antigüedad los ámbitos eran irregulares, no confrontables, con una idea de multiescena, como el teatro círculo, teatro arena, teatro de espalón.

Es necesario definir adecuadamente el término temporalidad, que según el diccionario es lo referente al tiempo, es decir que se trata de precisar, fijar en el tiempo la acción, o desarrollar la acción en un tiempo preciso, esto quiere decir que las relaciones espacio-temporales se establecen por la ruptura o no ruptura de la barrera, frontera o división entre la escena y la sala; entre la zona de representación y la realidad. La ruptura modifica la relación entre el espacio y el tiempo, es decir el concepto presente-pasado, el concepto presente-futuro, o el concepto presente-presente. La ruptura entre los dos tiempos y el espacio modifica las relaciones espacio-temporales, es decir, hay una transformación. Todo esto nos lleva a considerar que las relaciones de involucramiento entre la escena y la sala, es decir la separación o integración del público con la escena; conlleva a una semiotización de los espectáculos, es decir una codificación de cada una de las partes que conforman el espacio teatral.

Las relaciones Espacio-Temporales son también producto de la comunicación que se establece con el público, la relación entre la escena y el público; por lo que es importante establecer las áreas del escenario y su significación.

“Si hay alguna posición en escena que atraiga naturalmente la atención del público es el centro. Sin embargo, resultaría muy monótono si cada fragmento de la acción se desarrollara desde esa posición. El buen productor usa a sus actores para atraer la atención de su público hacia diferentes partes del escenario en diferentes momentos. Habrá “áreas de actuación” principales y secundarias, y la producción no debe en ningún momento permanecer estática (lo cual no niega la importancia de la “animación suspendida”).”⁴¹

Áreas del Teatro y su significación.

La derecha e izquierda que preside en el teatro es la del actor, los tramoyistas presiden con las direcciones del Director, tanto en derecha como en izquierda, de forma inversa, como en monitoreo.

Las reglas nos ayudan a modificar o matizar lo que queremos expresar en escena. Históricamente Salvador Novo habla de 6 áreas, mas éste es el primer intento de teorizar el teatro en México.

La escuela de Yale en New Haven al norte de New York da una división del escenario con una valorización por áreas de escenario moderno en contraposición con el Teatro decimonónico que lleva a los actores al primer plano centro siempre.

El escenario tiene distintas áreas, hay que saber ocuparlas todas en forma adecuada y no centrarse en una sola para evitar la prospección.

El excesivo movimiento de tránsito convierte a todo el escenario en una sola área, sin matiz de los lugares del escenario, la significación de las áreas sin movimiento de tránsito y basado en el movimiento de adecuación y a cambio es mejor. El excesivo dinamismo del tránsito diluye la expresividad.

La división de las áreas entre otras cosas se clasifican en el escenario en base a la naturaleza del ser humano.

Las áreas se establecen con relación al plexo solar del actor frente al público y a la óptica del público o del Director, así mismo, las áreas se valorizan en relación con el público.

Académicamente son 9 áreas de teatro y cada una tiene significantes y significados, esto es en base a un escenario de confrontación del teatro a la Italiana.

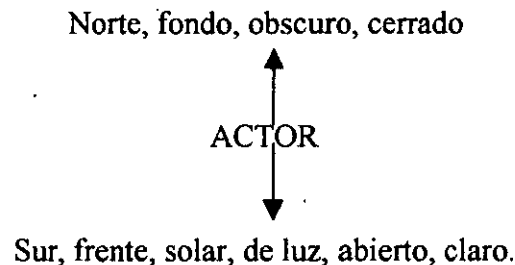
Los escenarios irregulares van más a un sentido clásico y las rigen otras reglas.

Recordando que técnicamente la derecha e izquierda del escenario son las del actor, se puede decir:

41 Idem, Capítulo 2

		Norte	
	Derecha	Centro	Izquierda
Fondo, tercer plano o arriba	Fondo, tercer plano o arriba derecha	Fondo, tercer plano o arriba centro	Fondo, tercer plano o arriba izquierda
Centro o segundo plano	centro o segundo plano derecha	Centro o segundo plano centro	centro o segundo plano izquierda
Frente, primer plano o abajo	Frente, primer plano o abajo derecha	Frente, primer plano o abajo centro	Frente, primer plano o abajo izquierda
		Sur	
		Bocaescena	

La posición del actor al frente da otra clasificación:



La boca del escenario es el lado de luz (como un diafragma fotográfico)

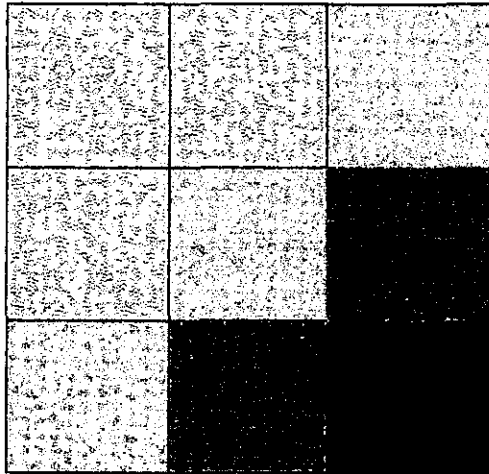
La visual del ser humano es cónica, por esto se establece el plano de perspectiva. La fuerza de las áreas, está relacionada con la agudeza visual del espectador, por las relaciones espacio-temporales con el público, a mayor cercanía mayor fuerza, a mayor lejanía, mayor debilidad.

La fuerza de los lados son regidos por la cuestión óptica, se ve más con el ojo derecho, normalmente se ve con un ojo y se apoya con el otro. Por lo que se puede deducir:

- 1^{er}. plano es más fuerte por cercanía y es distorsionado.
- 2^{do}. plano equilibrado.
- 3^{er}. débil y distorsionado por lejanía.

El área más débil es la izquierda (derecha actor) y la más fuerte la derecha (izquierda actor).

Bajo lo anterior se puede utilizar una matización.



□	□ §	□ ()
□ §	§	§ ()
□ ()	§ ()	()

El proscenio no debe de utilizarse de preferencia, porque se rompe con la cuarta pared y con esta convención teatral, además de ser excesivamente cercano y fuerte, los planos son relacionados físicamente con el público.

Puede decirse que:

Las áreas débiles son las más poéticas, las más abstractas, porque matizan suavemente por lejanía. (□)

Las áreas más objetivas son las áreas fuertes, las más impactantes, las cercanas (())

Las áreas más equilibradas, más racionales, son las centrales y segundo plano (§)

Los planos se elevan al cubo, constituyen entonces 27 planos, los cuales son jerárquicos y se incluyen los nueve en planta referidos anteriormente. En estos planos jerárquicos, los matices se dan por las mismas leyes, por lo que técnicamente se podría decir que el fondo derecha del tercer plano jerárquico es el más débil, el centro-centro en segundo plano jerárquico es el más equilibrado, etc. Los planos tienen un desarrollo espacial (jerárquico) . Levantados sobre los nueve planos dan un total de 27 áreas de actuación graduados por los matices de la planta y los matices de jerarquía: Tercer plano es el más fuerte y el primer plano el más débil.

Las zonas del teatro y las áreas donde se efectúan las escenas tienen que ver con los focos de acción y se relacionan con la composición equilibrada de las escenas. Recordando que se entiende por foco de acción a los lugares donde se realiza la acción.

Un principio de composición es el contraste, que ayuda a significar el movimiento.

En este trabajo sólo se abordan las relaciones espacio-temporales de un teatro frontal, existen otro tipo de teatros (circulars, de espalón, etc.), en los que las relaciones espacio-temporales son distintas. Estos no se incluyen, puesto que son responsabilidad de cursos subsecuentes a Dirección I y II.

2.7.3.- Relación significativa y significado, Escritura Escénica.

Recordemos que hay una diferencia entre la *escritura escénica* y la *escritura dramática*, así uno de los más apasionantes puntos de discusión del teatro contemporáneo es la separación que se establece entre el drama, es decir el texto y la Puesta en Escena, esto se dirime entre la palabra escrita y la acción, entre el alejamiento o acercamiento de la acción y la palabra. Así la investigación sobre signos que están entre texto y escena no consigue proponer una tipología de índices bastante flexible y precisa para dar cuenta de la especificidad de una representación o de un estilo. A veces el texto es considerado como significado invariable y susceptible de ser expresado mas o menos "fielmente", en significantes de la Escena. Estas concepciones sin equivocaciones, ya que dicho por distintos actores bajo diversas direcciones, en la escena no mantiene siempre el mismo significado. "La Puesta en Escena no es la puesta en forma de una evisencia textual. Por el contrario, es la enumeración del texto en una Puesta en Escena particular, la revelación de sus presupuestos, de sus no-dichos y de sus enunciadores lo que le conferirá tal o cual sentido."⁴²

Para hacer preponderante una de las dos (la acción o el texto) una de las tendencias del teatro contemporáneo es el abandono de la palabra, dando cabida a un teatro apoyado en metáforas visuales. Las ocasiones en que el texto es preponderante se convierte en un teatro muy conceptual. La utilización de ciertos símbolos, signos y significaciones que el Director decide concretar y estampar en la Puesta en Escena.

2.8.- Problemas de Puesta en Escena

Cada Puesta en Escena es específica, por lo que los problemas que ésta presenten serán específicos, considerándose con mayores dificultades aquellas cuya obra se aleje más del contexto del Director por época, geografía e ideología.

2.8.1.- Época, moda y estilo.

Análisis de los problemas que se deducen de la época en que fue escrita o ubicada por el autor y la posible solución a estos problemas por medio de la adaptación del texto, de la obra, de la Concepción del Director, de la producción, etc.

Es importante destacar el estudio de la época, sobre todo cuanto más alejada esté, ya que constituye toda una forma de pensamiento única que debe conocerse y tomarse en cuenta en el momento del montaje de la Puesta en Escena, además de la moda en el vestuario, cuyo descuido puede reflejarse en la fracturación del ritmo; al igual que el estilo que se manejará en todos los aspectos de la interpretación de la obra y los personajes.

2.9.- Investigación Documental e Iconográfica

Cada obra, en su justa medida, requiere de una investigación documental e iconográfica previa al montaje. Que incluye hasta las investigaciones históricas, ideológicas, filosóficas, sociales,

42 Pavis, Patrice, Op Cit, 1984, p.445

morales, éticas, de moda, culturales, plásticas, etc. Cualquier rubro importante es necesario para la Puesta en Escena

2.9.1.- Documentación y bibliografía, aspectos sonoros y cromáticos incidentes para la Puesta en Escena, gráficas, pinturas, etc.

Toda aquella bibliografía que haya servido de referencia, imágenes, artículos, gráficos, fotografías y cualquier elemento que sea utilizado como "inspirador" o referencia de la Concepción de Puesta en Escena. Son alusivos para la Concepción, la Visualización y la realización del montaje.

2.10.- Consideraciones generales y particulares, concreción de la Puesta en Escena, resúmenes, etc.

"En principio, es el Director quien recibe el libro para estudiarlo y meditarlo. Durante este período debe descubrir los personajes *exactos* de la obra; buscar sus motivos y relaciones, entender justamente donde empieza la obra, cómo se va creando, a través de una serie de crisis, el punto crucial y el clímax; dónde debe haber pausas. Debe descubrir el ambiente o la atmósfera; en suma debe determinar exactamente qué es lo que ha buscado el dramaturgo.

Una vez que ha descubierto lo anterior y tiene un dominio total de la sustancia y la forma de la obra, debe pensar en términos de los actores que representarán los diversos papeles; de las voces o personalidades que se integrarán o contrastarán perfectamente; de los movimientos de la cámara correspondientes al movimiento y enfoque del ojo humano, y de las fotografías; del decorado, de la escenografía, de los muebles, de la iluminación, del sonido y de los mil detalles que ayudarán a interpretar y subrayar ese "algo" que, para él, es lo que el dramaturgo busca. Intrínsecamente, ese "algo" es su sustancia."⁴³

Aquí se concretiza la Concepción de Puesta en Escena, la respuesta a las interrogantes planteadas a través de la realización del trabajo de mesa del Director y del análisis de la obra. ¿Qué es lo que se quiere montar? ¿Cómo se quiere llevar a cabo este trabajo? ¿Cuáles son los elementos que integran su realización y qué importancia tiene cada uno de estos elementos en el ensamble e integración de la obra? ¿A qué público va dirigida y cómo se intenta captar su atención? Etcétera, etcétera, etcétera.

2.11.- Definición del casting creativo, técnico, administrativo, manual y actoral

"La *armonía* [...] En el teatro es la combinación feliz y fácil de todas las fases de la producción, de tal manera que nada se interponga al significado y el propósito básicos de la obra. Es el objetivo fundamental de la producción dramática artística."⁴⁴

La definición del casting creativo, técnico, administrativo, manual y actoral, se deduce de las distintas personas teatrales, y de la labor que cada una ellas realizan.

43 Wright, Eduard A., Op Cit, p.177.

44 Ibid, p.199

"Todos los artistas pueden dar excusas de querer embellecer su trabajo, pero tales embellecimientos sólo sirven para oscurecer o destruir la idea principal. El Director debe tomar firmemente las riendas, y, por supuesto que es la máxima autoridad para lo que ha de verse u oírse, ha de poseer mayor integridad y un mejor sentido artístico que los demás, (ya que) (...) El Director artístico ha de resistir a la tentación de apropiarse de otras artes, utilizando trajes, escenarios, iluminación o música hermosos, sólo porque lo *son*, en lugar de emplearlos para destacar la idea central."⁴⁵

...

45 *Ibidem*, pp.209-210.

"Concepto de creatividad dentro del Teatro. La verdad. Una verdad inmersa en el subconsciente, no dentro de las apariencias. Un teatro puro de representación ante un teatro puro de sensibilización".

Capítulo III

La Segunda Parte: Visualización Del Montaje.

3.1.- Planteamiento con el Staff Creativo.

La inteligencia y la creatividad son dones de interrelación con que va a trabajar el director, y debe de tener en cuenta a partir de esta parte del trabajo, tres puntos importantes: 1º.-Ser maestro. 2º.- no estar disociado con la realidad pese a ser artista. 3º.- Cierta empatía- sentido psicológico de saber manejar los aspectos de carácter transferencial.

El Director establece con los miembros del Staff Creativo su Concepción y los parámetros que se van a utilizar para el trabajo de Puesta en Escena. "Como bien se dice el director, en nuestro teatro, decide *qué* han de hacer los actores y los técnicos, y *ellos* son los responsables de *cómo* se realiza esa tarea"⁴⁶

"Aunque el Director no actúa, es o debiera ser el responsable del tipo de actuación que vemos en escena; aunque por lo general no diseñe los escenarios, es o debiera ser el responsable de la impresión que causen los decorados; esta regla se aplica a cualquier otro menester del teatro"⁴⁷

3.2.- Códigos

Escribir las instrucciones de escena palabra por palabra resultaría tedioso y sería una pérdida de tiempo; escribir abreviaturas es suficiente, siempre y cuando hayan sido previamente acordadas: I significa "izquierda del actor en el escenario"; D, "derecha del actor en el escenario"; C, "centro del escenario"; Arr I, "arriba izquierda"; Ab I, "abajo izquierda"; XArrCI, "Cruzar arriba centro izquierdo". Aunque estas instrucciones parecen simples, en el pasado ya se ha llegado a discusiones y recriminaciones innecesarias en la agitación de los ensayos, especialmente cuando se trabaja por primera vez sin los libros⁴⁸: Los códigos.

3.2.1.- Códigos Objetivo y definición.

El código es un el lenguaje gráfico. El lenguaje con el que va a trabajar el director con otras las personas teatrales que trabajan con él en la obra, y consigo mismo; el código simplifica la representación de objetos, palabras o acciones que se realizan en la Puesta en Escena.

46 Ibid. p.175

47 Ibidemp. 177, de John Gassner, "PRODUCING THE PLAY" Nueva York, The Dryden Press, 1953.

48 Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 2



3.2.2.- Código de Talento (puntuación de talento)

Código de talento:

Sistema de puntuación que sin ser el mismo que está establecido en la gramática, sirve para la elocución correcta del texto









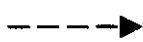

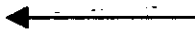
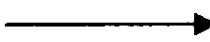


Obra:	Director:
Autor:	
CÓDIGO DE TALENTO ⁴⁹	
Pausa cortísima (sin respiración)	A'
Pausa muy corta (sin respiración)	A,
Pausa corta (sin respiración)	A;
Pausa marcada (con respiración)	A.
Pausa prolongada (con respiración)	A
Pausa muy larga (transición)	⤿
Pausa larga con cambio de dirección del diálogo o cambio emotivo	∅
Subir la voz (volumen)	↗ A
Bajar la voz (volumen)	↘ A
Subir la voz y sostenerla	→ A
Bajar la voz y sostenerla	↘ A →
Quebrar la voz	<u>Aaa</u>
Trémolo	~~~~~
Subrayar el significado	<u>Aaaaa</u>
Dejar la frase sin terminar	A...
Preguntas auténticas	?
Exclamaciones auténticas	!
Preguntas de carácter exclamativo	!?

49 Wagner, Fernando "Teoría y Técnica Teatral" México, FCE,

Acelerando la frase	
Retardando la frase	



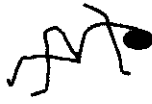

3.2.3- Código de movimiento actoral.

El código de movimiento actoral esquematiza algunos de los movimientos más comunes que utiliza el director, sobretodo en el movimiento de traslado, así con fáciles trazos se puede representar en poco espacio y fácilmente legible un movimiento completo.

Obra:	Director:
Autor:	
CÓDIGO DE MOVIMIENTO ACTORAL	
Levantarse	
Sentarse	
Acostarse	
Caminar, dirigirse a	
Subir hacia tercer/segundo plano	
Bajar hacia segundo/primer plano	
Dar la vuelta/rodear	
Dar la espalda	
Quebrar el paso	
Trayectoria quebrada	
Ir hacia la izquierda	
Ir hacia la derecha	
Tomar/agarrar	
Dejar/soltar	

3.2.4.- Posiciones actorales (Ricarditos)

Los Ricarditos son dibujos sencillos y esquemáticos del personaje para señalar posiciones actorales que sean difíciles de describir. “Los actores no son piezas de ajedrez. En todo caso, algunas de las posiciones serían muy raramente usadas más que en circunstancias excepcionales, e incluso entonces momentáneamente.”⁵⁰

Obra:	Director:
Autor:	
CÓDIGO DE POSICIONES DIFÍCILES (RICARDITOS):	
	
	

3.2.5.- Código de personajes (colores y letras)

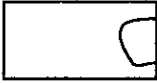




A cada personaje le corresponde un color y una letra para identificarlos de forma sencilla, dentro de la planta en sus movimientos principalmente de traslado.

Obra: “El pastel de Zarzamora”		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila			
CÓDIGO DE PERSONAJES			
NÚMERO	PERSONAJE	COLOR	LETRA (S)
1	ROSAURA (La Madre)	AZUL	RS
2	REYNALDO (El Padre)	ROJO	RY
3	RENÉ (El Hijo)	GRIS	RN
4	MAURICIO (El Amigo)	VERDE	MA

⁵⁰ Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 2








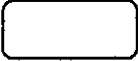



3.2.6.- Código de utilería mayor.

Esquemáticamente se representa a cada uno de los elementos de la Utilería mayor (muebles), mismos que serán representados en la planta, de esta forma serán reconocidos.

Obra:	Director:
Autor	Escenógrafo:
CÓDIGO DE UTILERÍA MAYOR	
Cama	
Mesa	
Silla	
Banca	
Vitrina	

3.2.7.- Código de utilería menor.

De la misma forma se representa la utilería menor, que es la manual relacionada con la acción y está nombrada en el texto. Hay que recordar que todo lo que sobra estorba, lo que no se justifica por la ambientación; sólo es lo realmente necesario lo que debe de permanecer en escena y todo debe estar relacionado con la acción.

Obra:	Director:
Autor:	Diseñador:
CÓDIGO DE UTILERÍA MENOR	
Bolsa	
Cuchillo	
Pistola	
Florero	
Botella	
Caja	
Plato	
Charola	
Bota de agua	
Vasos	
Retrato	

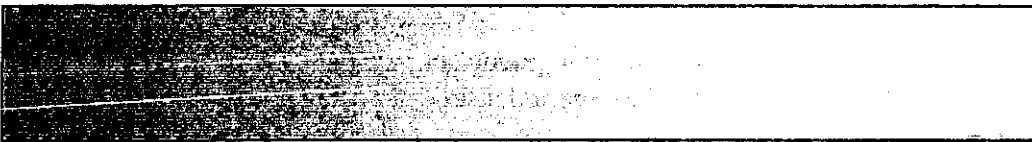
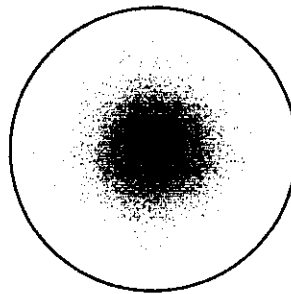
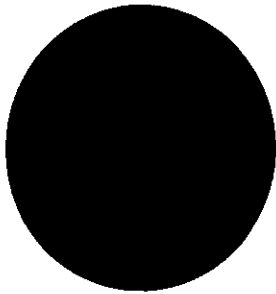
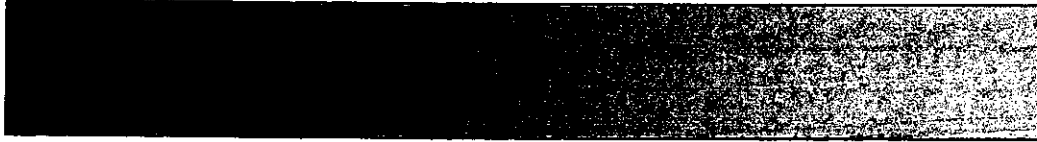
3.2.8.- Tabla cromática

El director en primer término, el escenógrafo y el iluminador trabajarán dentro de una tabla cromática específica, a fin de contar con la unidad tonal adecuada para la obra, misma que se presenta en esta parte. Es un proceso delicado ya que relaciona aspectos de maquillaje, vestuario, iluminación, escenografía, etc. Porque el color debido a la luz adiciona o sustrae el color.

Obra: _____ Director: _____

Autor: _____




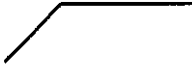


TABLA CROMÁTICA



Muestras de probables Tablas Cromáticas

3.2.9.- Código de track's de sonido.

Este código se utiliza para establecer de qué forma los track's se manejarán en la Puesta en Escena, será utilizado en la tercera parte del libreto

Obra:	Director:
Autor:	Sonidista:
CÓDIGO DE TRACK'S DE SONIDO	
Entra, Fade in y Fade out a fondo	
Entra a fondo	
Entra, Fade in y sale	
Entra y se sostiene	
Se diluye	
Entra a volumen alto, baja ya se sostiene	
Track 1 (y subsecuentes)	<i>Track 1</i>

TERMINOLOGÍA PARA SONIDO.

- 1.- REVER .- Reverberación.
- 2.- NOODLE .- Entrada de música, que puede ser:
 - OF STAGE .- Sonido o acción fuera del set
 - OF SCREEN .- O de imagen.

La terminología técnica: track (corte sonoro que puede ser música o efecto especial) Fade in (Aumento gradual de volumen) Fade out (Disminución gradual del sonido)

Para que el técnico pueda entender bien este esquema debe tener un libreto de la obra previamente marcado, donde se indican las entradas y salidas de música para darle mejor seguimiento a la obra. Es reconocido el lenguaje técnico en inglés como universal.

3.2.10.- Código de luminotecnia.

El código de luminotecnia que aquí se expone, es el que el director ocupa en la tercera parte del libreto

Obra:	Director:
Autor:	Iluminador:
CÓDIGO DE LUMINOTECNIA	
Luz de Sala	LS
Diablas	D
Luz en varales internos	LVI
Luz en varales externos	LVE
Luz en Ciclorama	EC
Luz especial	LE
Luces fuera del escenario	LFE
Luz 1 (y subsecuentes)	Luz 1

3.2.11.-Código de movimientos tramoyísticos.

Los movimientos tramoyísticos se esquematizan en forma breve con símbolos, para agilizar su ejecución y representación en el libreto.

Obra:	Director:
Autor:	
CÓDIGO DE MOVIMIENTOS TRAMOYÍSTICOS	
Entra	◆----->
Entra lentamente	◆----->
Entra rápidamente	◆.....>
Entra rápidamente y se detiene	◆.....●
Entra	◆-----●
Entra lentamente	◆-----●
Sube practicable o telón	↑ ↓
Baja practicable o telón	↓ ↑

Las fermas son elementos de aforo.

Los practicables son complementos escenográficos, con propósitos prácticos como los desembarcos de acceso, puertas, etc.

3.3.- Listas que deben establecerse.

Las listas se establecen como forma de inventario de cada uno de los elementos que se utilizan en toda la Puesta en Escena, mismas que se revisan al inicio y al final de cada función como forma de control y efectividad del desarrollo de la misma.

3.3.1.- Lista de vestuario.

La lista de vestuario incluye el nombre, la cantidad y una breve descripción o forma de identificación de los elementos de vestuario que se utilizan a lo largo de la obra.

Obra: El Mundo al Revés			Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis			Encargado:
LISTA DE VESTUARIO			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	pijama	Viejo	P/caballero, blanca, nylon, 2pzas. Camisola manga larga y cuello redondo, abierto al frente y un botón, pantalón amplio con resorte.
1	pijama	Vieja	P/dama, blanca, nylon, 2pzas.: blusón con mangas, holán en faldón cuello ojal con botón forrado, bloomers con resorte en cintura.
1	Velo	Vieja	Velo de novia blanco, tricot y tul.
1	Mameluc o	Bobo	Blanco, nylon, manga corta, s/pie, cuello V, abertura frente 3 botones y trasera a la cadera.
2	gorro	Bobo y Boba	Gorro de dormir triangular, blanco, nylon.
1	pijama	Boba	Una pieza, blanco, nylon, manga corta, pantalón $\frac{3}{4}$, cuello redondo, abertura al frente 4 botones, holán en cuello y mangas
1	Camisón	Angel	Blanco, manga larga, botones al frente, nylon, cuello Mao, holán en faldón.

3.3.2.- Lista de accesorios de vestuario.

Los accesorios de vestuario tienen su propia lista.

Obra: El Mundo al Revés			Director: Paloma López Medina Ávalos.
Autor: Homero Aridjis			Encargado:
LISTA DE ACCESORIOS DE VESTUARIO			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	Tiara	Vieja	Tiara de flores naturales blancas.
1	Corbata	Viejo	Corbata de moño blanca, nylon.
1	Moño	Boba	Moño para cabeza, blanco, nylon.

3.3.3.- Lista de joyería.

En los casos en que la obra utilice joyería específica, esta se enlista, aún cuando es cierto que en menor grado cualquier obra la utiliza, es uno de los aspectos de delatan el cuidado en el trabajo de Puesta en Escena.

Obra:		Director:	
Autor:		Encargado	
LISTA DE JOYERÍA			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	Par de aretes	La duquesa.	Par de aretes dorados con perla en forma de gota
2	brazalete	La duquesa. La dama	Un brazalete con perlas y un brazalete con pelotas y brillantes
1	Par de mancuernillas	El marqués	Par de mancuernillas doradas con esmeraldas.
1	Reloj de cadena	El viejo desconocido	Reloj de cadena con tapa, dorado, y brújula.
4	Argollas	La duquesa, marqués, dama, viejo desc.	Argollas de matrimonio en medidas 6, 8, 9, 7, iguales.
1	Gargantilla	La duquesa	Gargantilla con brillantes opacos.
1	Corona	La duquesa	Corona con trece joyas
3	Impertinentes	La duquesa	Impertinentes plateados, incrustaciones de nácar, varilla con remate de nácar

3.3.4.- Lista de sombrerería.

En los casos específicos en los que la obra así lo requiera.

Obra: El Mundo al Revés		Director: Paloma López Medina Ávalos	
Autor: Homero Aridjis		Encargado:	
LISTA DE SOMBRERERÍA			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	Sombrero	Viejo	Sombrero de copa, unicel forrado en tela nylon.

3.3.5.- Lista de peluquería.

Las listas de peluquería son utilizadas en obras que así lo necesitan.

Obra:		Director:	
Autor:		Encargado:	
LISTA DE PELUQUERÍA			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	Peluquín corto	Viejo casc.	Peluquín corto, castaño oscuro
1	Peluquín mediano	Viejo casc.	Pelo castaño oscuro

1	Peluquín grande	Joven bromista	Pelo castaño oscuro, desarreglado
2	pelucas	Joven brom. Vieja pretenciosa	Peluca peinado evidentemente mal hecho, de los años 60's, cubierto de talco verde y azul. Peinado 60's muy encopetado castaño claro.
3	bigotes	Viejo casc. Joven brom	Bigotes al estilo pancho villa, iguales.

3.3.6.- Lista de zapatería.

Todas las obras deben de tener su lista de zapatería, a pesar de que en los montajes estudiantiles, este es un aspecto relegado u olvidado, la zapatería es un elemento que no debe descuidarse.

Obra: El Pastel de Zaramora		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila		Encargado:	
LISTA DE ZAPATERÍA			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1	Zapatos dama	La Madre	Zapatos negros de piso, charol, sin adornos, punta chata y escote redondo, N° 3y1/5, muy gastados.
1	Zapatos	El Padre	Z. negros, piel, de agujeta, punta redonda, doble suela, diseño tradicional de bordado lineal, N° 8, gastados.
1	Zapatos	El Hijo	Zapatos cafés, sintético, punta redonda, suela corrida, sin adornos, N° 7 y 1/5, gastados.
1	Zapatos	El Amigo	Zapatos finos color guinda, piel, diseño moderno, punta redondeada, N° 7, nuevos.

3.3.7.- Lista de armería.

Obra: Dama de Noche		Director:	
Autor:		Encargado:	
LISTA DE ARMERÍA			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
2	Pistolas	Andrés, el Marqué	Una 9mm. y una 45. Seminuevas
1	Hacha	El marqués	Hacha con mango de madera evidentemente vieja
1	Puñal	El negro	Puñal corto muy viejo, mango de madera ennegrecido.
2	Floretes	Andrés, Luis	Floretes deportivos de esgrima.
1	Cuchillo	Rosalía	Cuchillo de cocina corto.

3.3.8.- Lista de atrezzo.

El atrezzo por definición es una especialidad de aquellos objetos que son útiles en la acción, y que se relacionan también con el ambiente y el decorado. Porque contribuyen para la creación de un ambiente.

Obra: El Mundo al Revés		Director: Paloma López Medina Ávalos	
Autor: Homero Aridjis		Encargado:	
LISTA DE ATREZZO			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
1 par	Alas	Angel	Alas de armazón en fierro, 1m. X 0.5m. forradas con capas de plumas en papel metálico azul rey.
1	Caja	Angel	Caja alcancía 70 X 30cm. forrado papel dorado.
5	Rectángulo	Angel, Viejo, Vieja, Bobo, Boba	Rectángulo en tela blanca nylon, 40X30cm, uno con número 3 y cuatro con número 2 pintado en negro.

3.3.9.- Lista de utilería mayor.

Obra: El Pastel de Zanzamora.		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila		Encargado:	
LISTA DE UTILERÍA MAYOR			
No.	Nombre	Descripción	
1	Cama	Matrimonial con 2 ó 4 almohadas y colcha.	
1	Buró	En madera.	
2	Mecedoras	En madera con cojín.	
1	Sofá	De tres plazas.	
1	Mesa de centro	En madera, redonda.	
1	Mesa comedor	Madera, redonda.	
4	Sillas	Madera, acojinadas.	
1	Vitrina	Sin vidrios, 3 cajones, una puerta en la parte inferior.	
1	Alfombra	Color púrpura, roída.	

3.3.10.- Lista de utilería menor.

Obra: El Mundo al Revés		Director: Paloma López Medina Ávalos	
Autor: Homero Aridjis.		Encargado:	
LISTA DE UTILERÍA MENOR			
No.	Nombre	Personaje	Descripción
20	Monedas	Angel	Chocolate forradas papel metálico dorado.
1	Cigarro	Angel	Cigarro largo.
1	Caja	Angel	Caja de cerillos con cerillos
1	Urna	Angel	Urna metálica pequeña con talco
1	Borla	Angel	Borla para polvear rostro
12	Flores	Angel	Flores blancas naturales.
10	Manzanas	Angel, Boba, Boba, Viejo, Vieja	Manzanas rojas
5	Candeleros	Angel, Boba, Boba, Viejo, Vieja	Pequeños, aluminio color plata
5	Velas	Angel, Boba, Boba, Viejo, Vieja	Blancas, parafina, 20cm.
1	Popote	Bobo	Popote blanco, 20cm.
1	Reloj	Bobo	Reloj despertador redondo, metal, carátula de vidrio, 20cm. Aprox.
2 pares	Lentes	Boba	Unos lentes multicolores, forma dinosaurio; Unos color humo, grandes, cuadrados.
1	Conejo	Boba	Blanco, nylon, vivos en azul.
5	Armazones	Angel, Boba, Boba, Viejo, Vieja	Armazones de paraguas

3.3.11.- Lista de elementos escenográficos.

Se enumeran todos los elementos de la escenografía a utilizarse: martillos, rompimientos, fermas, paneles, ventanas, forillos, puertas, desembarco, etc.

Obra: El Mundo al Revés		Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis		Encargado:
LISTA DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS		
No.	Nombre	Descripción
2	Redes	Redes de yute color paja 2X3m.
1	Lienzo	Lienzo de yute color paja con árbol en color azul pintado
9	Mamparas	Blancas 5X2m.
15	Globos látex	Blancos
15	Globos metálicos	Color azul rey

3.3.12.- Lista de track's de sonido, con propósitos de grabación y articulación.

Sonido:

El sonido se lleva profesionalmente en carrete de 12 pulgadas con los track's editados, aún cuando la tecnología ha cambiado y transformado los elementos técnicos, todavía es recomendable el carrete. En los ensayos técnicos se mide el volumen y ecualiza el sonido.

Calidad De Grabación.

Para el musicalizador es muy importante la selección del material adecuado para la grabación. En primera instancia se requiere de una cinta para ensayos que por lo general es una pre-edición.

Refiriéndonos a la edición, esta debe hacerse con material de primera calidad, ya que de este depende la nitidez del sonido.

La edición debe hacerse en estudio con un técnico especializado en caso que el musicalizador no cuente con los aparatos adecuados.

En la actualidad, dados los avances técnicos, se puede trabajar ya sea con cinta de carrete, cassette o en grabación digital (compact disc) dependerá del equipo con el que cuente la producción o la cabina de sonido del teatro en que se llevará a cabo la obra.

La comunicación entre el técnico de grabación y el musicalizador también es importante, ya que el técnico de grabación será el encargado de realizar las mezclas, los cortes de tiempo y todo lo que el musicalizador requiera.

La música puede ser fondo, puente, efecto especial, ambiente, etc.

Obra: El Mundo al Revés			Director: Paloma López Medina Ávalos			
Autor: Homero Aridjis			Musicalizador:			
LISTA DE TRACKS DE SONIDO						
No. Track	Fuente (LP, KCT, CD vivo,)	Localización en la fuente	Nombre	Tiempo (duración)	Escena	Localización pie de entrada o salida
1	c.d.		Gloria (Messiah) de Handel,	1:00	En sala	Antes de salir luz de sala.
2	c.d.		Kyrie de Monteverdi	0:45	En Sala	Antes de abrir telón
3	c.d.		Kyrie de Monteverdi	0:30	1.	Sube telón a Angel: Te convertirás...
4	c.d.		Moment musical de Schubert	0:35	2	Vieja: A mí también... a Vieja: Con gran placer...
5	c.d.		Finale Vienesse canaval Schuman y Waltz	0:40	3	Vieja: Con gran placer... a Boba: Entonces somos Adán y Nada.
6	c.d.		Finale Vienesse canaval Schuman y efecto de caída	0:27	3	Bobo:... disfrazado veneno un mal necesario... a Boba: quien me alce.
7	c.d.		Efectos: aparatos eléctricos, taller mecánico, golpes y caída	0:43	4-5	Viejo: ¿Qué tenemos para comer hoy?... a Angel: Momento
8	c.d.		And the shall purify (Messiah) Handel	0:12	6	Angel: Momento... a Bobo: ¿Acaso...?
9	c.d.		Finale Vienesse canaval Schuman y efecto de caída	0:10	6	Bobo: ¿...soy invisible?... a Boba: ...nada más.
10	c.d.		And the shall purify (Messiah) Handel	0:07	6	Bobo: Que dos bobos... a Angel No recuerdo.
11	c.d.		Finale V c Schuman, Efecto tren, Gymnopedie -- n°1 Satie, efecto tren, Moment musical Schubert, efecto ovación.	1:00	7	Bobo: Andemos... a Bobo: Espera
12	c.d.		Finale Vienesse canaval Schuman	0:48	8	Boba y Bobo: Andemos... a Todos: ...en la mediano che
13	c.d.		Moment musical Schubert	1:29	9	Todos: No, estamos en la medianoche a Vieja: ...y los árboles se van deprisa.

3.3.13.- Lista e inventario de instrumentos de iluminación.

Los instrumentos de iluminación.

Diablas: batería conformada por cuatro colores rojo, azul, ámbar y blanco conectados en batería (los rojos prenden juntos, los azules juntos etc.) y sirven para crear atmósferas. Tienen un efecto de ambiente y están relacionadas con el Ciclorama.

Las cajas son luces ambientales y de aforo.

Las luces de ambiente se utilizan cuando hay Ciclorama.

Para luz de acción se utilizan reflectores que tienen condensadores con porta filtros y se colocan en varales o puentes o fuera de posiciones ortodoxas cuando se trata de luces especiales.

Freshnel.- disipa la luz.

Condensador, para condensar la luz.

Cremallera.- sirve para abrir o cerrar el halo de luz dependiendo de la posición de la lámpara o foco.

Los reflectores tienen resistencias o lámparas ya sea de rosca o bayoneta.

Luz de ambiente: con instrumentos que siempre llevan focos no lámparas.

Fade in cuando entra la luz y Fade out cuando sale (esta nomenclatura es tanto en luz como en sonido)

En fin, la lista estaría integrada por cada uno de los instrumentos de iluminación con que se cuenta para acción, ambiente, especiales, decoración, etc.

Obra: The Grass Harp				Director:				
Autor:								
INVENTARIO DE INSTRUMENTOS DE ILUMINACIÓN ⁵¹								
Tipo	Marca	Lente o espejo reflector	Watage	Posición	Circuito	Caja de luz	Color	ubicación
Elipsooidal	Cent.	6"	750	Izq. 1	Puente d sala 1	B6	Azul día	Puente de sala
"	"	8"	750	Der. 1	Puente d sala 4	B5	Rosado	"
"	"	6"	750	Izq. 2	Puente d sala 2	B4	Azul día	"
"	"	8"	705	Der. 2	Puente d sala 5	B3	Rosado	"
"	"	6"	750	Izq. 3	Puente d sala 3	B2	Azul día	"

51 Selden, Samuel, et. al. Op Cit, p544

“	“	8”	750	Der.3	Puente d sala 6	B1	Rosado	“
Fresnel	Cent.	6”	500	Izq. 4	Puente 1	A6	Azul día	Puente embocadura
	Kliegl	6”	500	Der. 4	Puente 6	A5	Rosado	“
	Cent.	6”	500	Izq. 5	Puente 2	A4	Azul día	“
	Kliegl	6”	500	Der. 5	Puente 7	A3	Rosado	“
	Cent.	6”	500	Izq. 6	Puente 3	A2	Azul día	“
	Kliegl	6”	500	Der. 6	Puente 8	A1	Rosado	“
	Cent.	6”	500	Central 1	Puente 4	C2	Lavanda	“
	Kliegl	6”	500	Central 2	Puente 9	C1	Lavanda	“
Difusor	Plan-o-lens	6”	1000	Izq. 8	Arlequín izq. 1	C3	Lavanda	
“	“	6”	1000	Der. 8	Arlequín der. 1	C4	Lavanda	
“	“	6”	1000	Central 7	Arlequín der. 2	C5	Lavanda	
“	“	6”	1000	Central 9	Arlequín izq. 2	C6	Azul día	
Reflector	Cent.	Ellips.	500	1	Panorámico B1	D4	Azul claro	Vara panorámica
“	“	“	500	2	Panorámico B2	D5	Azul día	“
“	“	“	500	3	Panorámico B1	D4	Azul claro	“
“	“	“	500	4	Panorámico B2	D5	Azul día	“
“	“	“	500	5	Panorámico B1	D4	Azul claro	“
“	“	“	500	6	Panorámico B3	D5	Azul día	“
“	“	“	500	7	Panorámico B4	D4	Azul claro	“
“	“	“	500	8	Panorámico B3	D5	Azul día	“
“	“	“	500	9	Panorámico B4	D4	Azul claro	“

3.3.14.- Lista de filtros o gelatinas.

En esta lista se enumeran los filtros o gelatinas que se utilizan y el instrumento en que utilizarán, esto es para tener la medida adecuada del filtro.

Obra: El Mundo al Revés		Director: Paloma López Medina Ávalos	
Autor: Homero Aridjis		Encargado:	
LISTA DE FILTROS O GELATINAS			
Número	Color	Medida	Instrumento
3	Rojo		
7	Ambar		
7	Azul claro		
3	Naranja		

3.3.14.1- Sugerencias para su uso por género, tono y estilo

Los filtros están íntimamente ligados a la Tabla cromática y la forma en que ésta se ha utilizado en todos los elementos en la escena (escenografía, vestuario, maquillaje, etc.) debido al efecto de la luz en los colores de adición o sustracción.

“La comedia suele requerir luminosidad y brillo que no siempre convienen a la Tragedia. La Pieza puede emplear una variedad de “iluminación melancólica” no compatible con la Comedia”⁵².

Cabe recordar:

“Usualmente hay más iluminación general para la comedia ligera y, para la tragedia, un contraste más grande de luz y sombra dado por unidades específicas de iluminación. Pero incluso en la comedia el balance de iluminación no debe sacrificarse. La intensidad de luz por lo general debería ser mayor abajo del escenario que arriba del mismo; al pie que a la cabeza (no tiene caso usar alguna iluminación específica más alta que el nivel de la cara de los actores); al centro del escenario que hacia las alas (excepto para iluminar una entrada importante o para concentrar la luz a una ventana en un juego de cajas).⁵³”

3.4.- Desglosamientos.

3.4.1.- Desglose de cambios de vestuario (por actos, cuadros, escenas etc.)

Estos serán realizados también en esquemas para ser colgados, de tal manera, que todas las personas del stage puedan verlos

Obra: El Pastel de Zaramora			Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila			Encargado:	
DESGLOSE DE CAMBIOS DE VESTUARIO				
Acto	Escena	Personaje	Vestuario	Cambio realizado
1	1	El Padre	Camisa, saco y pantalón gris, corbata y zapatos	Se quita el saco en escena.
1	7	El Amigo	Camisa blanca, chaleco y saco negro, pantalón gris, corbata, calcetines y zapatos	Se quita el saco
1	9	La Madre	Vestido negro, suéter color hueso, zapatos.	Se quita el suéter
1	10	La Madre	Vestido negro, zapatos.	Se pone el suéter
1	12	El Amigo	Camisa blanca, chaleco negro, pantalón gris, corbata, calcetines y zapatos	Se quita el chaleco
1	13	El Hijo	Camisa blanca, camiseta cuello V blanca, pantalón verde oscuro, calcetines, zapatos	Se quita la camisa
1	14-22	El Hijo	Camiseta cuello V blanca, pantalón verde oscuro, calcetines, zapatos	Se pone una playera
1	14-18	El Amigo	Camisa blanca, pantalón gris, corbata, calcetines y zapatos	Se pone chaleco y saco negros.

⁵² Ibid.p.186.

⁵³ Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 7

3.4.2.- Desglose de track's de sonido.

El musicalizador indicará al técnico de sonido el volumen y la duración del track, el pie de entrada y de salida. Para tal efecto le entregará previamente al técnico un esquema indicando lo siguiente

Obra: El pastel de Zarzamora				Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila				Sonidista:	
DESGLOSE DE TRACK'S DE SONIDO					
Nº	Nombre	Duración	Vol.	Pie De Entrada	Pie De Salida
1	LIKE A BIG BROTHERS	COMPLETA	7	Después de dar segunda llamada.	
2	AGUA	0:00-0:45	5	El padre sale hacia su cuarto	
3	LOVE IS BLUE	0:00-1:25	4	El Amigo: Claro que sí, pero...	
4	AGUA	0:00-0:55	6	TRES. La madre junto a la jaula vacía	
5	MY GIRL	0:00-1:10	7	La Madre: ...Eres un animal...	
6	TUERSDAY AFTERNOON	0:00-0:37	4	El Padre se detiene. Se vuelve	
7	SIRENA	0:00-0:05	10	El Hijo: ...Me oirías mentándote la madre.	
8		0:00-	3	El Hijo: ...te vi adorar a María; vi agotarte en ellos...	
9	AGUA	0:00-0:55	4	El Amigo: Por lo menos... usted comprende.	
10	YOU ARE SO BEAUTIFUL	0:00-1:00	4	La Madre: ...una vez y otra vez y otra vez...	
11	SEALED WITH A KISS	0:00-0:45	3	Mauricio intenta darle un ... masaje en el cuello	
12	SEALED WITH A KISS	0:40-1:45	2	La Madre: ...en abril y fuera de mi cumpleaños.	
13	CRISTALAZO	0:00-0:06	10	La Madre lleva una pila de platos a la cocina. Un instante más...	
14	AGUA	0:00-0:45	4	La Madre: ...Esas flores de papel, esos muebles...	

15	PIEL CANELA	0:00-0:30	3	El Padre: Ella puede ser que no oiga	
16	AGUA	0:00-0:15	5	La Madre: ...Para que el mar entre hasta el último rincón...	
17	PIEL CANELA	0:15-0:40	6	Se oyen voces del padre de René	
18	AGUA	0:00-0:45	4	El Hijo: ...Este genio te promete que tu deseo será cumplido	
19	PIEL CANELA	0:00-0:55	8	El Padre: A ver si encuentras por ahí el de "Piel Canela"	
20	AGUA	0:00-1:00	6	Camina hasta la ventana, abre las cortinas y los cristales	
21	HAPPY TOGETHER	COMPLETA	9	El Hijo: ...la ballena que perdió sus alas.	

3.4.2.1.- Diferencias entre Fondo, Efecto, Puente y Ambiente.

La musicalización de una obra comprende cuatro tipos: Fondo, Efecto, Puente y Ambiente

La música de fondo es aquella que va acorde con las acciones, apoyándolas sin ser un elemento distractor, por su volumen ni su disparidad con el estilo de la obra.

Los efectos especiales, son aquellos sonidos que no son musicales, propiamente dicho, pero que interactúan con la acción, llámese caídas, puertas que cierran, estallidos, sonidos de ambulancias, llanto de niños, timbre de teléfono, puerta, etc.

La música de puente sirve para la articulación de dos escenas, o cuadros, a fin de no entorpecer el ritmo de la obra.

La música de ambiente, puede ser también efectos, nos sitúan en lugares específicos, por sus sonidos habituales, por ejemplo música de jazz y un poco de voces en un restaurante, sonido de calle, maquinaria o golpes y un radio audible en una construcción, sonido de autobuses arrancando y ruido de mucha gente en una central de autobuses, sonido de estadio, etc.

3.4.3.- Desglose de luces.

El desglose de luces nos indica los instrumentos que contiene cada luz, el volumen al que cada instrumento se manejará para esa luz, su localización en el submaster y el pie de entrada de la luz.

Obra: El pastel de Zanzamora		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila		Técnico:	
DESGLOSE DE LUCES Y DE ILUMINACIÓN.			
Nº Luz	Submas ter	Instrumentos	Pie de entrada.
1	13	28 ⁶⁴ , 54 ³⁵ , 70 ⁴⁵	Se abre Telón
2	14	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	El Padre: Y porqué tanta obscuridad
3	14+4	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵ , 70 ^{FL}	El Padre: ...Mi dulce, mi dulce María
4	15	46 ⁴⁵	El Padre: Como tus idas mujer, como tú digas.
5	14+ luz 46	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵ , 46 ^{FL}	Suena el timbre
5bis	Sale luz 46	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	La Madre: Pase usted.
6	14+ luz 51	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵ , 51 ⁸⁰	El Hijo: mis hermanos no viven con nosotros.
6 bis	Sale luz 51	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	El Hijo: Ahí viene papá
7	16	44 ⁸⁰	El Hijo: Mañana es la salida, a las 7 de la noche.
8	oscuro		La Madre: Pasemos a cenar de una vez; ¿les parece muchachos?
9	15	46 ⁴⁵	Termina track 3
10	17	54 ^{FL}	La Madre: Reynaldo, ¿viste dónde dejé las llaves?
11	oscuro		El Padre: Pendeja
12	18	54 ^{FL} , 55 ⁸⁴ , 57 ^{FL}	5 segundos después de luz 11
12 BIS	18+4+1 5	54 ^{FL} , 55 ⁸⁴ , 57 ^{FL} , 70 ^{FL} , 46 ⁴⁵	El Padre sufre un acceso de tos, la Madre se pone nerviosa.
13	19	54 ⁵⁸ , 55 ⁴⁹ , 57 ⁵⁸	El Amigo: Espero que se ponga usted bien.
14	3	37 ⁴⁸ , 51 ^{FL}	El Padre: sólo he conocido el infierno
15	14	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	El Hijo: como un padre, porque yo lo quiero así, nada más
16	2	38 ^{FL} , 41 ^{FL} , 43 ^{FL} , 54 ^{FL} , 60 ^{FL} , 65 ^{FL} , 66 ^{FL}	La Madre: una vez y otra vez y otra vez...
17	2+24	38 ^{FL} , 41 ^{FL} , 43 ^{FL} , 54 ^{FL} , 60 ^{FL} , 65 ^{FL} , 66 ^{FL} , 63 ^{FL}	El Hijo: Verás que puedo arreglármelas.
18	2	38 ^{FL} , 41 ^{FL} , 43 ^{FL} , 54 ^{FL} , 60 ^{FL} , 65 ^{FL} , 66 ^{FL}	El Hijo: Siempre. Me acuerdo, hace mucho.
19	14	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	El Amigo: ¿Será...?, El Hijo: Será
20	20		El Hijo: Mañana. Como habíamos quedado.
21	14	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	El Amigo: No lo tomaré a mal... Te quiero
22	21	55 ⁶⁵ , 42 ²⁷	El Hijo: Me voy a cualquier parte.
23	22	44 ^{FL}	La Madre: Tampoco así, de repente
24	23	44 ^{FL} , 55 ⁸⁰	La Madre: También está goteando...

24 BIS	Penum bra		El Padre: Ella puede que no te oiga, pero yo sí...
25	19	54 ⁵⁸ , 55 ⁴⁹ , 57 ⁵⁸	El Padre: ...oiga, pero yo sí te escuché muy bien... "¡gallina!"
26	18	54 ^{FL} , 55 ⁸⁴ , 57 ^{FL}	La Madre: Válgame, otra vez me pescaron y hablando sola.
27	17	54 ^{FL}	El Padre: ¿porqué no pones un disco?
27 BIS	Penum bra		La Madre: goteando por una regadera que nunca para.
28	14	16 ⁶² , 52 ⁸⁰ , 54 ⁸⁰ , 55 ⁸⁰ , 77 ⁸⁰ , 78 ⁸⁰ , 83 ⁵⁵	3 seg. Después de luz 27 bis
29	1+15	46 ⁴⁵	La Madre: El pastel se ve recién hecho; debe estar rico.

3.4.4.- Desglose de cambios escenográficos.

El desglose de cambios escenográficos se pondrá a la vista de los tramoyos para referencia durante la función.

Obra: Volpone		Director			
Autor: Ben Jonson		Tramoyos:			
DESGLOSE DE CAMBIOS ESCENOGRÁFICOS					
Nº	Acto, escena.	Elementos que entran	Elementos que salen	Pie de entrada	Especificaciones
1	Acto 1 Esc. 1	Diván y cortina Cortinas cerradas en la pared		Desde el inicio	Colocada desde una hora antes
2	Acto 2. Esc. 1	Cortinas abiertas en la pared, salida de balcón, muebles de sala casa de Corvino	Diván y cortina Cortinas cerradas en la pared	Término de primer acto	Tiempo estimado 5 minutos en silencio.
3	Acto 3 Esc. 1 Hasta el final	Diván y cortina Cortinas cerradas en la pared	Cortinas abiertas en la pared, salida de balcón, muebles de sala casa de Corvino	Término de segundo acto	Tiempo estimado 5 minutos en silencio.

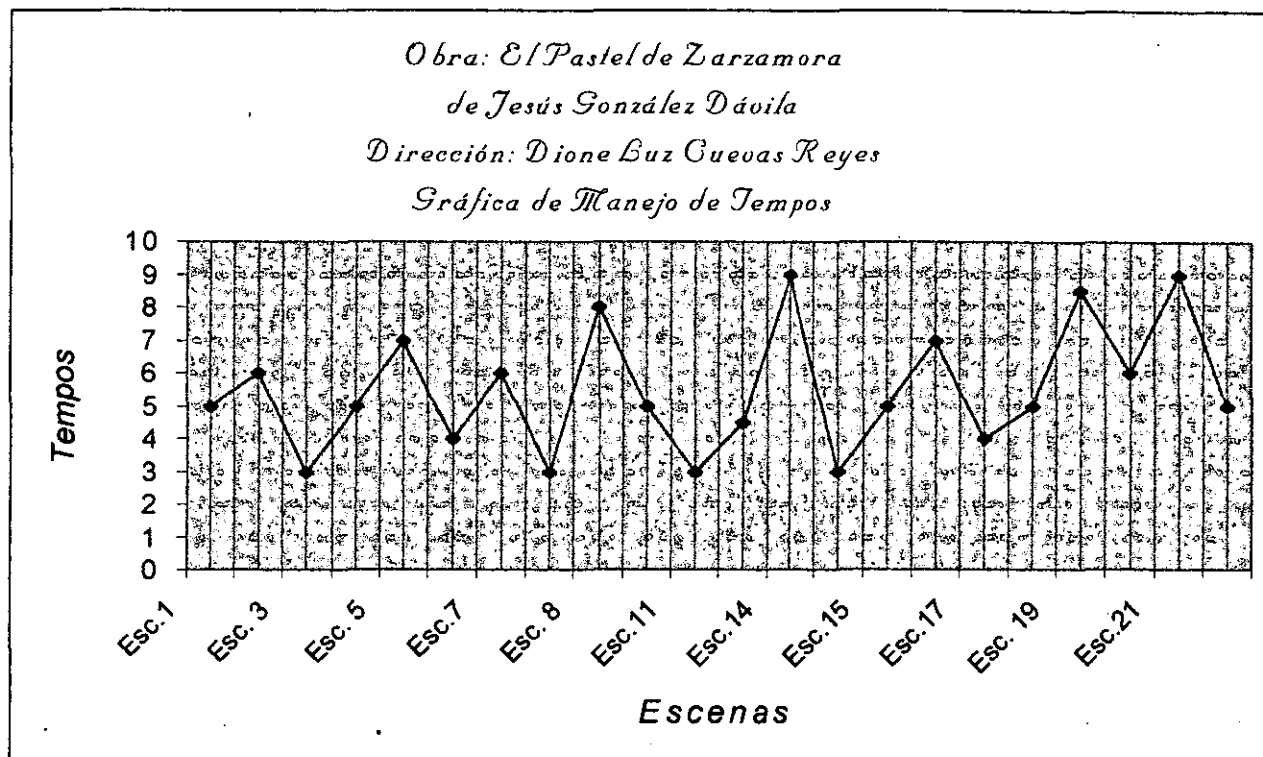
3.4.5.- Desglose de entrada y salida de actores a escena.

El desglose de entrada y salida de actores a escena se pondrá a la vista de todos los actores para referencia durante la función.

Obra: El Pastel de Zarzamora		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila			
DESGLOSE DE ENTRADA Y SALIDA DE ACTORES A ESCENA			
Acto Escena	Entran	Permanecen	Salen
Acto 1 Escena 1	La Madre		
Escena 2	El Padre	La Madre	
Escena 3	.	La Madre	El Padre
Escena 4	El Hijo, el Amigo	La Madre	
Escena 5		El Hijo, El Amigo	La Madre
Escena 6	El Padre	El Hijo, El Amigo.	
Escena 7	La Madre	El Hijo, El Amigo, El Padre.	
Escena 8		La Madre	El Hijo, El Amigo, El Padre.
Escena 9	El Padre	La Madre	
Escena 10	El Hijo, El Amigo	La Madre, El Padre	
Escena 11		El Padre, El Hijo	La Madre, El Amigo
Escena 12	La Madre, El Amigo,		El Padre, El Hijo
Escena 13	El Hijo	El Amigo	La Madre
Escena 14	La Madre	El Amigo	El Hijo, El Amigo
Escena 15	El Hijo	La Madre, El Amigo	
Escena 16		La Madre, El Hijo, El Amigo	
Escena 17		La Madre, El Hijo, El Amigo	
Escena 18		La Madre, El Hijo	El Amigo
Escena 19	El Padre	La Madre, El Hijo	
Escena 20		La Madre	El Hijo, El Padre
Escena 21	La Madre	El Hijo, El Padre	
Escena 22		El Hijo, El Padre, La Madre	

3.4.6.- Gráfica del manejo de Tempos.

La gráfica de manejo de tempos es una planeación del tiempo o velocidad a la que cada escena se ha de manejar, esto a fin de no caer en la monotonía y dar fluidez y ritmo a la obra. Así como se dijo anteriormente, se manejan escenas a velocidad más ágil y otras en un tempo más lento.



3.5.- Planos y plantas.

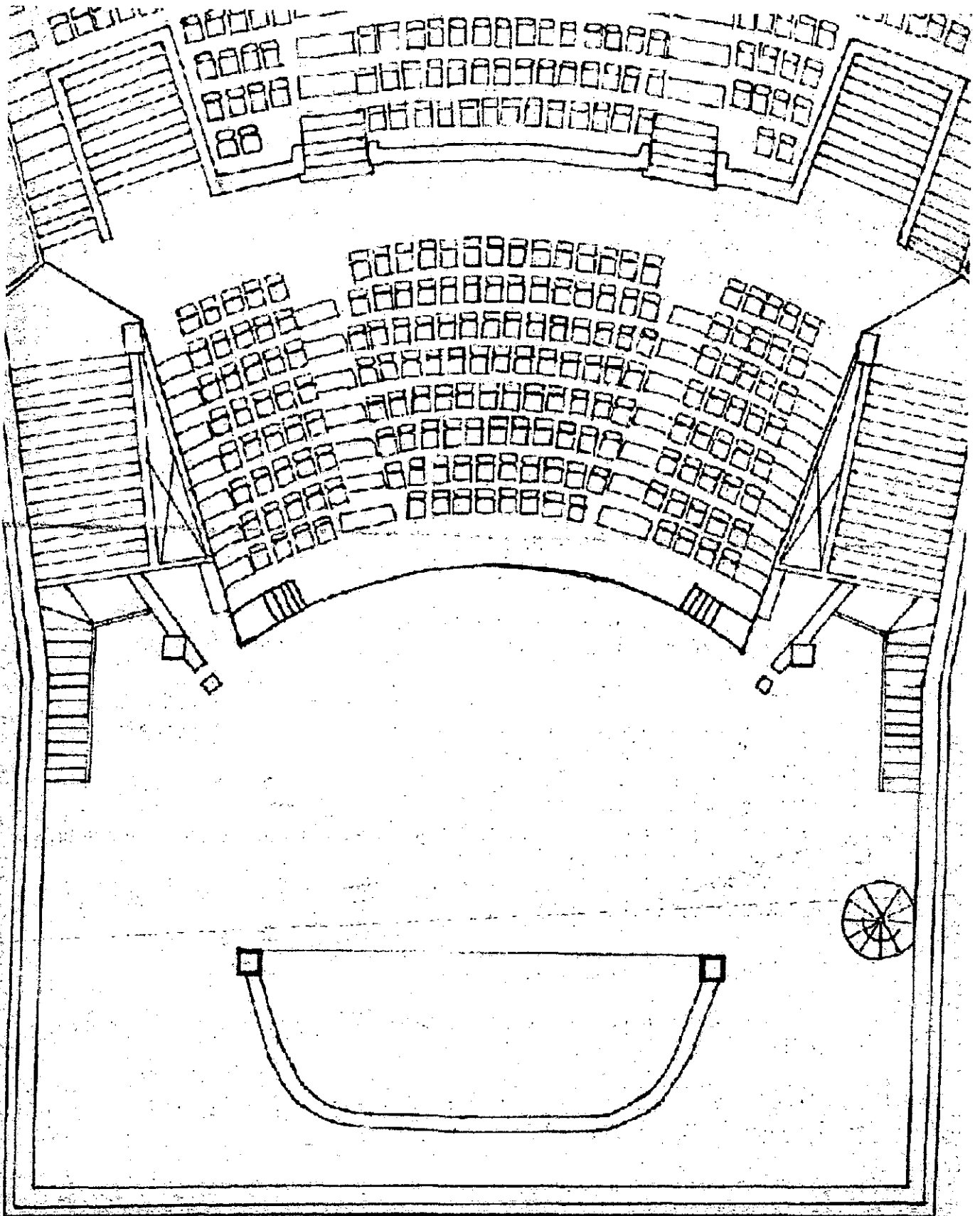
Si los actores no pueden ser vistos por todo el público todo el tiempo debido a la incapacidad del director de estimar las líneas de visión desde cada asiento en el teatro (...) Si los actores no pueden ser vistos, debido a una mala iluminación o a la falta de habilidad del productor para coordinar las luces del área de actuación y la ubicación del actor, (...) Si un actor no puede ser escuchado a lo largo de la obra es peor aún, es como tratar de leer una novela a la que le faltan páginas aquí y allá. Incluso si sólo ocasionalmente se pierde alguna palabra, es como si se leyera en un libro mal impreso. (...) Con un libro, el lector tiene el control, pero el público está completamente a merced de los actores en escena. Se podría justificar perfectamente a una persona del público si se pusiera de pie a la mitad de la obra y gritara: "Repitan otra vez los últimos cinco minutos, no pude escuchar ni una palabra y perdí por completo el hilo de la historia."⁵⁴

3.5.1.- Plano general del teatro.

El Plano general del Teatro da una clara idea sobre la cual planear la Puesta en Escena, desde la escenografía, la iluminación, el tipo de maquillaje, hasta los movimientos actorales y el tipo de actuación.

⁵⁴ Op Cit, Idem, Capítulo 2

PLANTA DEL TEATRO LÍDICE



PLANTA DEL TEATRO LÍDICE

**TEATRO LIDICE.
FICHA TÉCNICA.**

DIRECCIÓN: Periférico Sur N° 3400 Col. San Jerónimo Lídice. 10100 México, D.F.

TELÉFONO: 55-95-77-43. FAX: 56-68-10-26.

INSTITUTO: Concesión para: ARGOS BECKER JINICH

AFORO: 467 Butacas.

TIPO DE ESCENARIO:

TIPO DE PISO: Madera.

ANCHO DE BOCAESCENA: 10 metros.

FONDO: 12 metros (desde proscenio.)

ALTURA: 8 metros.

PROSCENIO: 10x2.60 metros (en arco.)

ALTURA DEL PISO A PARRILLA: 15 metros.

ALTURA DE PARRILLA A TECHO: 1.5 metros.

TELAR: 4 varas de iluminación contrapesadas; 18 varas manuales.

VESTIDURA: 4 bambalinas; 4 pares de piernas; 1 telón comodín; 1 telón de boca.

ESCOTILLONES O TRAMPILLAS: Uno de 80x80cm. En el centro del escenario; uno de 1.20x 80 metros en el proscenio.

DESAHOGO LATERAL: Dos de 4x10 metros, uno derecho y uno izquierdo.

PUERTAS DE DESEMBARQUE: Una de 8 metros de altura (3.40 metros a desnivel de la calle.)

ACCESOS A FORO: Desde la sala dos escaleras.

ILUMINACIÓN: Está equipado con: 32 Likos (16 de 30° y 16 de 40°); 25 par 64; 11 Fresneles de 1 000w; 10 Fresneles de 500w; 5 Fresneles de 2 000w; 4 Ciclolight de 1 000; 2 seguidores.

SONIDO: Consola de 16 canales; 4 Amplificadores de poder; 4 Ecuallizadores; 8 Bocinas; 4 micrófonos ambientales; 6 micrófonos SM58; 8 pedestales para micrófonos; 3 Reproductores de CD; 1 Reproductor de Cassette.

SERVICIOS PÚBLICOS: Un recibidor, dos secciones de dulcería y servicio de cafetería; un baño de damas y uno de caballeros.

PLANTILLA TÉCNICA: Un Jefe de Foro, un Jefe de Sonido, un jefe de iluminación y un ayudante, un jefe de tramoya y dos ayudantes, un telarista.

FECHA DE INAUGURACIÓN: 16 de SEPTIEMBRE de 1960.

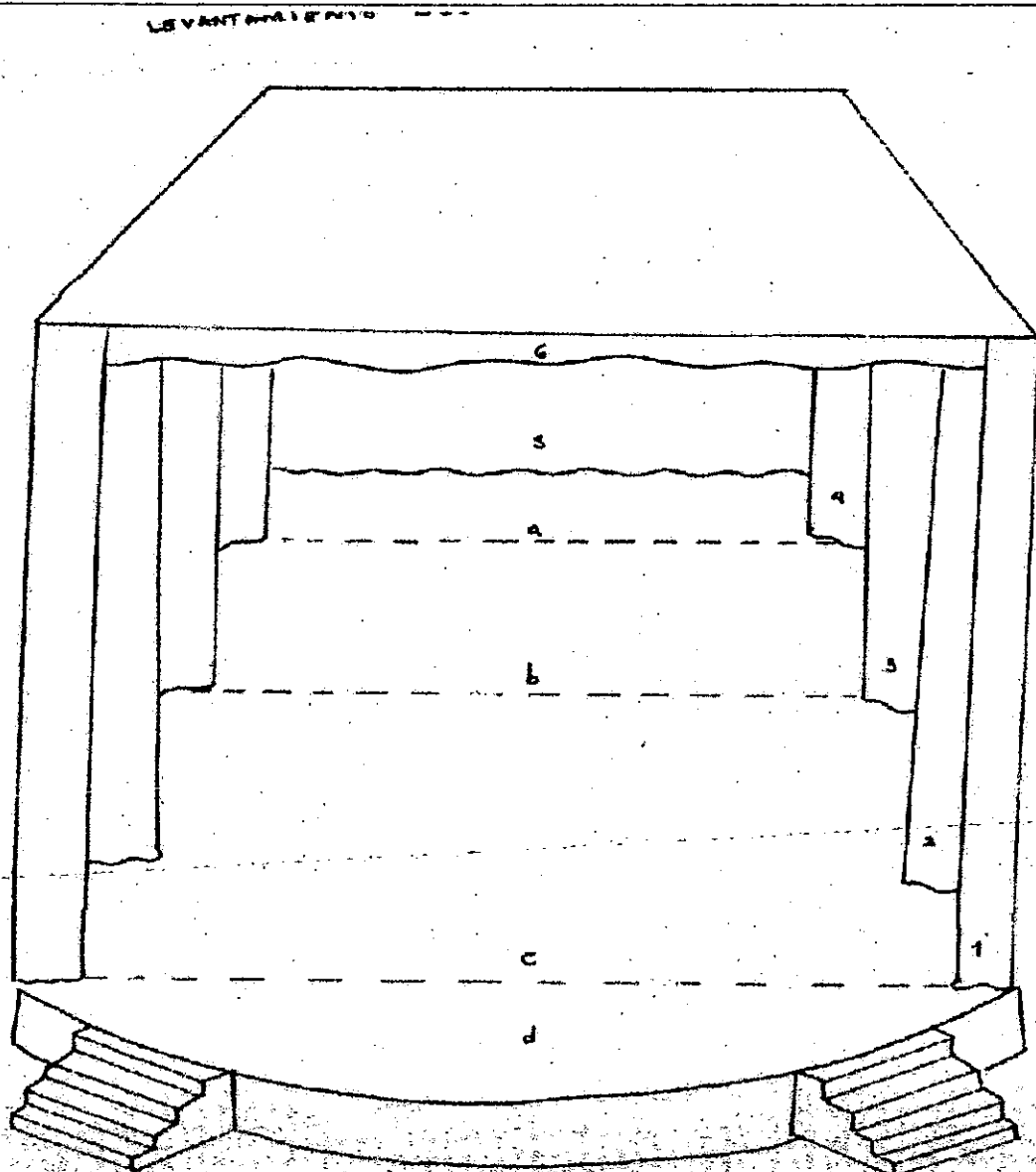
FECHA DE REMODELACIÓN: De 1998-1999

3.5.1.1.- Areas de acción en planta y en Jerarquía

Mientras más conoce el director el escenario en el que va a trabajar, mejor será el manejo de sus posibilidades.

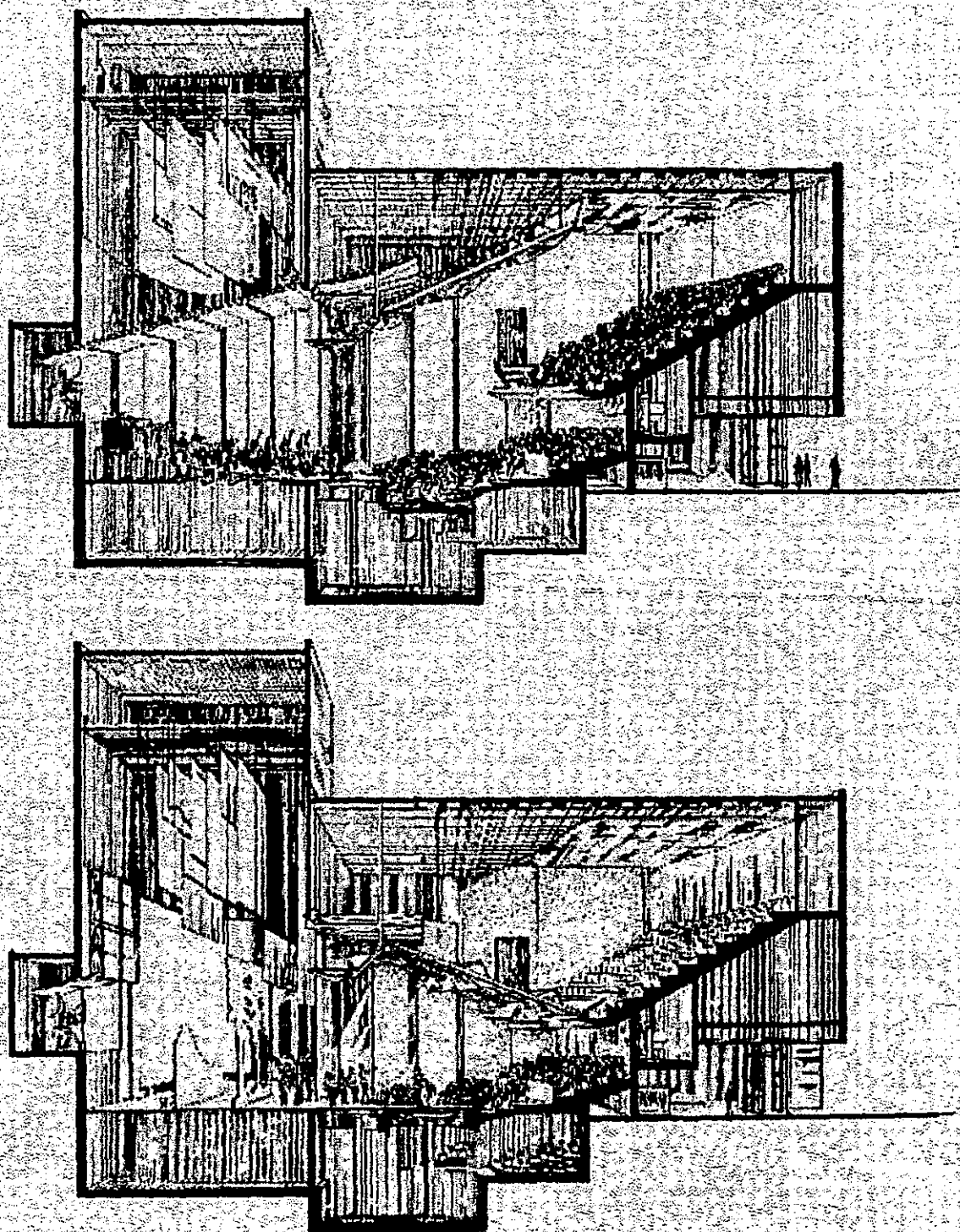
Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	

LEVANTAMIENTO DEL ESCENARIO CON LAS ÁREAS EN PLANTA
1.- 1ª pierna
2.- 2ª pierna
3.- 3ª pierna
4.- 4ª Pierna
5.- Telón de fondo
6.- Bambalín
a) Tercer plano
b) Segundo plano
c) Primer plano
d) Proscenio



3.5.2 Corte longitudinal

El corte longitudinal, proporciona información importante de óptica, acústica y posibilidades técnicas del teatro.

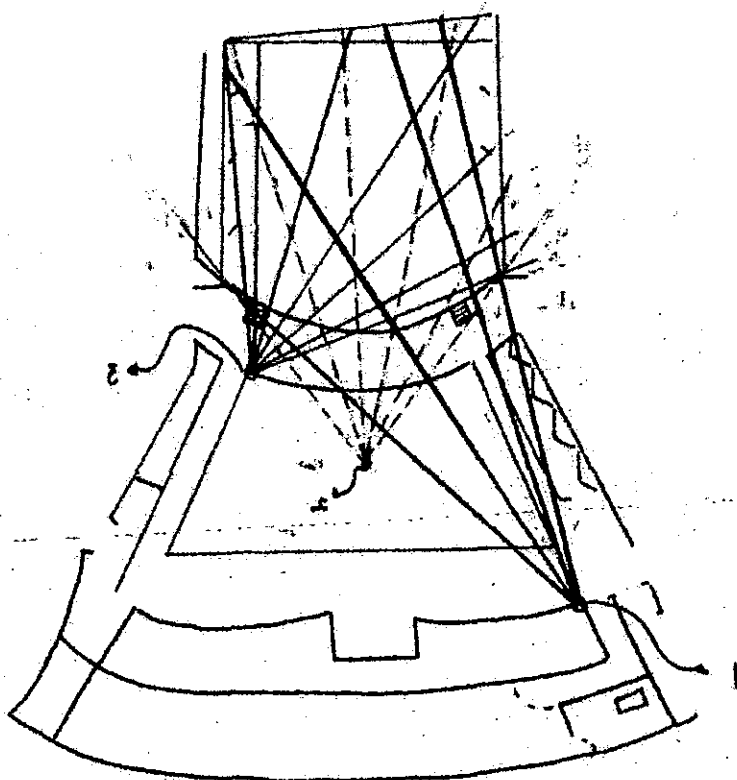


3.5.3.- Plano isóptico.

El plano isóptico tiene como propósito la vista clara y completa del escenario para el público desde cualquier punto del auditorio.

"Las composiciones escénicas son muy importantes; han de tomar en cuenta las líneas de visión del auditorio, para que cada frase importante sea bien apreciada por él. Además, deben hacer resaltar las diferentes relaciones físicas y psicológicas a medida que avanza la obra. El escenario debe tener siempre el equilibrio, énfasis, variedad y significado dramático adecuados para desarrollar la obra, y al mismo tiempo presentar un cuadro agradable en todo momento. El escenario es una imagen eternamente cambiante, pero un punto focal es siempre necesario. Cada movimiento y cada acción adicional deben tener una razón y un propósito definido."⁵⁵

Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	
PLANO ISÓPTICO	
1.- Isóptica de una persona sentada en la butaquería mas alejada del escenario	
2.- Isóptica de una persona sentada en la butaquería más cercana al escenario	
3.- Isóptica de una persona sentada al centro del recinto	

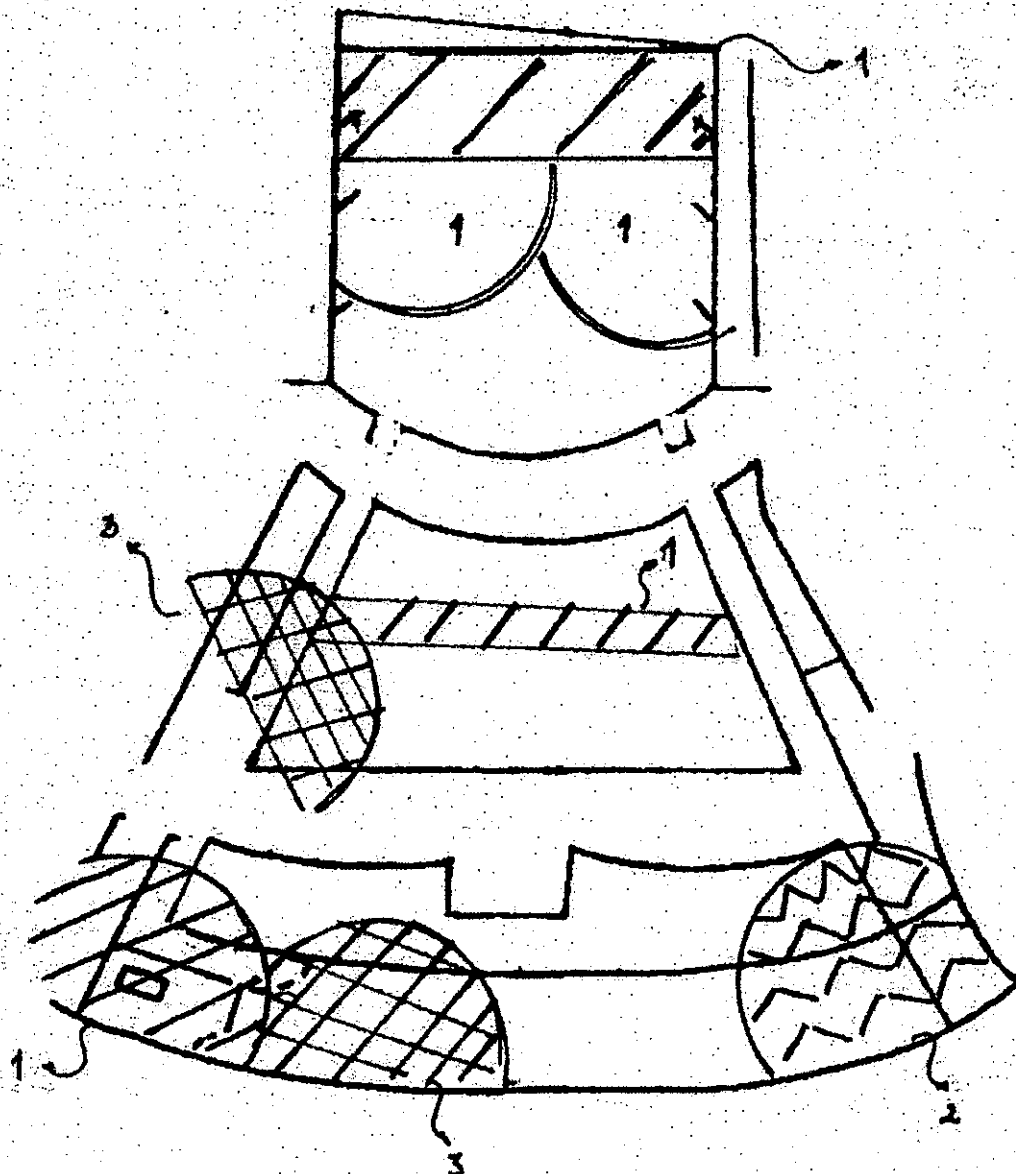


55 Wright, Eduard A. Op Cit, pp.202-203.

3.5.4.- Plano acústico.

El Plano acústico provee de la información necesaria sobre la acústica del lugar y realizar los arreglos pertinentes para favorecer a la Puesta en Escena.

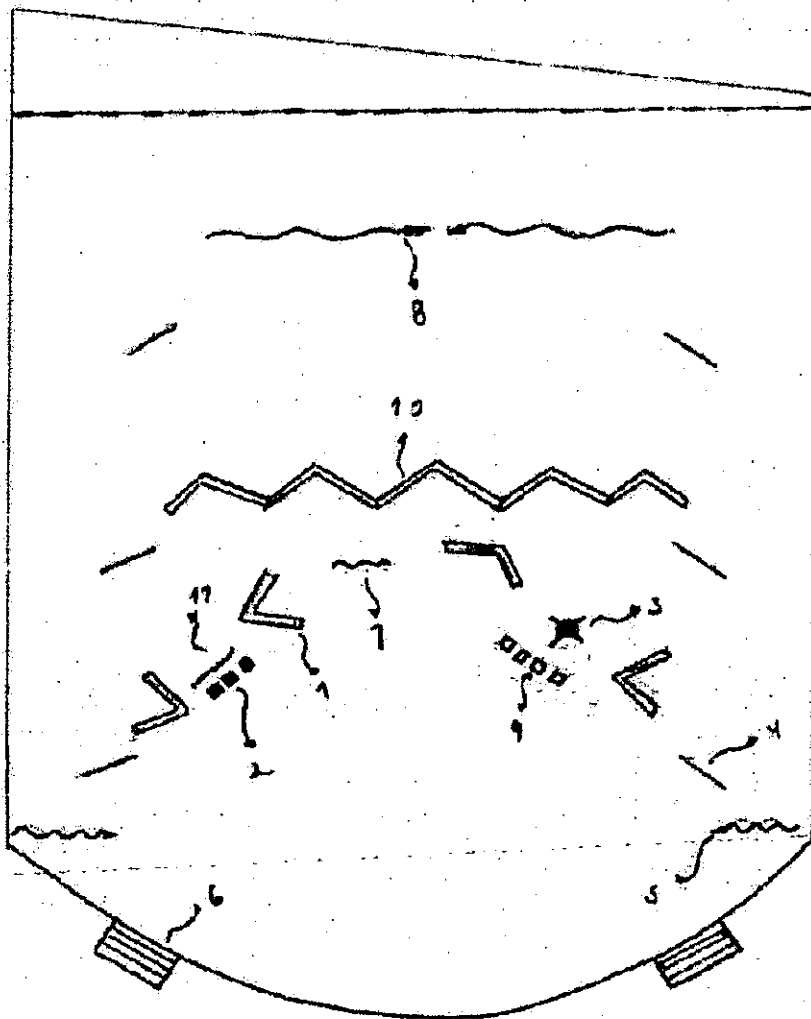
Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	
PLANO ACÚSTICO	
1.- Zonas sordas donde la acústica es nula	
2.- Zonas casi sordas donde la voz se pierde	
3.- Zonas acusticas más o menos favorables	
4.- El resto del recinto, incluyendo las zonas marcadas con este número tienen las condiciones más favorables en cuanto a acústica	



3.5.5.- Planta y levantamiento del proyecto escenográfico.

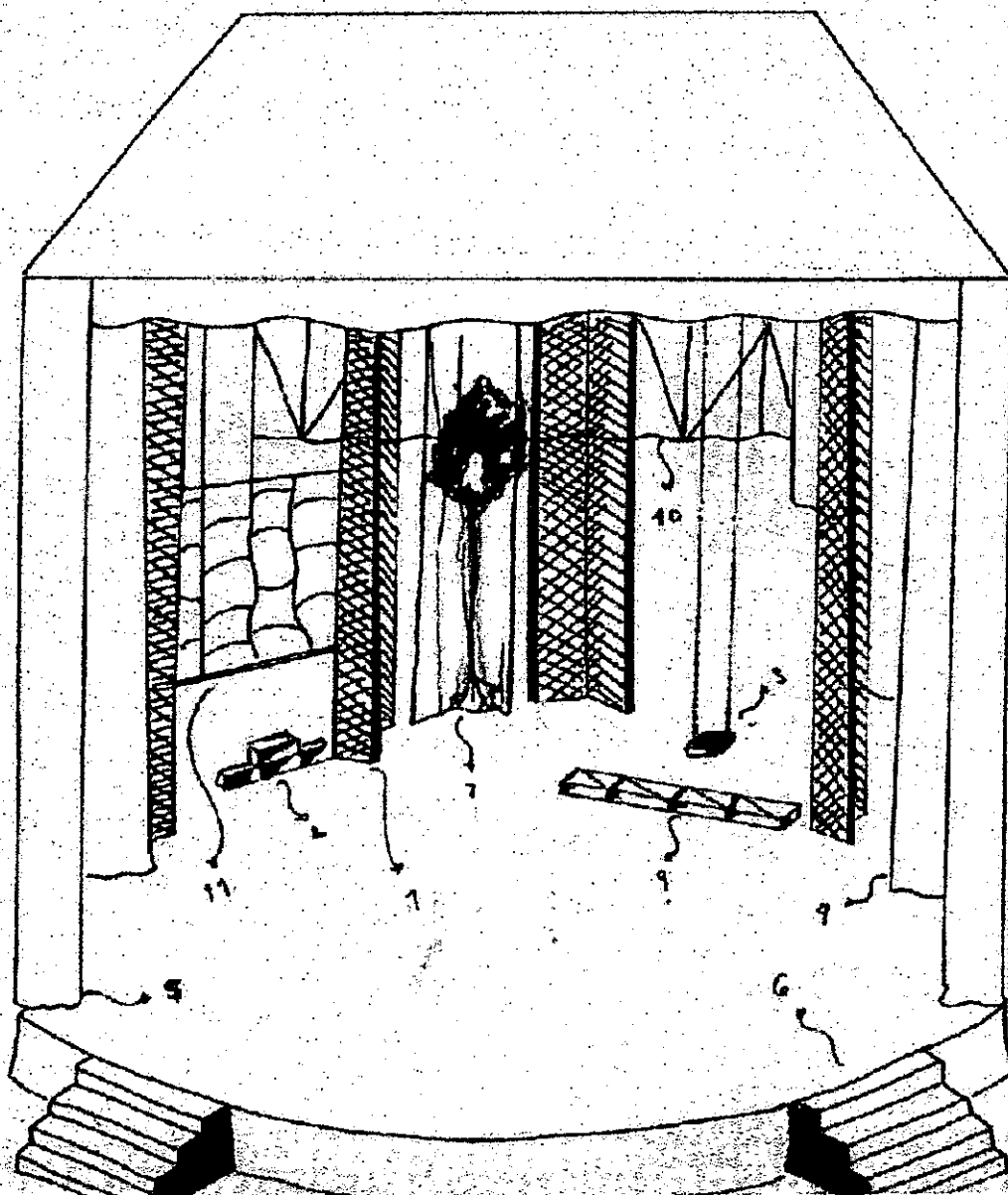
La utilería mayor tiene gran importancia por que está relacionada, por su posición en la escena con los focos de acción.

"El director es siempre el responsable de la colocación de los muebles en el escenario; en este aspecto, interviene fundamentalmente la determinación de las composiciones y cuadros de las escenas."⁵⁶



56 Ibidem. p.202

Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Escenógrafo:
PLANTA DEL PROYECTO ESCENOGRÁFICO	
1.- Mampara	
2.- Cajón de madera grande	
3.- Columpio	
4.- Pierna	
5.- Telón de boca	
6.- Escalera	
7.- Tela	
8.- Telón de fondo	
9.- Cajón de madera chico	
10.- Afore de mamparas	



Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Escenógrafo:
LEVANTAMIENTO DE PROYECTO ESCENOGRÁFICO	
1.- Mampara	
2.- Cajón de madera grande	
3.- Columpio	
4.- Pierna	
5.- Telón de boca	
6.- Escalera	
7.- Tela	
8.- Telón de fondo	
9.- Cajón de madera chico	
10.- Afore de mamparas	

3.5.6.- Plano general de iluminación.

La planta de iluminación cuenta con seis áreas o planos. Debe existir también una planta o plano de instrumentos.

La iluminación proviene desde cinco puntos:

- Norte (a contraluz)
- Sur (Frontalmente)
- Lateral izquierdo.
- Lateral derecho.
- Cenital.

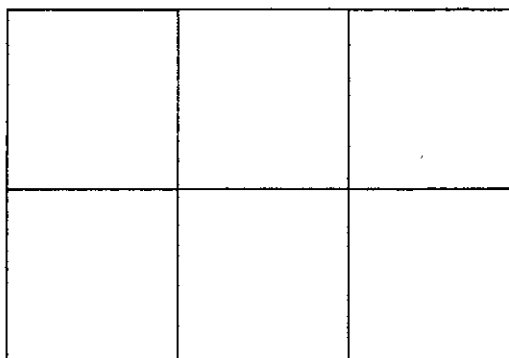
Las luces del norte y sur dan la sensación de volumen.

Las luces frontales provienen del puente, al primer plano corresponde el puente externo y al segundo el interno.

Las luces laterales provienen de los varales. De igual manera al primer plano corresponde el varal externo y al segundo el interno.

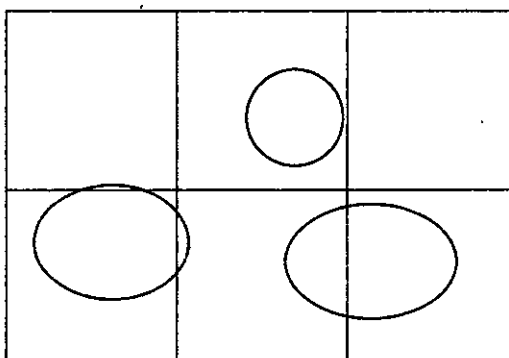
Así como la cámara negra es la representación de lo infinito, el Ciclorama es la representación del finito: el firmamento, el ciclo del día. Por lo que están, tanto el uno como el otro, relacionados con las formas de iluminación; así el Ciclorama tiene relación con los instrumentos de ambiente, mientras que la cámara negra no debe ser iluminada.

En el caso del plano de iluminación, la planta, técnicamente, se dibuja rectangular, sin tomar en cuenta la isóptica, únicamente con seis planos, debido a que son contaminables.



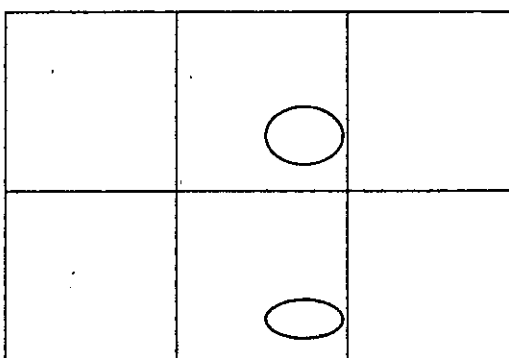
Para realizar el proyecto de iluminación.

Primero se localizan las áreas de acción, relacionados con la utilería mayor, los focos de acción (iluminación de acción) y sobre la base de ellas se realizan las áreas a iluminar.

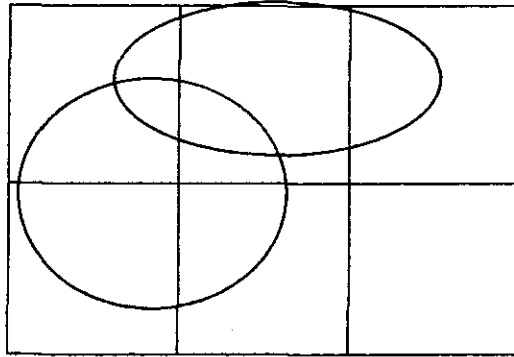


Después se establecen los complementos

2.- Luces especiales, y se marcan.



3.- Generales, cuando la escena está sobre el área de acción 4 el resto de las áreas debe dejar de estar iluminadas pero manteniendo una atmósfera y visibilidad del espacio, una nitidez del conjunto y es para lo que se ocupa la luz general.



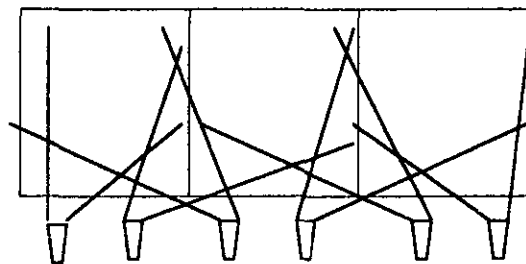
Cierto que las luces de ambiente se mantienen y dan atmósfera, las generales se agregan para dar nitidez.

4.- Ambiente, dan el ciclo del día, relacionado con el Ciclorama, esto siempre y cuando el emplazamiento sea realista.

5.-Decorativas, son luces dirigidas a elementos específicos, detalles plásticos interesantes sin que distraigan la atención: muros, cuadros, floreros, etc.

El sistema de iluminación se realiza en base al actor, el cual debe estar siempre visible. Puede jugarse con las posibilidades y combinaciones desde donde viene dirigida la luz.

El sistema McAngles es un sistema de puente que puede ejemplificar un principio de iluminación(en los puentes se colocan las generales) en el que el puente hay seis reflectores para luz general (dan nitidez al transado de un actor que al atravesar de un lado a otro del escenario, no deja de tener lucidez)tanto en el interno como externo.



Las luces por área siempre se cruzan y con filtros de contraste (pinky> <paja) a fin de darle volumen y contorno a los actores.

Existen dos tipos de focos de acción.

Foco reducido cuando el espectador tiene una visión sobre un área concreta del escenario

Foco abierto.- cuando el espectador tiene una visión abierta e integral.

Un buen director es aquel que visualmente mueve al público y a sus actores. Provoca movimientos internos y externos, provoca que el público vea de una determinada manera concentra la acción de igual forma que el cine, como en tomas cinematográficas. Esto se puede lograr ayudado, entre otras cosas, por una inteligente iluminación.

El orden para efectos de iluminación es: 1°.- inventario. 2°.- Colocación. 3°.- Afoque. 4°.- Enfoque. 5°.- Filtrado.

Primero se coloca todo lo que es iluminación de acción, luego la de ambiente y después la decorativa.

Las arrugas en el decorado y ciclorama producen sombras.

Es necesario saber las dimensiones de la bocaescena, porque es “la cuarta pared”, “la frontera entre la realidad y la ficción”, y sobre todo es el diafragma del escenario y dependiendo de sus dimensiones se establece la correspondencia óptica.

Todo el régimen de iluminación es siempre corregible y adaptable.

Cuando se ilumina siempre es necesario utilizar a un individuo como monitor a fin de iluminar correctamente y no los pies.

Esta terminología, que se utiliza para la cámara de video, sigue una mecánica natural del ojo humano, por lo que también se utiliza para guiar la vista del público y debe ser tomada en cuenta por el director.

TOMAS DE CAMARA.

- 1.- Big close up.- Tomas Muy Cerradas (Facciones, Manos, Etc.)
- 2.- Medium Close Up.- Con $\frac{3}{4}$ Partes Del Cuerpo (Pecho Y Cabeza.)
- 3.- MEDIUM SHOT.- 50% Del Cuerpo (Cintura, Pecho Y Cabeza.)
- 4.- MEDIUM LONG SHOT.- Cuerpo Entero.
- 5.- LONG SHOT.- Foco Abierto, De Lejos.
- 6.- FULL SHOT.- Una Panorámica General (Todo El Set.)
- 7.- GROUND ROW.- Primer Plano.
- 8.- OVER THE SHOULDER.- Sobre El Hombro.
- 9.- TWO SHOT.- Dos Actores.

MOVIMIENTOS DE CÁMARAS

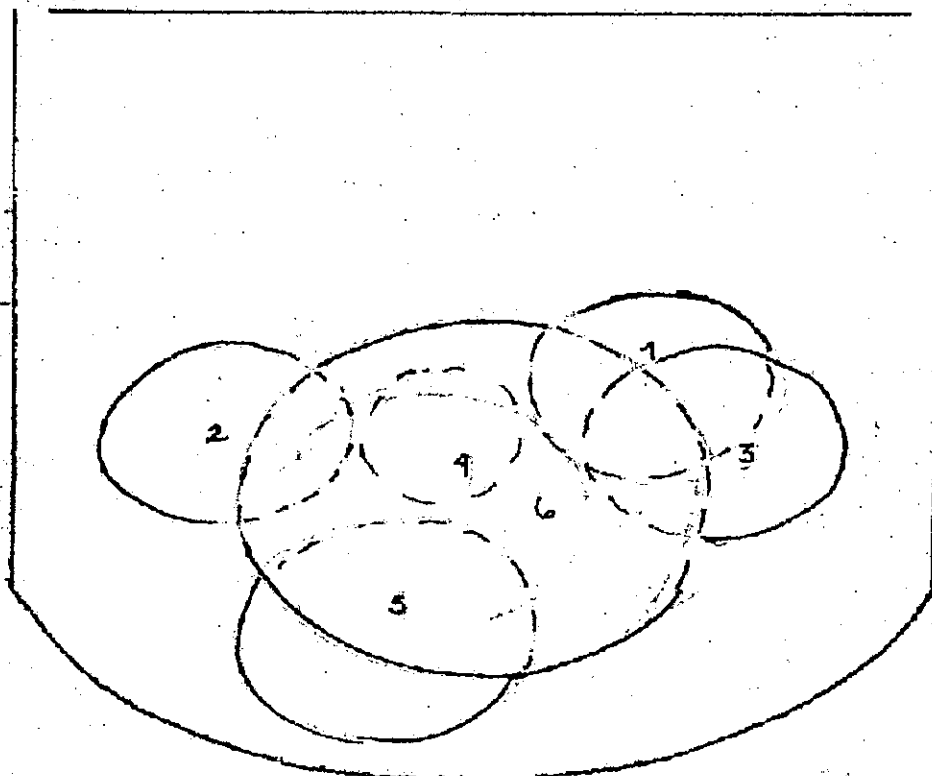
- 1.- DOLLY IN.- Adelante.
- 2.- DOLLY BACK.- Atrás.
- 3.- PANNING.- Seguir Horizontalmente.
- 4.- TILL UP.- Movimiento Vertical De Abajo Hacia Arriba.
- 5.- TILL DOWN.- Movimiento Vertical De Arriba Hacia Abajo.
- 6.- WIP.- Movimiento Horizontal Rápido.
- 7.- TRAVELING.- Seguir Paralelamente La Acción.

IMAGEN

- 1.- FADE IN.- Aparición Gradual De La Imagen.
- 2.- FADE OUT.- Desaparición Gradual De La Imagen.
- 3.- LAP DISSOLVE.- Sobre Imposición Con Aparición De Una Segunda Imagen Y Desaparición De La Primera Imagen.
- 4.- SOBREIMPOSITION.- Sobre Imposición Sin Desaparición De Una Imagen.

Obra: El Mundo Al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Iluminador:

PLANO DE ILUMINACIÓN

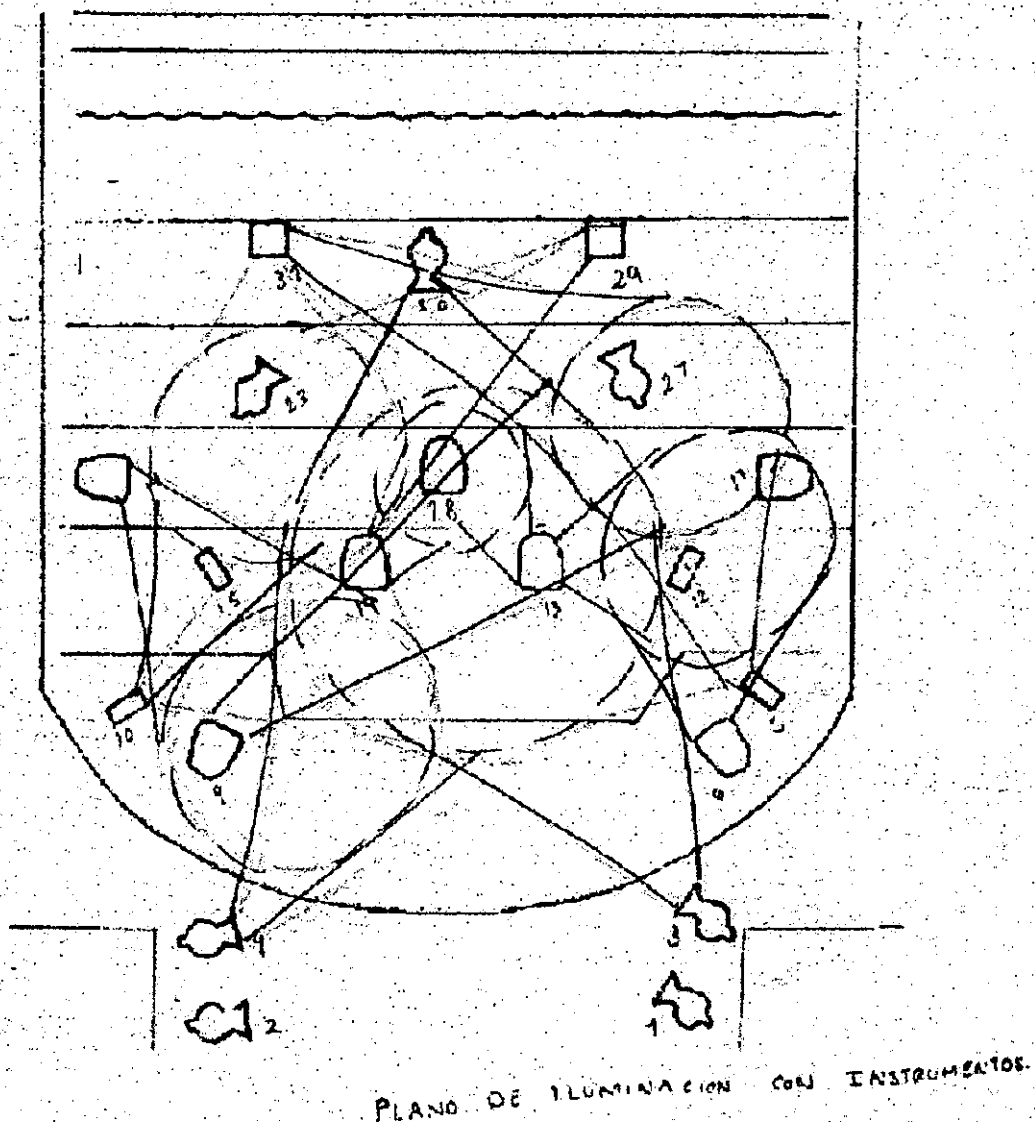


PLANO GENERAL DE ILUMINACIÓN

3.5.7.- Planta de colocación de instrumentos de iluminación.

Obra: El Mundo Al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Iluminador:

PLANTA DE COLOCACIÓN DE INSTRUMENTOS DE ILUMINACIÓN



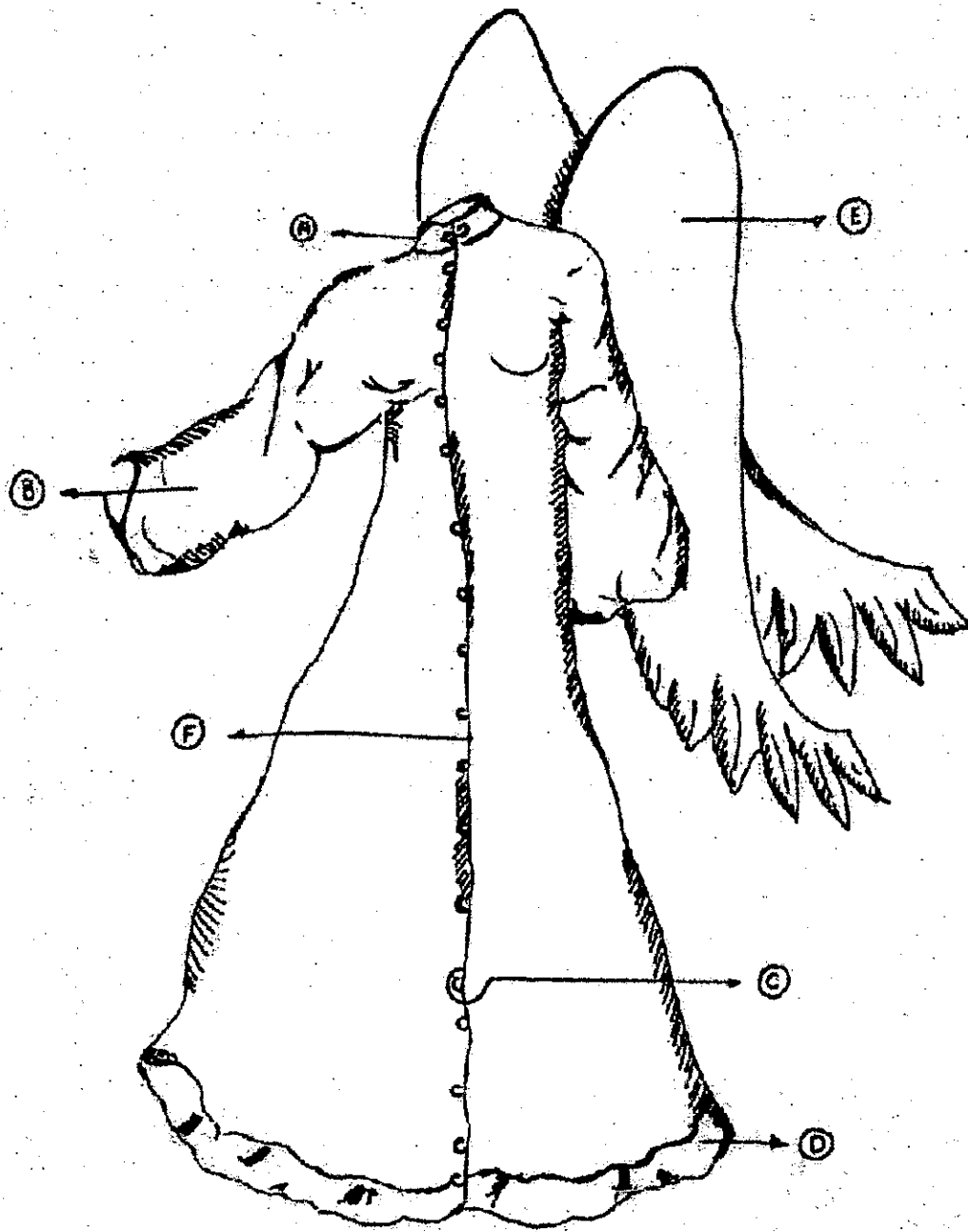
3.6.- Diseños.

Todos los diseños se especifican lo más posible a fin de facilitar su construcción o manufactura.


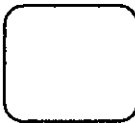

3.6.1.- Diseño de vestuario.

“El vestuario no es un disfraz sino un auxiliar para la caracterización y el sentido de un periodo.”⁵⁷

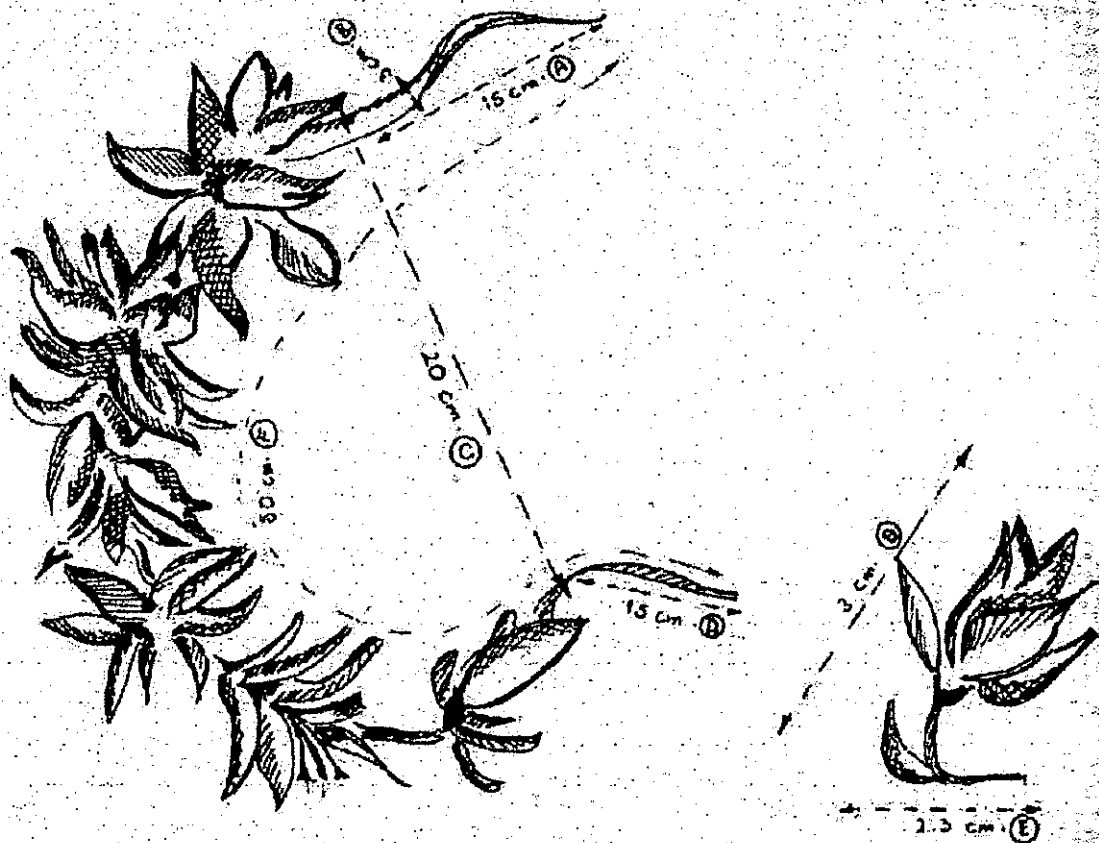
57 Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 9





Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Diseñador:
DISEÑO DE VESTUARIO	
Personaje: Angel	
Camisón:	
A.- Cuello mao	
B.- Manga amplia con resorte en puño.	

C.- Botón (16)		
D.- Olán		
E.- Alas de Armazón de fierro recubierto de papel.		
F.- Abertura al frente		
Material:		
Tela Nylon.		
Botones de plástico.		
Color:		
Blanco		
Muestra de color	Muestra material:	
	Tela 	Botón 







3.6.2.- Diseño de accesorios de vestuario.

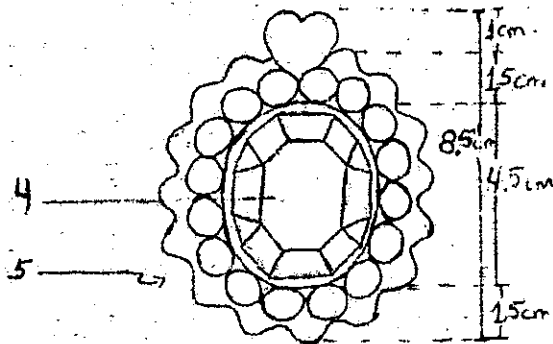
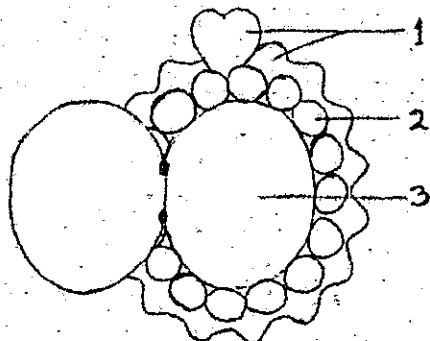


Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Diseñador:
DISEÑO DE ACCESORIOS DE VESTUARIO	
Tiara de flores	
Medidas:	
A.- Longitud de listón sujetador: 15cm	
B.- Ancho de listón sujetador: 3cm.	
C.- Separación entre sujetadores: 20cm.	
D.- altura de flores: 3cm.	
E.- Longitud de flores: 2.3cm.	
F.- Largo total de Tiara: 50cm.	
Material:	
Listón	
Estructura Curva de plástico.	
Flores naturales	
Color:	
Blanco.	
Muestra de color:	Muestra material:
	Listón 

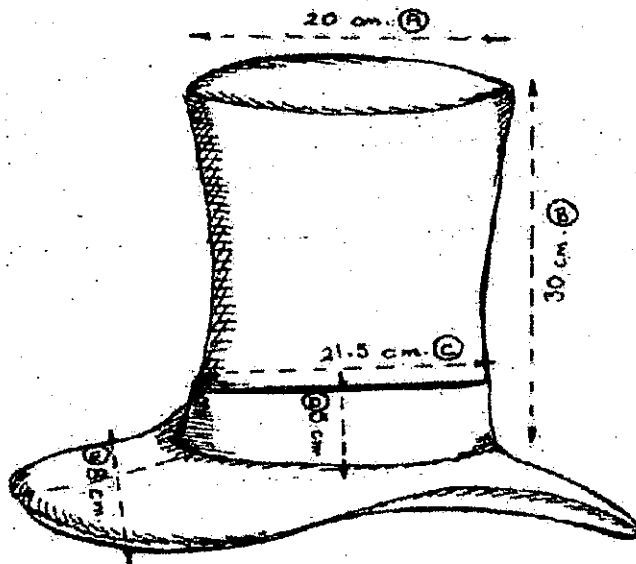
“Los *accesorios* son tan importantes como lo son las prendas principales. Los actores aficionados tienen la costumbre de verse como si estuvieran medio desnudos aunque estén cubiertos de pies a cabeza de los vestuarios costosos que alquilaron. (...) Pero el vestuario es sólo un cimiento. Habiéndose vestido con el vestuario que debían, después visten al vestuario. (...) (y no se diga de una producción dramática). Sombreros, zapatos, guantes, sombrillas, pañuelos, bufandas, chales, cuentas, hebillas, prendedores, adornos del cabello y la joyería apropiada con cualidades cuidadosamente escogidas, pueden engrandecer el vestuario cien veces.”⁵⁸

3.6.3.- Diseño de joyería.

Obra:	Director:				
Autor:	Diseñador:				
DISEÑO DE JOYERÍA					
Medallón Portarretrato					
Medidas:					
A.- Longitud Total: 8.5cm					
B.- Ancho Total: 7 cm.					
C.- Medida entre cuerpo y detalle: 1cm.					
D.- Medida entre marco y piedra: 1.5cm.					
E.- Longitud de piedra: 4.5cm.					
Descripción y Material:					
1.- Detalle y cuerpo metal dorado (oro)					
2.- Perlas.					
3.- Portarretrato					
4.- Tapa de portarretrato con joya.					
5.- Broche sujetador en la parte posterior.					
Color:					
Oro o dorado en cuerpo y detalle					
Perlas Blancas					
Joya Verde					
Muestra de color:	Muestra material:				
Dorado	Blanco	Verde	Metal Oro	Perla	Joya
					



3.6.4.- Diseño de sombrería.

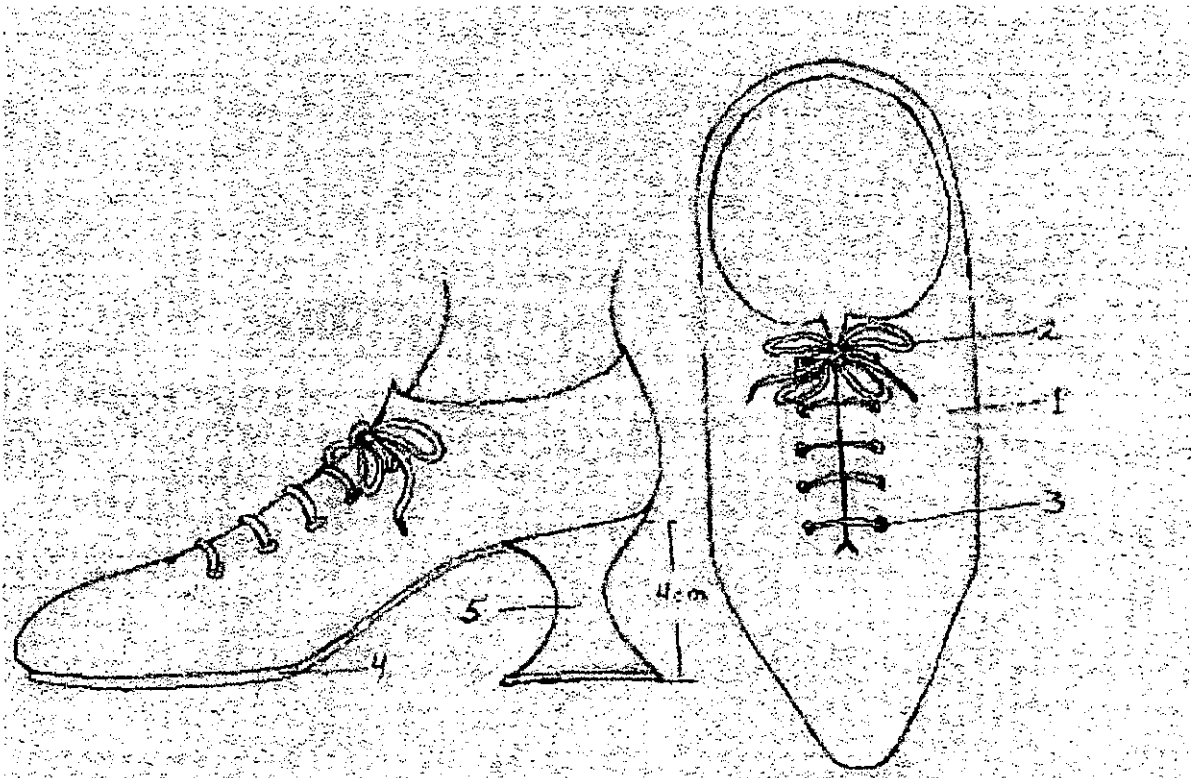




Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos	
Autor: Homero Aridjis		
DISEÑO DE SOMBRERERÍA		
Sombrero de copa		
<i>Medidas:</i>		
A.- Diámetro de copa: 20cm.		
B.- Largo de copa: 30cm.		
C.- Largo de listón: 21.5cm.		
D.- Ancho listón: 5cm.		
E.- Ancho de ala: 8cm.		
F.- Diámetro de base (ala): 30cm		
<i>Material:</i>		
Estructura de unicel		
Tela Nylon para forrarlo		
Listón		
Color:		
Blanco		
Muestra color:	Muestra material	
<input style="width: 80px; height: 60px; border: 1px solid black; border-radius: 10px;" type="text"/>	Tela <input style="width: 80px; height: 60px; border: 1px solid black; border-radius: 10px;" type="text"/>	Listón <input style="width: 80px; height: 60px; border: 1px solid black; border-radius: 10px;" type="text"/>

3.6.5.- Diseño de peluquería.

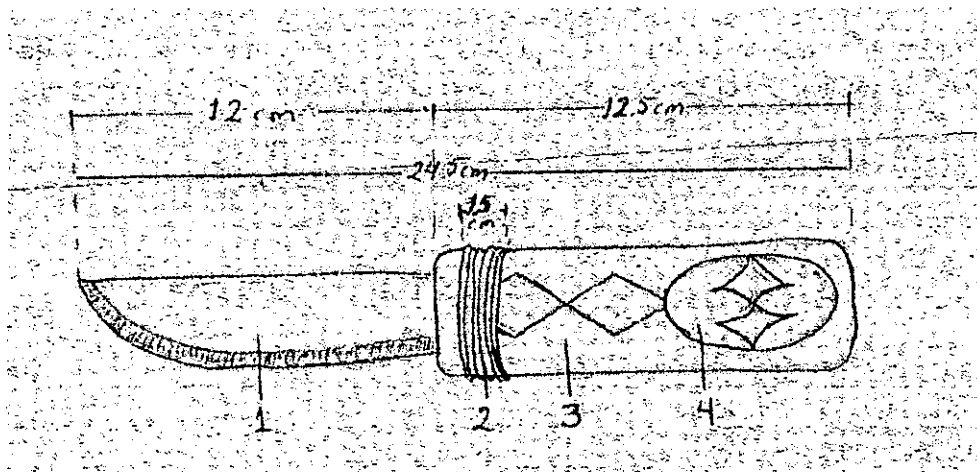





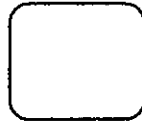

3.6.6.- Diseño de zapatería.



Obra:	Director:
Autor:	Diseñador:
DISEÑO DE ZAPATERÍA	
Zapato caballero	
Medidas:	
Alto del tacón: 4cm	
Descripción y Material:	
1.- Zapato gamuza	
2.- Agujeta de preferencia piel o tejido compacto.	
3.- Ojales reforzados	
4.- Suela en material antiderrapante.	
5.- Tacón en madera forrado en gamuza y tapa silenciosa y antiderrapante.	
Color:	
Gamuza negra y agujeta del mismo color.	
Muestra de color:	Muestra material:
Negro 	Gamuza Agujeta Antiderrapantes 

3.6.7.- Diseño de armería.





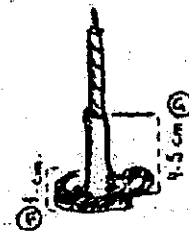
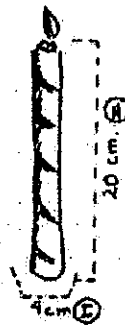
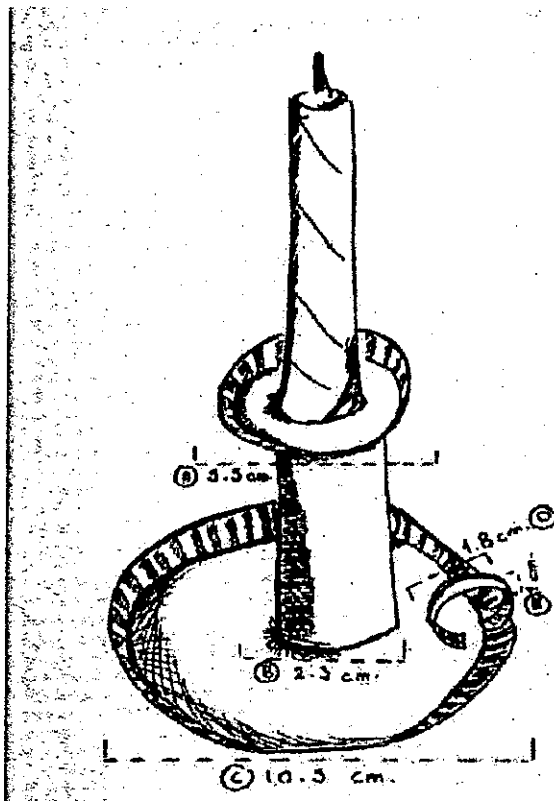
Obra:	Director:
Autor:	Diseñador:
DISEÑO DE ARMERÍA	
Puñal	
Medidas:	
A.- Longitud Total: 24.5cm	
B.- Ancho Total: 4 cm.	
C.- Largo de la Hoja: 12cm.	
D.- Largo del Mango: 12.5cm.	
E.- Ancho de Amarre de Alambre: 1.5cm.	
Descripción y Material:	
1.- Hoja con filo en metal plateado ennegrecido	
2.- Amarre de alambre.	
3.- Mango de Madera Oscura	
4.- Incrustaciones en Marfil o Concha Nácar	
Color:	
Hoja de metal en plata sucio	
Madera café oscuro, casi negro	
Muestra de color:	Muestra material:
<p>Plateado</p> 	<p>Café Oscuro</p> 
<p>Metal</p> 	<p>Madera</p> 
	<p>Concha o marfil</p> 

3.6.8.- Diseño de atrezzo.

El atrezzo es una especialidad de aquellos objetos que van a ser útiles, y que se relacionan también con el ambiente y el decorado. Porque contribuyen para la creación de un ambiente.

Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Attrezzista:
DISEÑO DE ATREZZO	
Candeleros	
Medidas:	
A.- Diámetro de Charola pequeña: 5.5cm.	
B.- Diámetro de cuerpo: 2.3cm.	
C.- Diámetro de base: 10.5cm.	
D.- Largo de Agarradera: 1.8cm.	
E.- Ancho de Agarradera: 1cm.	

F.- Alto del borde de la base: 1cm.	
G.- Alto del cuerpo: 4.5cm.	
Material:	
Aluminio rígido	
Muestra Color	Muestra Material:
	



3.6.9.- Diseño de maquillaje.

El diseño de maquillaje está relacionado con la iluminación, el color del vestuario y la escenografía.

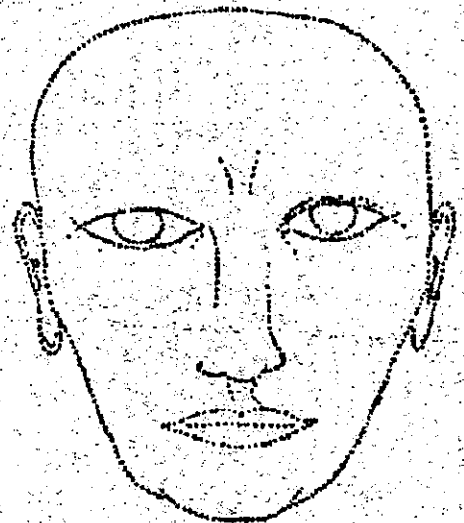
Se presentan dos formatos establecidos para maquillaje y un diseño.

El siguiente ejemplo se respeta en su terminología en inglés, perteneciente al

MAKE-UP WORK SHEET

CHARACTER _____ PROD. _____
 DATE _____
 GENERAL DESCRIPTION: Age _____ Type _____ Comp. _____

Foundation		
High light		
Shadow		
Under rouge		
Eye shadow		
Eye liner		
Eyebrow pencil		
Eyelash		
Lip rouge		
Liner		
High light liner		
Powder		
Dry rouge		



HAIR TREATMENT _____

SPECIAL INSTRUCTIONS _____

PRODUCTION NOTES _____

DESIGNER _____ APPROVED BY _____

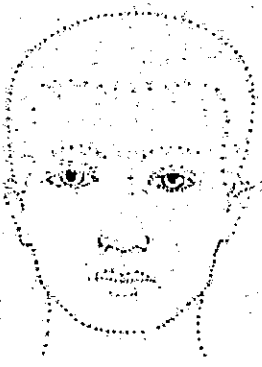

director

art director

Obra: _____

Actor: _____

Personaje: _____

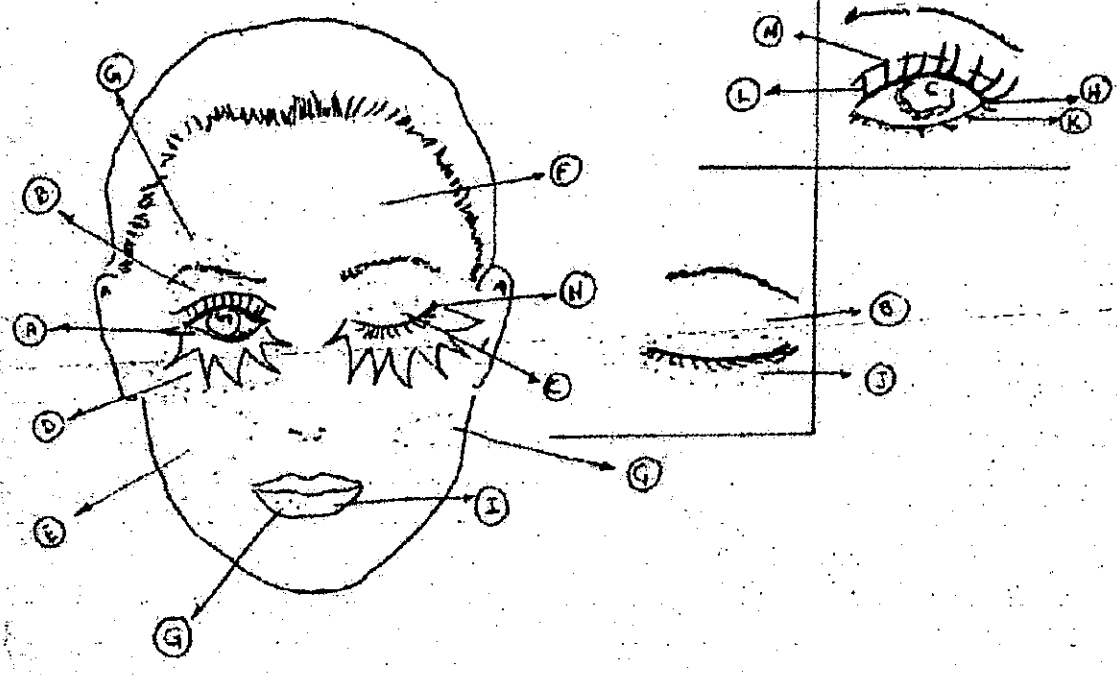



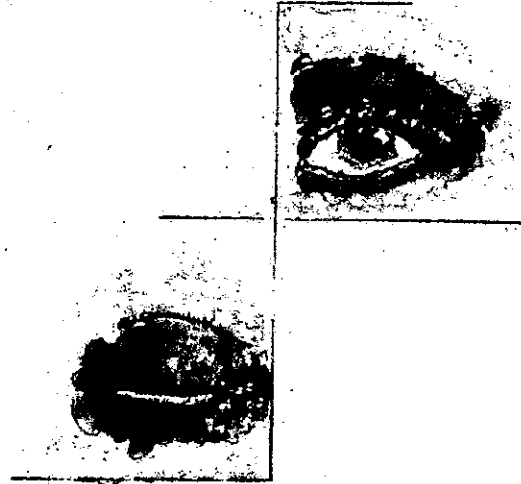
3-DIMENSIONAL MAKEUP	FOUNDATION	HIGHLIGHTS	EYE MAKEUP	STIPPLING
	ROUGE	SHADOWS		

NOTE: _____




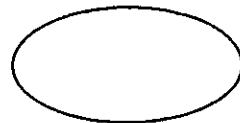




HANDS _____

HAIR _____





Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	
DISEÑO DE MAQUILLAJE	
Personaje: Angel	
Maquillaje:	
A.- Diseño realizado con lápiz delineador de cera en color negro	
B.- Sombra base en azul oscuro	
C.- Delineador en color blanco.	
D.- Rubor en rosa.	
E.- Sombras oscuras en café.	
F.- Base de maquillaje en el tono natural	
G.- Destellos de sombras en blanco y maquillaje compacto cremoso blanco.	
H.- Delineador en color negro.	
I.- Lápiz labial en color rosa.	
J.- Sombra azul claro.	
K.- Sombra base azul oscuro.	
L.- Sombra clara, sombra en azul claro.	
M.- Máscara para pestañas en color negro.	
Colores:	

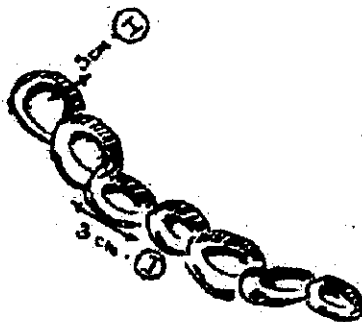
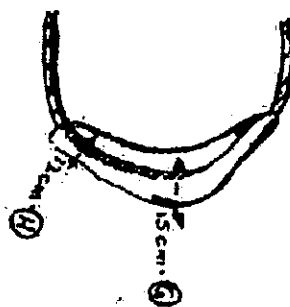
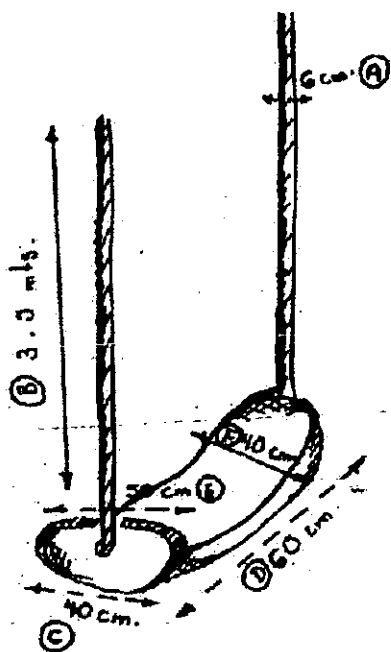
<p>Negro</p> 	<p>Azul oscuro</p> 	<p>Azul claro</p> 	<p>Blanco</p> 
<p>Café 1</p> 	<p>Café 2</p> 	<p>Rosa 1</p> 	<p>Rosa 2</p> 


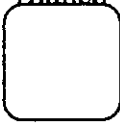
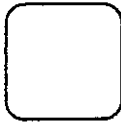
3.6.10.- Diseño de utilería mayor.

La utilería (todo lo que juega en la acción) tanto mayor como menor nunca debe de exceder de lo realmente utilizable y justificable.

La utilería mayor debe estar colocada acorde a los focos de acción (lugares donde se desarrollan las acciones) y también está relacionados con la cuestión luminotécnica.





Toda la escenografía debe ser revisada, sobretodo los practicables, si estos son adecuados y sirven bien.

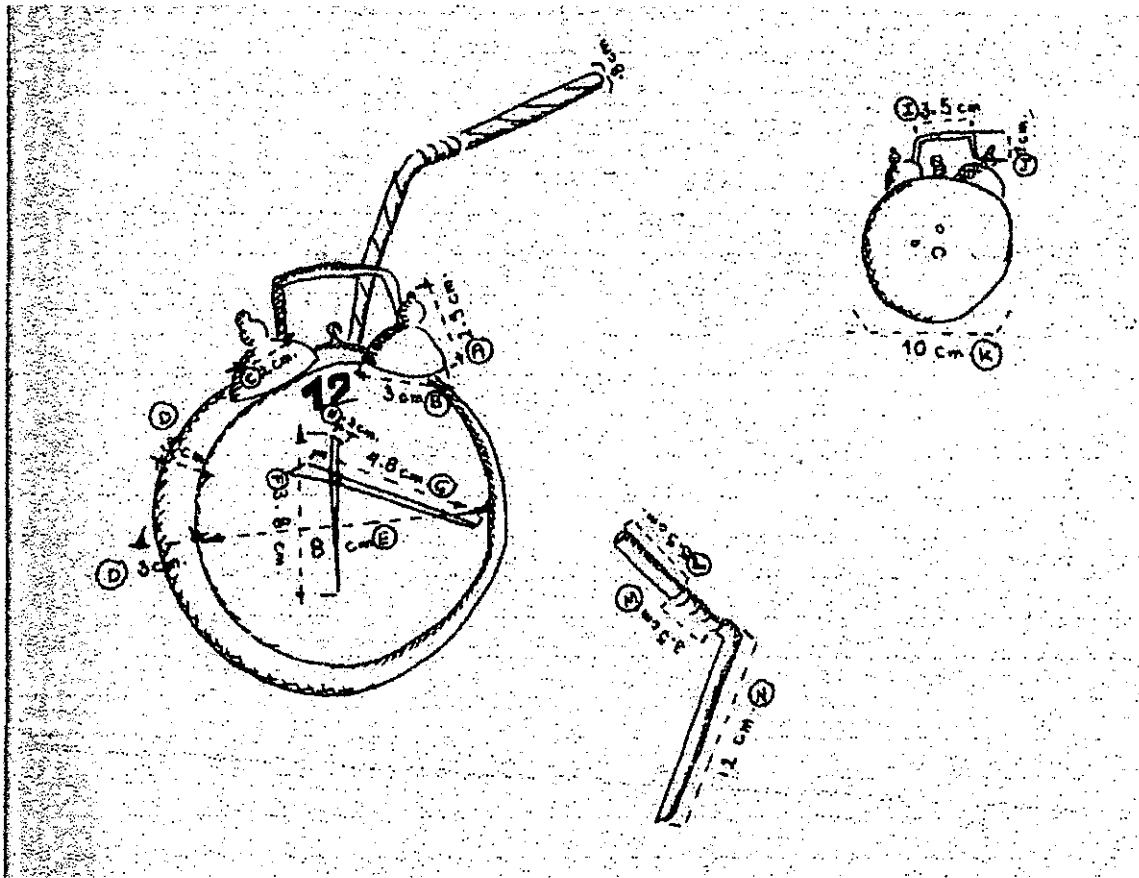


Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Diseño:
DISEÑO DE UTILERÍA MAYOR	
Columpio	
Medidas:	
A.- Ancho de cadena: 6 cm.	
B.- Largo de cadena: 3.5m.	
C.- Largo de costado de la parte inferior del asiento: 40cm.	
D.- Largo del asiento: 60cm.	
E.- Largo de costado de la parte superior del asiento: 50cm.	
F.- Ancho de la superficie el asiento: 40cm.	
G.- Ancho del asiento: 15cm.	
H.- Ancho de la parte superior del asiento: 12cm.	
I.- Grosor de la cadena: 5cm.	
J.- Largo de los eslabones: 3cm.	
Material:	
Cadena gruesa de metal reforzado	
Plástico rígido reforzado (asiento)	
Forro plástico para cadena	
Color:	
Azul (forro plástico para cadena)	
Blanco (asiento)	
Muestra de color:	Muestra de material:
Azul 	Blanco 
Forro 	

3.6.11.- Diseño de utilería menor.

Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	
DISEÑO DE UTILERÍA MENOR	
Reloj	
Medidas:	
Parte delantera	
A.- Alto de campana: 2.5cm.	
B.- Largo de base de campana: 3cm.	

C.- Largo de parte alta de campana: 2cm.	
D.- Ancho del reloj: 3cm	
E.- Diámetro de carátula: 8cm.	
F.- Largo de manecilla: 3.8cm.	
G.- Largo de manecilla minuterero: 4.8cm-	
H.- Ancho de manecillas: 0.3cm.	
Parte Trasera	
I.- Largo de agarradera: 3.5cm.	
J.- Alto de agarradera: 1cm.	
K.- Largo de base: 10cm.	
Material:	
Manecillas: metal	
Campana: metal	
Estructura: metal	
Carátula: mica plástica.	
Color	
Metal: dorado	
Mica: transparente	
Metal de manecillas: negro.	
Muestra color	
 <p>Dorado</p>	 <p>Negro</p>
Popote	
Medidas:	
L.- Largo menor: 5.5cm.	
M.- Largo mayor: 12cm	
N.- Largo de unión: 3.5cm	
Material: plástico	
Color: Blanco con rayas azules	
Muestra Color	Muestra material
	



3.6.12.- Diseño de publicidad, cartel y programas, boletines y volantes.

Todos los diseños que se realicen para la publicidad de la obra, son aquellos que se incluyen, ya sea, las invitaciones, carteles, volantes, boletines, diseños de comerciales, espectaculares, guión de spots de radio y cualquier otro modo de publicidad.

Aquí sólo se dan algunos ejemplos de material.

Diseño de invitación:

*Universidad Nacional Autónoma de
México
Colegio de Literatura Dramática y
Teatro*

Se invitan a Ud. Al estreno de la obra:

Los Canarios

De Cesar Rengifo

Dir. Lupita Carpinteyro

Actuación de: Betzabé Irais, Alma Torices y Él

Martes 27 de junio 15:30 hrs.

Auditorio J.H. Facultad de Filosofía y Letras

Diseño de Cartel:

Se realizará en tres medidas:

21.5 X 28 cm.

28 X 43 cm.

43 X 56 cm

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO
Presentan:



Los Camaleones

De Oscar Liera

Dirección: Lupita Carpiñeyro

Actúa: Claudia Torres Muciño

Teatro Interiores
Centro Cultural Espacio 1900
Puebla Pue.

19 de enero 17:00 y 20:00hrs.

20 de enero 18:00 y 20:00hrs.

Funciones Privadas, acceso únicamente con invitación confirmada

Diseño de programa de mano:
Cara interior:

*Ah, un ideal... un sueño
Buscar un camino soleado.
Para andar y vivir.*
Susan

César Rengifo:

Dramaturgo, poeta y pintor venezolano,

Estudió en Chile técnica y enseñanza de las
Artes Plásticas y Artes Aplicadas; en México

En la Academia de San Carlos y en la
Esmeralda y en la Escuela de Artes Plásticas de
Caracas. Colaborador de periódicos y

Revistas caraqueños. Fue colaborador del
Grupo teatral "Máscaras" Director del Depto.

de Extensión Cultural de la Universidad de
los Andes, donde fue planificador de las escuelas
de Música, Danza, Teatro y Artes Plásticas, así
como Profesor de Historia del Arte. Profesor De

Historia del Teatro en el

Curso de Capacitación Teatral de la
Dirección de Cultura de la Universidad

Central de Venezuela

*Universidad Nacional Autónoma de
México
Colegio de Literatura Dramática
y Teatro*

Presentan para Ud. el estreno de la obra:

Los Canarios

De Cesar Rengifo

Dir. Lupita Carpiñeyro

Suan: Betzabé Irais

Marcela: Alma Torices

Él: Él

Martes 27 de junio 15:30 hrs.

Auditorio J.H. Facultad de Filosofía y Letras

3.6.13.- Dossiere.

El dossiere está integrado de distintos documentos como lo son fotografías de los actores, programas, críticas etc. material de apoyo y respaldo. Se hace con fines promocionales.

3.6.14.- Estudios fotográficos y videos.

Existen obras, que dentro del montaje, utilizan distintos medios no puramente teatrales como lo son los estudios fotográficos, transparencias y videos, como coadyuvantes para la transmisión del mensaje o la Concepción del Director.

Estos se establecen como documentos que se agregan al libreto de Dirección.

3.6.14.1.- Nuevos factores de puesta en escena

Tanto los estudios fotográfico y el video, herramientas que desde hace un tiempo se han estado utilizando en la Puesta en Escena, se unen ahora, acelerados por la tendencia global, una serie de nuevas perspectivas de la puesta en escena, como la realidad virtual y todos aquellos nuevos medios que proporciona la tecnología de punta.

Esto conlleva la modificación del aparato escénico, cambios innegables en el espectador, nuevas búsquedas por alcanzar la individualidad y la forma de expresión, búsquedas etnográficas como individualización de la globalidad, alteraciones espacio-temporales, medios nuevos y finalmente el Teatro se transforma.

3.7.- Calendarización.

La calendarización, es la planeación de cada una de las actividades a desarrollarse para la realización de la Puesta en Escena, tienen suma importancia, puesto que, del correcto desarrollo de estas actividades, redundará en la calidad del Montaje.

Estas actividades en la antigua Grecia, tenían suma importancia dentro de las actividades Teatrales, eran llamadas "Pro-agónicas"

3.7.1.- Trabajo de mesa unipersonal del Director(Concepción)

La Calendarización consta desde el inicio del trabajo de mesa unipersonal del Director, mismo que llegará a la Concepción del Montaje.

3.7.2.- Trabajo de mesa con el Staff Creativo.

El Trabajo de mesa con el Staff Creativo, en el que el Director les explica su Concepción y del cual saldrán las dudas pertinentes y los arreglos sobre cada uno de los creativos, hasta llegar a un acuerdo. Consta de dos o más sesiones, desde el planteamiento, hasta el acuerdo sobre los diseños desarrollados

3.7.3.- Trabajo de mesa con el Staff de Realizadores.

Partiendo de los diseños, se establece la junta con los realizadores, para aclarar dudas sobre los diseños, plantear y ajustar materiales, en caso de ser necesario; así como establecer las distintas fechas de adelantos, pruebas y entregas definitivas

3.7.4.- Trabajo de mesa con el Staff Técnico.

El trabajo de mesa con el Staff Técnico, puede resultar mas corto, pero no menos importante, en el se tratan la forma de trabajo, los requerimientos, los arreglos y las adecuaciones, los tiempos de los ensayos Técnicos y generales, y se establecen las bases sobre las que se realizarán las funciones.

3.7.5.- Trabajo de mesa con el Staff Administrativo.

Este trabajo implica la claridad en las cuestiones administrativas, desde conseguir los permisos pertinentes para la representación, los patrocinios, hasta la forma en que se repartirá el dinero recaudado, el personal que se necesitará durante la función, los sueldos o participaciones para cada uno de los miembros del Staff, desde el director, hasta el boleterero, etc.

3.7.6.- Trabajo de mesa con el Staff de Promoción y Publicidad.

El Staff de Promoción y Publicidad, se encarga del diseño, impresión y distribución de los Carteles, los Spots de radio o la televisión, los medios impresos, etc. hasta la elaboración de los programas e mano.

3.7.7.- Trabajo de mesa con Actores

El calendario más importante es el de ensayos, corre a la par del calendario de producción (construcción, adquisiciones, elaboración de música y sonido, etc.). El calendario de ensayos comprende la calendarización desde la lectura italiana.

La audición tiene su importancia como medio de salud de la puesta, en ella se corrobora la disponibilidad del actor, que este pueda ser dirigido por el director; así como la unidad plástica del montaje, etc.

3.7.7.1.-Planteamiento de la puesta para actores

Programación de ensayos desde trabajo de mesa con actores en el que se establecen las búsquedas, la interpretación, la relación entre personajes, con el espacio, el análisis físico, moral, político, religioso, las finalidades de carácter estético, físico, etc. ¿Qué se quiere decir, encontrar?, ¿Qué se propone como idea? El estilo, el tono. Se da la lectura a la italiana (con el posible o definido reparto) este da la opción de escuchar la armonía auditiva, la afinación lógica de tono y altura, a menos que de sí sea desentonado

3.7.7.2.-Análisis del Texto

El ideal de montaje profesional es de dos meses (a partir del primer día de la lectura italiana). Pre-foro una serie de ensayos de mesa, donde los actores comprenden el texto, van a comprender el sentido que tiene la puesta el Director, ya analizado, comprendido, resultan las dudas, etc., mismas que al ser aclaradas, facilitan el desarrollo de los ensayos.

3.7.8.- Ejercicios para Actores

Ya entendido el propósito de la puesta, es decir qué ideas, sentimientos, búsquedas hay, se inician los ensayos de foro. En ocasiones es necesario establecer una serie de ejercicios para los actores, ya sea para aclaración del texto, de la puesta, de la concepción o en el caso de los grupos de aficionados, para familiarizarlos con el escenario; donde se comienza a hacer el trazo con

todas las peculiaridades que puede tener, las formas de movimiento, que implica traslado, cambio y adecuación, con sus condimentos de bits de acción y sutiles a través del manejo de los trozos rítmicos.

3.7.9.- Adiestramiento para el uso de armas, utilería, vestuario, danza, ballet. Etc.

Es necesario tener en cuenta los tiempos del montaje; si es un taller, se puede tener un tiempo perentorio para el trabajo de adiestramiento casi escuela. Si los actores saben recibir la dirección o no (su capacidad de aceptar la dirección). En términos experimentales puede alargarse la puesta de tres meses a un año, y no confundir grupos aficionados con grupos experimentales, la experimentación es el punto más alto, lo ideal dentro del teatro es que éste fuera experimental, profesional y comercial.

“El actor tiene que adaptar su cuerpo al vestuario y esto requiere tanto de un entrenamiento mental como de uno físico.”⁵⁹ En todos los casos y dependiendo de la obra, es necesario el adiestramiento para el uso de armas, en las obras de época; utilería cuando esta no le es familiar al actor, vestuario en el caso de vestuarios especiales o complicados, danza cuando se integran bailes en el montaje, ballet, etc. Cuando es necesario se recurre al adiestramiento por parte de un experto.

3.7.10.- Consideraciones de los actores con relación a la Sonorización, Cromatización e Iluminación.

Los actores pueden opinar o sugerir, siempre que así lo permita o considere pertinente el Director, sobre aspectos de sonorización, cromatización e iluminación, con el fin de enriquecer o adecuar el buen desarrollo de la Puesta en Escena.

“La pequeña exageración que se requiere en el escenario debería ser general y la única adición sería el uso sutil de reflejos de luz y de sombras para compensar el efecto desalentador de la iluminación. Por esta razón los mismos actores deberían interesarse en la iluminación, tanto en el color como en la intensidad, que se va a usar en una producción particular.”⁶⁰

3.7.11.- Ensayos con actores, Técnicos, Generales, Estreno, de Corrección y Ajuste.

Se comienza a montar:

1ª.- Revisión generalizada del 1er. acto y después primera escena, por trozos rítmicos, por bits y bits sutiles; repaso de toda la escena, paso a la segunda escena con el mismo procedimiento, se unen las escenas, se regresa a corregir lo que esté incorrecto y se continúa con la tercera escena de igual manera, se une, se corrige, se continúa con la siguiente hasta terminar el acto. Se continúa trabajando de igual forma con el segundo acto, corriendo el primer acto y montando el segundo, terminas, corriges primero y segundo y montas el tercero y se continúa de

59 Idem. Capítulo 9

60 Ibid. Capítulo 8

la misma forma hasta terminar, nunca se deja de corregir y se sigue corriendo y corrigiendo y deteniéndose para corregir hasta madurar el trabajo.

En forma paralela se da el ensayo técnico, y ambos procesos se unen en el ensayo general, que se recomiendan sean varios ensayos generales.

El trabajo de montaje es preferible y saludable que se dé en dos o tres meses de sesiones diarias.

Los ensayos deben ser dosificados.

Los ensayos técnicos se desarrollan con los técnicos de función y los creativos, incluyen la musicalización, la escenografía y la iluminación, a fin de medir los tiempos aproximados, las intensidades y los volúmenes, así como la integración y la unidad plástica de estos elementos.

Los ensayos generales se efectúan con los técnicos de función y todo el staff creativo y técnico presente, a fin de solventar cualquier situación.

3.7.12.- Entregas de Escenografía, vestuario, música, utilería, zapatería, etc.

Las fechas de entregas se han de haber discutido en las sesiones de trabajo de mesa, siempre se tiene que tener en consideración un tiempo de “desahogo” para solventar cualquier situación inesperada. Las fechas incluyen desde adelantos estipulados, las fechas de pruebas, hasta las entregas definitivas, mismas que tienen que ser, antes del ensayo técnico o general en cada caso.

3.7.13.- Problemas de cambio de actores.

En casos excepcionales y muy necesarios se dan los ensayos post-estreno, estos ensayos son disciplinarios, por corrección o cambio de actor.

El manejo del cambio de actor, es una trabajo contrarreloj. Es necesario en un tiempo mínimo, adecuar y preparar lo más posible al actor suplente para que se integre al elenco. En este trabajo se necesita máxima disponibilidad por parte del actor, una gran capacidad de síntesis del director y el apoyo de todos lo compañeros actores de la Puesta.

Obra: --		Director:		
Autor:		Asistente:		
CALENDARIO				
Día/sem./mes	Hora	Convocados	Trabajo	Anotaciones.
1/01/01 a 7/02/01		Director	De mesa unipersonal	Concreción de la Concepción
1/03/01	12:00 a 15:00	Director, Staff Creativo	Planteamiento de proyecto	Aclaración de dudas, adecuaciones y acuerdo
3/03/01	12:00 a 13:30	Director, asist. Iluminador	Primer Proyecto	Adecuaciones y sugerencias

3/03/01	13:30 a 15:00	Director, asist. escenógrafo	Primer Proyecto	Adecuaciones y sugerencias
3/03/01	15:30 a 21:00	Director, Asistente	Audición	Elegir elenco
4/03/01	12:00 a 13:30	Director, asist. Musicalizador	Primer Proyecto	Adecuaciones y sugerencias
4/03/01	13:30 a 15:00	Director, asist. Diseñadores	Primer Proyecto	Adecuaciones y sugerencias
4/03/01	15:00 a 18:00	Director, asist. Administrativos	Problemas administrativos	Permisos, registros, pagos.
5/03/01	12:00 a 13:30	Director, asist. Iluminador	Definir Proyecto	Adecuaciones
5/03/01	13:30 a 15:00	Director, asist. escenógrafo	Definir Proyecto	Adecuaciones
6/03/01	12:00 a 13:30	Director, asist. Musicalizador	Definir Proyecto	Adecuaciones
6/03/01	13:30 a 15:00	Director, asist. Diseñadores	Definir Proyecto	Adecuaciones
6/03/01	15:00 a 18:00	Director, asist. Administrativos	Resolución a Problemas administrativos	Pagos, arreglos.
1/04/01	10:00 a 11:30	Director, asist. Realizadores de vestuario y peluquería	Proyecto Establecer fecha de 1ª entrega.	Adecuaciones y sugerencias
1/04/01	11:30 a 13:00	Director, asist. Escenógrafo, Realizadores escenografía	Proyecto Establecer fecha de 1ª entrega.	Adecuaciones y sugerencias
1/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Primer ensayo	Planteamiento de la puesta, entrega de libretos, lectura de conocimiento, comentarios
2/04/01	10:00 a 11:30	Director, asist. Staff Promoción	Primer Proyecto. Establecer fecha de 1ª entrega	Adecuaciones y sugerencias
2/04/01	11:30 a 13:00	Director, asist. Realizadores de Atrezzo, zapatería, armas	Primer Proyecto. Establecer fecha de 1ª entrega	Adecuaciones y sugerencias
2/04/01	13:00 a 14:30	Director, asist. Administrativos	Junta semanal	Problemas administrativos
2/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Lectura italiana, Situaciones dramáticas.	Lectura italiana, Asignación de papeles, análisis.
3/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Análisis, género tono y estilo	Lectura primera parte, género y tema.
4/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Análisis, época, bibliografía.	Lectura segunda parte, aclaración de dudas
5/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Análisis de personajes	Ethos, mathos y pathos
6/04/01	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Análisis de personajes	Caracterización interna y externa
1/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Concreción del Análisis, Ejercicios	Dudas, comentarios, ejercicios de acercamiento.
2/01/02	13:00 a 14:30	Director, asist. Administrativos	Junta semanal	Problemas administrativos
2/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores, entrenadores	Adiestramiento en el uso de... Ejercicios	Adiestramiento y ejercicios de acercamiento
3/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores, entrenadores	Adiestramiento en el uso de... Ejercicios	Adiestramiento y ejercicios de acercamiento

4/01/02	12:00 a 14:30	Director, asist. Staff Promoción	Revisar Proyecto	Adecuaciones y sugerencias
4/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores, entrenadores	Adiestramiento en el uso de... Ejercicios	Adiestramiento y ejercicios de acercamiento
5/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Primera parte	Montar primer acto: traslado, cambio y adecuación
6/01/02	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Segunda parte	Montar primer acto: traslado, cambio y adecuación
6/01/02	18:00 a 20:30	Director, asist. Actores, vestuarista	Primera prueba de vestuario	Prueba de vestuario a la mitad del elenco.
1/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Revisión primera parte	Revisar bits acción
1/01/03	18:00 a 20:30	Director, asist. Actores, vestuarista	Prueba de vestuario	Prueba de vestuario a todo elenco.
2/01/03	10:00 a 12:30	Director, asist. Constructores	Revisión entrega de escenografía	Revisar adelantos
2/01/03	13:00 a 14:30	Director, asist. Administrativos	Junta semanal	Problemas administrativos
2/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Revisión primera parte	Revisar bits de sutiles
3/01/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Atrezzista y zapatero	Revisión entrega de zapatería y atrezzo	Revisar adelantos
3/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Revisión segunda parte	Revisar bits acción
4/01/03	10:00 a 11:30	Director, asist. Staff Promoción	Revisar Proyecto	Ultimas planeaciones
4/01/03	11:30 a 14:30	Director, asist. peluquero	Revisión entrega de peluquería	Revisar adelantos
4/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Revisión segunda parte	Revisar bits de sutiles
5/01/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Musicalizador	Revisión entrega de cinta de ensayos	Revisar detalles
5/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con música	Hacer anotaciones
6/01/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con música	Revisar anotaciones
1/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con música	Revisar bits acción
1/02/03	18:00 a 21:00	Director, asist. Actores, vestuarista	Ultima prueba de vestuario	Prueba de vestuario a todo elenco.
2/02/03	11:00 a 14:30	Director, asist. constructores	Revisión entrega de escenografía	Entrega final
2/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con música	Revisar bits de sutiles
3/02/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Atrezzista y zapatero	Revisión entrega de zapatería y atrezzo	Entrega final
3/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con música	Revisar bits acción

4/02/03	10:00 a 11:30	Director, asist. Staff Promoción	Revisar Proyecto	Fechas de publicidad y entregas.
4/02/03	11:30 a 14:30	Director, asist. peluquero	Revisión entrega de peluquería	Entrega final
4/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con música	Revisar bits de sutiles
5/02/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Musicalizador	Revisión entrega de cinta de definitiva	Especificar ensayo técnico
5/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con música	Hacer anotaciones
6/02/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con música	Revisar anotaciones
1/03/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Técnicos	Primer ensayo técnico	Establecer principalmente volúmenes de luz.
1/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con música, vestuario escenografía, zapatería, atrezzo, etc.	Revisar uso de zapatería, vestuario y atrezzo
2/03/03	13:00 a 14:30	Director, asist. Administrativos	Junta semanal	Problemas administrativos
2/03/03	10:00 a 13:00	Director, asist. Técnicos	Ensayo técnico	Establecer principalmente volúmenes de track's.
2/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con todo	Revisar usos y música
3/03/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Técnicos	Ensayo técnico	Hacer anotaciones
3/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con todo	Revisar anotaciones
4/03/03	10:00 a 11:00	Director, asist. Staff Promoción	Fechas	Publicidad y programas.
4/03/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Técnicos	Ensayo técnico	Revisar anotaciones
4/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr obra con todo	Revisar bits de acción
5/03/03	11:00 a 14:30	Director, asist. Técnicos	Último ensayo técnico	Revisar
5/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con todo	Revisar bits sutiles
6/03/03	15:00 a 18:30	Director, asist. Actores	Correr la obra con todo	Revisar anotaciones
1/04/03	15:00 a 20:30	Todos	Ensayo General	Hacer anotaciones
2/04/04	13:00 a 14:30	Director, asist. Administrativos	Junta semanal	Problemas administrativos
2/04/03	15:00 a 20:30	Todos	Ensayo General	Revisiones
3/04/03	15:00 a 20:30	Todos	Ensayo General	Revisiones
4/04/03	10:00 a 11:30	Director, asist. Staff Promoción	Revisión de actividades realizadas	Entrega programas de mano.
4/04/03	15:00 a 20:30	Todos	Ensayo General	Revisiones
5/04/03	16:00 a 21:30	Todos	Ensayo General con público	Revisiones
6/04/03	16:00 a 21:30	Todos	Ensayo General con público	Revisiones
1/01/04 a 3/01/04	Fechas de respaldo, para ensayos generales o ajustes			
3/01/04	10:00 a 11:30	Director, asist. Staff	Revisión de actividades	Últimos detalles pre-

		Promoción	realizadas	estreno.
3/01/04	18:00 a 19:30	Todos	Junta pre-estreno con la compañía	Ultimos detalles pre- estreno.
4/01/04	14:00 a 20:30	Todos	Estreno	Horas de cita escalonadas

3.8.-Antropometría y características étnicas de los actores

Las características y medidas que se utilicen para la manufactura de vestuarios y todo aquello que necesita usar el actor, el diseño del maquillaje, etc.

Obra: El Mundo al Revés	Director: Paloma López Medina Ávalos
Autor: Homero Aridjis	Actor: Kateri Garrido
ANTROPOMETRÍA Y CARACTERÍSTICAS	
Personaje	Angel
Edad	21 años
Estatura	1.65m.
Peso	50 Kg
Cabello	Castaño oscuro medio largo
Ojos	Medianos cafés oscuros
Cara	Oval
Boca	Mediana
Nariz	Regular
Tez	Blanca
Complexión	Delgada
Talla Pantalón	28/5
Cadera	85cm.
Cintura	58 cm.
Busto	88 cm.
Largo manga	43 cm.
Cuello	30 cm.
Puño	12.5 cm
Calzado	25

3.9.-Directorio.

El directorio de todos aquellos que participan en la Puesta en Escena, la forma de localizarlos para comunicarles cambios, o de cualquier contingencia.

Obra: El Pastel de Zarzamora		Director: Dione Luz Cuevas Reyes	
Autor: Jesús González Dávila			
DIRECTORIO:			
Staff	Labor	Nombre	Teléfono, radiolocalizador celular.
Administrativo, creativo, diseños.	Directora, productora y diseñadora vestuario, publicidad, atrezzo, utilería y maquillaje	Dione Luz Cuevas Reyes	
Creativo	Escenógrafo e iluminador, diseño publicidad	Jaime Varela Andrade	
Creativo y técnico	Iluminador y técnico	Rafael Flores	
Creativo	Musicalizador	Leonel Maciel	
Creativo y realizador	Diseño y confección de vestuario	Marina Reyes Salvador	
Personal de función	Jefe de Tramoya	Alejandro Galván Zárate	
Personal de función	Tramoya	Arturo Burgos	
Actoral y realización	La madre y realización de atrezzo y utilería	Diana Zetina Clemente	
Actoral	El Padre	Fernando Percat Alarcón	
Actoral	El Hijo	Guillermo González Islas	
Actoral	El Amigo	Víctor Manuel Romero Ruiz	

3.10.- Tabletón.

El tabletón es una pizarra que se coloca a la salida del teatro o en un lugar visible para todos, desde técnicos, actores, personal administrativo, etc. en el que se comunican los horarios de ensayos, cambios, fechas de pruebas, avisos, etc. Es un punto de comunicación para todas las personas teatrales.

Obra:	Director:
Autor:	Asistente de dirección:
Avisos del día: dd/mm/aaaa	
<i>Mañana para el Ensayo General con público:</i>	
<i>Técnicos presentarse a las 12:00 hrs.</i>	
<i>Actores presentarse a las 16:00 hrs.</i>	
<i>Personal de función: 13:00 ó 14:00 hrs., confirmar hora de cita con el asistente</i>	
<i>Administrativos: junta a las 10:00 hrs.</i>	
<i>Invitados y público se abrirá a las 18:30 hrs.</i>	

...

"A través del *guión*, de los *actores* y de los *técnicos*, se dirige al *público* y estos cuatro elementos son, literalmente, sus instrumentos"⁶¹ (del director)

CAPÍTULO IV

LA TERCERA PARTE:

DE LO REFERENTE A LA ACOTACIÓN DEL TEXTO PARA LA ORGANIZACIÓN DE ENSAYOS Y GOBIERNO DE LAS FUNCIONES.

4.1.- Página derecha: Transcripción del texto intacto con acotaciones del autor, a doble espacio y márgenes en los cuatro lados de cinco centímetros.

La transcripción del texto debe ser intacto, sin los cortes ni las adaptaciones que se harán, a fin de tener siempre la referencia original, el punto de partida del trabajo que va a realizarse, para poder volver a él, ya sea para corregir o para reafirmar los cambios que se hacen.

4.1.1.- Cancelación de las acotaciones del autor.

Se inicia siempre cancelando todas las acotaciones autorales, para poder tomar en cuenta sólo aquellas que nos interesan y hacer las acotaciones propias. Cortar aquello que no sirve para nuestro objetivo, conservando el numen del montaje y la obra. Esto con marcador amarillo, o algún color transparente, para poder siempre tener una referencia al texto original; y siempre se podrá aprovechar o no las acotaciones autorales, pero haciéndolas propias, adaptándolas o definitivamente cambiándolas.

En el caso del cambio y las nuevas acotaciones, estos se apuntan en los márgenes superiores e inferiores de 5 centímetros que son los adecuados para estas anotaciones, entre otras.

4.1.2.- Adaptación del texto.

Adaptación: adecuación de la obra para su entendimiento

La adaptación desde el punto de vista tonal y estilística corresponde explicarla a la primera parte del libreto, aquí se refiere a la ejecución en el tratamiento del montaje, los experimentos con un profundo sentido del conocimiento de lo que se pretende hacer acorde, por supuesto, con la primera parte del libreto.

La adaptación puede ser de distintas formas, y para distintos fines desde la adaptación de un texto por traducción o regionalismos, siendo del mismo idioma cambian las palabras y el sentido de éstas; como las adaptaciones por cambios de lugares de la escena, localización geográfica, también con base en un objetivo específico el corte de diálogos, personajes, escenas, o lo que sea necesario y

61 Wright, Eduard A. Op Cit, p.178.

justificado; etc. La adaptación comprende cortes, aumentos y sustituciones; los cortes siempre se marcan en plumón de algún color translúcido o transparente, para los aumentos y sustituciones se utilizan los márgenes superior e inferior, especificando donde van, con una señal los aumentos y las sustituciones.

4.1.3.- Acotación de talento

Utilizando el código de talento que se anota alrededor del texto, utilizando los espacios entre líneas, así se facilita la interpretación que el director ha marcado, una interpretación del texto: los cambios del volumen, las inflexiones, las pausas, los tonos de voz, etc. de una forma esquemática y legible.

4.1.4.- Acotaciones operacionales de la función:

Los preventivos y entradas de track's de sonido, luces y movimientos tramoyísticos, es decir las ordenes operacionales para los técnicos en las funciones, se anotan en el margen derecho.

El preventivo es un anuncio de la orden, se da unas líneas antes de la entrada, para asegurarse que el responsable esté atento y listo para ejecutar en el momento de la entrada ya sea el sonido, la luz o efectuar el movimiento tramoyístico.

En cuanto al técnico de sonido se refiere, este es el que se encontrará en la cabina del teatro. Se recomienda que por lo general en el ensayo técnico y si es posible en las primeras funciones el musicalizador debe estar dentro de la cabina y así realizar un trabajo conjunto indicándole al técnico donde entra la música, dónde sale, volúmenes, formas de realizarse, etc.

4.1.5.- Pequeña planta escenográfica

En el extremo izquierdo de la primera hoja y cada vez que hay un cambio escenográfico o de disposición, se esquematiza una pequeña planta escenográfica, con el fin de corroborar en el croquis, que los cambios, así como la escenografía estén adecuada y eficientemente dispuestas.

4.1.6.- Ricarditos

Los Ricarditos precisan ciertas posiciones difícilmente describibles se dibujan en el margen izquierdo.

4.2.- PÁGINA IZQUIERDA:

La página izquierda es donde se apuntan las acotaciones de dirección.

En ella se incluye el boceto de una o dos (las que sean necesarias) plantas escenográficas con su isóptica para el marcaje de movimiento actoral. La isóptica incluida en las plantas escenográficas guían al director en el momento de marcar los movimientos a no utilizar áreas ciegas, y evitar, en lo posible, movimientos incorrectos o erróneos.

La página izquierda sirve para acotar, pero cabe señalar que a cada acotación corresponde un número consecutivo, mismo que se relaciona con un mismo número en la página derecha, a fin de establecer a qué punto exacto del texto o la obra corresponde dicha acotación.

4.2.1.- Cortes del texto.

Si bien los cortes fueron realizados en la página derecha, la izquierda da la oportunidad de hacer notas aledañas y pertinentes que el director considere necesarias, precisar de qué texto a qué texto fue cortado y agregar las anotaciones de nuevos cortes no contemplados en la adaptación previa del director.

4.2.2.- Aumentos y sustituciones al texto original.

De la misma forma que se señalaba en los cortes de texto, se realizan apuntes anexos, de aumentos y sustituciones del texto original o arreglos más viables a la adaptación previa del director.

4.2.3.- Modificaciones de las acotaciones del autor y acotaciones del director.

Las acotaciones se cancelaron en la página derecha, tenderán a ser sustituidas, y en ocasiones, no es suficiente el espacio para la nueva acotación, por lo que se anotarán con toda precisión en la página izquierda

4.2.4.- Especificación de la forma de realización de movimientos tramoyísticos.

Los movimientos tramoyísticos que se realizan, están especificados en el desglose de los mismos, pero es necesario para el director tener una referencia clara, precisa y rápida de ellos en el momento de la dirección y con la obra, oportunidad del momento de los ensayos y el gobierno de la función.

4.2.5.- Matización o forma de manejo de entradas y salidas de sonido.

Aún cuando también están especificadas las entradas y salidas de sonido en el desglose, aquí también se apuntan, para una referencia rápida y eficaz, con el énfasis que quizá no se pudo aclarar en el desglose.

4.2.6.- Manera de realización de cambios de luces.

De la misma forma se tiene una explicación detallada de la realización de los cambios de luces para esclarecimiento del desglose.

“No hay ninguna excusa para que los efectos crudos que en ocasiones se ven por el uso de colores primarios (por ejemplo: rojo, azul y verde) se vean en unidades direccionales únicas como reflectores sin mezclar los colores. Es una pena cuando a una hermosa actriz

aficionada, sus ojos, labios y mejillas súbitamente se vuelven negros al momento en que es atrapada en un punto específico de azul-profundo. Por la misma razón los actores no deberían perderse entre el ciclorama y su fuente de luz, (¡sin mencionar el fenómeno de sombras humanas en el cielo!) Muchos otros vestuarios pomposos han sido diseñados para parecer insípidos, ya sea por la mala elección de su color o bien por la falta de previsión al no considerar la iluminación del escenario en que se iba a usar. Existe una elección bastante amplia de filtros de color para usarse en el escenario de aficionados más humilde. *Strand Electric* no produce menos de 60 sombras en "Cinemoid".⁶²

Es conveniente tener en cuenta algunos consejos en el momento de hacer o revisar el proyecto de iluminación.

Ambar -destaca el negro.

Pajas pueden ser utilizadas y son mejores que los ámbares.

Verde - muy atrevido.

Pinkis - embellecen .

Lavandas - favorece los blancos y rojos.

Chocolate - naranjas y amarillo se vivifican, cafés se afinan y mata rojos y verdes.

Los rojos son colores no elegibles, sólo en casos especiales o en decorativos o en momentos no realistas.

Los azules son maravillosos para iluminar.

Azul muy fuerte = noche.

El azul oscuro con espíritu rojo es bueno para el ciclo o diablás.

Ambar + rojo = naranja, alguna hora del amanecer o crepúsculo.

La diabla debe llevar azul, blanco, rojo y ámbar en batería.

Aún cuando se utilice la luz en blanco, deben de utilizarse filtros blancos. Siempre debe utilizarse filtro: no utilizarlos es técnicamente erróneo.

En diablás y para ciclo se utiliza el azul más fuerte con un poco de alma roja y el rojo más rojo con alma azul y el ámbar más puro, no verde ni naranja.

La escala más baja en saturación es la primera en usarse, y los filtros muy saturados son utilizados por excepción en casos muy precisos.

La luz decorativa es con lámparas o focos y están relacionadas con el decorado, la escenografía y el ambiente.

El día del ensayo técnico, el iluminador llega al Teatro y hace el inventario de instrumentos, cuantos existen, cuantos sirven, cuantos se pueden componer, como y de qué tipo es el tablero, la calidad, sus posibilidades, acondicionamiento. Después se procede a colgar los instrumentos donde deben ir, se procede a enfocar (dirigir), afocar (el tamaño del halo) y finalmente se filtra, para lo que se pide el catálogo de filtros, cada filtro de muestra tiene posiblemente el alcance o

62 Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 7

intensidad, después de filtrar se programa, entendiendo por cada luz el número de lámparas que componen cada luz, se marca

Las luces especiales son para iluminar acciones específicas.

A menor volumen de luz mayor saturación de color
A mayor volumen de luz menor saturación de color.

Si el filtro es muy saturado, a mayor saturación propia del filtro, menor alcance; a menor saturación propia del filtro, mayor alcance.

Recordar que todos los colores de los filtros se adicionan a los colores del vestuario, escenografía y maquillaje.

La luz de retache es luz a base de reflejos en agua o espejos y logra una luz muy metafísica en la que se debe de cuidar y medir muy bien los ángulos de refracción.

4.2.7.- Cambios escénicos

Como guía de la función no sólo se nombran, sino se esclarecen también los cambios de escenografía, por cambio de lugar, paso del tiempo, etc.

4.2.8.- Posiciones de utilería mayor.

Las posiciones de la utilería mayor se describen en forma breve, pero precisa, amén de la referencia visual al estar esquematizados en las plantas escenográficas con isóptica con que cuenta esta página.

4.2.9.- Uso de utilería menor.

4.2.10.- Uso de atrezzo.

La utilería menor y también el atrezzo, tienen usos específicos y formas de uso que el director ha de marcar a los actores, aquí se clarifican estos usos, que van muy ligados en algunas ocasiones con los bits y bits sutiles; no es solamente señalar que una actriz tome el abanico y lo guarda, a "toma el abanico lo acaricia suavemente y lo guarda cuidadosamente en..." o "Toma el abanico y evidentemente no sabe usarlo", a "En el uso del abanico se refleja su condición social".

4.2.11.- Entradas y salidas de atrezzo y utilería menor

Cuando las entradas u salidas de utilería menor y atrezzo, son encargadas a una persona en especial, el utilero; también a esta se le dan instrucciones de preventivo y entradas como a los técnicos en cabina, así en este punto se contempla tanto este aspecto, como se corrobora que tanto la utilería menor como el atrezzo estén colocados adecuada y precisamente donde deben estar.

4.2.12.- Especificación de movimientos de actores marcado en la planta.

El movimiento de los actores, marca en las plantas que están en esta página, siguiendo el color asignado a cada personaje, esta representación esquemática, se debe explicar o especificar de forma más detallada utilizando el código de movimiento actoral. "El director se debe reservar el derecho de alterar las posiciones y los movimientos en escena, por lo menos durante algunos ensayos. Los planes desarrollados en teoría generalmente pueden mejorarse en la práctica."⁶³ "Cuando finalmente se han decidido las posiciones y los movimientos para una determinada escena, lo cual debe ser lo más pronto posible, puede pedirles que escriban estas con tinta (en sus libros), de acuerdo con un sistema previamente acordado y establecido (código de movimiento actoral). El director tendrá su propia copia cuidadosamente marcada para las indicaciones en escena, para que cuando sea necesario, conozca exactamente la posición de cada actor en escena."⁶⁴

En el caso del movimiento actoral debe de tener en cuenta para la corrección del montaje algunos puntos explicados brevemente a continuación:

Debe tener cuatro características:

- a) Justificado
- b) No repetir puntos de arribo
- c) No repetir trayectorias (Prospectivas)
- d) Debe ser triangulado o perspectiva y de preferencia no usar trayectorias paralelas por no ser gratas a la vista. Las posiciones siempre deben de ser isópticas y trianguladas.

Es de tres formas:

1.- Traslado: que es el último al que se debe de recurrir, es una forma de movimiento por excepción.

El traslado sólo se ocupa en:

Paso de área de escenas (cambio de escena en áreas distintas)

Entradas y salidas de personajes.

Dinámicas de conjunto: comparsas, coros.

El traslado crea una dinámica fuerte, por lo que es utilizado sólo por excepción o complementaria a las demás.

2.- A cambio: se realiza en el mismo lugar o un metro a la redonda, es un cambio de posición.

Para moverse no es necesario el traslado, existe el cambio. Cambio: forma de movimiento físico y es mil veces más importante que el traslado y procrea el trabajo de los bits.

3.- Adecuación: que connota el movimiento interno del actor y su relación con los movimientos que lo rodean. Adecuación es la interioridad del personaje, puesta acorde al

63 Ibidem. Capítulo 2

64 IdemCapítulo 2

contenido del texto, es un movimiento de la mente, de la conciencia, es un movimiento interpretativo.

La adecuación es la forma más importante de movimiento en la que está comprendido el movimiento interno, interpretativo relacionado con la naturaleza del texto y los personajes y los elementos interpretativos de los actores y el director. Adecuación: Movimiento interno, dinámica interna de los actores, que consecuentemente produce una dinámica física correspondiente y natural a la situación dramática, la psicología de los personajes, con la atmósfera que lo envuelve.

Así mismo en el trabajo de la dirección, se debe recordar que Döat (actor que habla sobre los correctos movimientos de los actores) habla de la primera posición o posición de envío, punto en el que se abandonan las tensiones y distensiones naturales del cuerpo, el actor abandona sus tensiones y distensiones para pasar a la posición del personaje, es también conocida como posición de cajas en la que el actor se concentra extrema e intensamente en el personaje, es la transición.

Dentro de la posición de envío se toma conciencia, se reconoce el eje del cuerpo, sobre el que gira cualquier movimiento.

El movimiento o todo movimiento debe iniciarse por los ojos, que se dirigen hacia el lugar al que se dirigirá el movimiento, continúa con la cintura y con la crátera de la pierna de la dirección a donde se va y se reafirma o corrige con la otra pierna.

El movimiento de las manos debe ser evolutivo, ir de la obscuridad a la luz y terminar acentuándose, siguiendo el movimiento de acuerdo al acento marcado.

El movimiento de traslado tiene su soporte en los pies, y en tres puntos de apoyo opcionales:

- 1.- Puntas (tendiente de la gente joven)
- 2.- Talones (de menor entereza, pero mayor autoridad)
- 3.- Pie plano (de gente mayor, denota torpeza)

Siempre se avanza con la crátera de la pierna de la dirección a la que se va.

Todos los movimientos del actor proceden de una posición oscura o cerrada a una posición abierta a la luz de la mirada del público. La posición más cerrada es la posición de espaldas, porque oculta el plexo solar y todas las zonas solares del cuerpo: cara, pecho, estómago, vientre, rodillas, empeines y palmas de las manos. La posición abierta es la que muestra todas las zonas solares del cuerpo al público, sin embargo no es la más recomendable, puesto que es plana.

Cuidar siempre el sonido de zapateado o rechinado del piso, el actor debe saber caminar, si rechina o suena el piso, este se alfombra o se enpapela, y encima se coloca una manta clavada y pintada, casi nunca se utiliza el escenario sólo en madera y si rechina de preferencia se manda a componer.

Técnicas de inversión: técnicas substitutivas a fin de que el movimiento sea adecuado y estético.

4.2.13.- Especificación de posiciones de actores (Ricarditos)

Se puntualiza las posiciones que se esquematizaron en la página derecha, a fin que sea completamente explícita la posición del actor, por más rebuscada y difícil que ésta se crea puede ser.

4.2.14.- Especificación precisada de puntuación de talento.

Cuando la puntuación de talento no es lo suficientemente precisa o queda aún insuficiente para lo que el director quiere en la pronunciación, tono, matiz, intención, volumen de una frase en especial, se especifica con palabras a fin de que quede completamente claro.

4.2.15.- Uso de accesorios de vestuario.

Los accesorios de vestuario también tienen en ocasiones usos muy puntuales, mismos que deben ser aclarados por el director a los actores y apuntados para referencia.

4.2.16.- Uso de joyería.

4.2.17.- Uso de sombrerería.

4.2.18.- Uso de peluquería.

4.2.19.- Uso de zapatería.

En el caso del uso de la joyería, sombrerería, peluquería y zapatería, estas cobran vital importancia sobretodo en obras de época, por cambios de moda y utilizaciones especiales del periodo representado, así como estilizaciones de la obra o de materiales, etc. puesto que si no son tomados en cuenta parecerán estos elementos partes de un disfraz y no de una personificación.

4.2.20.- Uso de armas.

Cuando se requiere el uso de armas, estas tienen en sí un lenguaje y todo un uso específico de acuerdo a la obra, la época, el personaje y el mismo tipo de arma, que queda detalladamente descrito en esta parte.

4.2.21.- Cambios de vestuario y maquillaje.

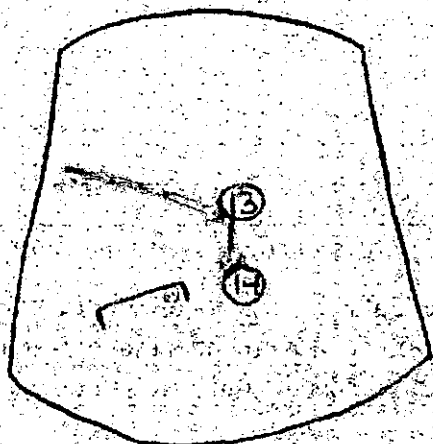
Aquí se tiene el registro de los cambios en el momento específico de cada escena en que se requieren

EJEMPLOS.

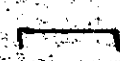
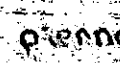

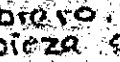
Los ejemplos no contemplan absolutamente todas las posibilidades que pueden ser acotadas, sólo son una guía.

Obra: Encuentro en el Parque Peligroso		Director: Lupita Carpinteyro
Autor: Rodolfo Santana		
EJEMPLO DE LA TERCERA PARTE DEL LIBRETO DE DIRECCIÓN		
Página Izquierda.		
Ubicación	Descripción	
<u>Extremo Izq</u>	Una planta escenográfica (con isóptica) con el marcaje de movimiento actoral	
5	Modificaciones de las acotaciones del autor y acotaciones del director	
9	Especificación de la forma de realización de movimientos tramoyísticos	
1 y 7	Matización o forma de manejo de entradas y salidas de sonido	
6 y 10	Manera de realización de cambios de luces	
En la planta	Posiciones de utilería mayo, siguiendo el código de utilería mayor	
11, 12 y 19	Uso de utilería menor, por la forma en que hace uso del libro.	
13	Especificación de movimientos de actores marcado en la planta, se especifica cómo camina Pedro,	
12, 15, 16 y 18	Especificación de posiciones de actores, se explican los Ricardito de la página derecha.	
15 al 19	Especificación precisada de puntuación de talento, ya no sólo con pausas sino tonalidades e intencionalidades	
18 y 19	Uso de accesorios de vestuario, en el uso de la gabardina y el bolso	
18	Uso de sombrerería.	

Obra: Encuentro en el Parque Peligroso		Director: Lupita Carpinteyro
Autor: Rodolfo Santana		
EJEMPLO DE LA TERCERA PARTE DEL LIBRETO DE DIRECCIÓN		
Página Derecha.		
Ubicación	Descripción	
Toda la página	Transcripción del texto intacto con acotaciones del autor, a doble espacio y márgenes en los cuatro lados de cuatro centímetros.	
	Cancelación de las acotaciones del autor, con marcador translúcido rojo	
	Acotación de talento, alrededor del texto en color azul claro	
Margen derecho	Acotaciones operacionales de la función: preventivos y entradas de track's de sonido, luces y movimientos tramoyísticos	
Extremo izq.	Pequeña planta escenográfica, por ser la primera hoja	
Margen izq.	Ricarditos	



- 1) L (Ruido cdad) Todo el tiempo
- 2) Prev L 1
- 3) Prev Mov T 1 (abrir telón)
- 4) 3ª llamada (sin presentación)
- 5) Crepusculo en el parque, solo queda una banca de parque casi des pintada, 2º y 3er plano der-centro.
- 6) sale L 5 rápidamente
- 7) → T 1 suave.

- 8) Prev L 2
- 9) Mov T 1 Rapido
- 10) L L lentamente. tiene su bolso a lado.
- 11) A  lee, observa, busca S, lee, escucha, simula leer
- 12) A  piensas X, deteniendo libro un poco levantado, sin tapar con
- 13) → P → → silbando ve A → 14) P observa detenida A  firmemente. → observa f a A, arregla gabardina, silba, A no se inmota. f se recompone y silba.
- 15) A la mirada, habla indiferente. ↓ libro.
- 16) P se sorprende sobremanera, titubea al contestar, desgarbar
- 17) A contesta molesta X interrupción, fove, ↗ Reproche.
- 18) P se endereza, mete la mano a la gabardina, aparenta no reaccionar a la molestia de A. hace reverencia levantando su sombrero.
- 19) P empieza a hablar fuerte y va volviendo la cabeza de verlo  libro, pasa la hoja, al terminar "lee" y sin ver pasa las asas de su bolsa a su hombro.



① Proa Teat 1

② Proa Luz 1

③ Proa Mov T 1

ENCUENTRO EN EL PARQUE PELIGROSO

de Rodolfo Santana.

④ Obra 1

⑤ Teat 1

Personajes:

ANA PEDRO

⑥

~~ACTO I~~
~~ESCENA ÚNICA~~
~~El parque peligroso es un lugar muy bonito, pero en el fondo es un lugar muy peligroso. Ana y Pedro se encuentran allí y...~~

⑦ Proa Luz 2

⑧ Mov T 1

⑩ Luz 1

Escena Única.

⑪

~~ANA: ¿Tiene perro?~~
~~PEDRO: Yo?... No, no tengo ningún perro.~~
~~ANA: Por la forma en que silba parece que tuviera un gran danés sordo.~~
~~PEDRO: Silbaba por otra cosa.~~
~~ANA: Sus silbidos no me dejan leer...~~

Luz 2

⑫

⑬ ANA ⑭ ⑮

¿Tiene perro?

⑯

PEDRO ⑰

Yo?... No, no tengo ningún perro.

⑱

ANA ⑲

Por la forma en que silba parece que tuviera un gran danés sordo.

⑳

PEDRO ⑳

Silbaba por otra cosa.

ANA ㉑

Sus silbidos no me dejan leer...

Todo es para que el hombre de teatro muestre su gran verdad "La mentira".⁶⁵

Conclusiones.

La historia se ha preservado en el mundo, gracias a los documentos que se conservan y dan fe de los sucesos de la humanidad. El legado histórico tiene suma importancia. Así mismo el legado artístico que se conserva gracias a la preservación de las obras. Las artes que más se han beneficiado de poder contar con un acervo histórico son la literatura, la pintura, la música, la escultura y la arquitectura. El teatro cuenta con un acervo limitado en gran medida a la literatura dramática, y los preceptos que se muestran en diversos textos sobre la escritura escénica:

Poética de Aristóteles.

Poética de Horacio.

Shakespeare (Consejos de Hamlet a los actores)

Robortelo y Castelvetro.

Lope de Vega (El arte nuevo de hacer comedias)

La poética de Boileau

Diderot (La paradoja del comediante)

Víctor Hugo (Prólogo a Cromwell)

Antoine.

Milizia

Stanislavski

Lessing

Alfred Jarri (Úbu Rey)

Brecht

Artaud

Grotovski

Ionesco.

Cada uno escrito en forma personal y bajo distintos conceptos, muestran una visión única o temporal de la escritura escénica. Sin embargo, la certeza de la realización, hasta sus mínimos detalles sobre alguna de las obras dirigidas en estos periodos o por estos Directores, no se puede conocer con seguridad. De los griegos tenemos pinturas y gráficas, amén de los escritos acerca de las representaciones, los estudiosos han deducido formas, pero nadie puede asegurar nada.

"Es imposible que dos directores, aun teniendo el mismo decorado y el mismo reparto, sean capaces de producir el mismo efecto total. El estilo o tratamiento particular que un director imprime a una obra estará siempre presente en los matices de significado y en un cambio de énfasis, de interpretación, de caracterización o de movimiento."⁶⁶

Conforme estos periodos se acercan más a la cotemporaneidad, se cuenta en ocasiones con mayores documentos que conserven la memoria, pero ninguno puede describir fielmente lo que sucedía en la escena. Con los avances de este siglo, gracias a la filmación se puede grabar un montaje,

65 Néstor López Aldeco.

66 Wright, Eduard A. Op Cit, p.200.

pero sólo muestra el resultado, no el camino por el que se llegó a él con lujo de detalles, nos muestra un edificio construido al que no se le pueden ver los cimientos, una pintura excelentemente hecha, de la que no hay forma ni rayos X que nos muestren los trazos, o la combinación de los colores, etc. Así considero que el Libreto de Dirección, que tiene suma importancia y es ampliamente utilizado en otros países, puede considerarse como una forma de preservación de los trabajos escénicos más allá de las fotografías, de la grabación en video; más completa que todas las crónicas o críticas que puedan obtenerse sobre un montaje o las entrevistas más exhaustivas al Director y los participantes. La preservación de la memoria mediante el libreto es una forma descuidada en este país. El Libreto de Dirección contiene toda la información necesaria para su remontaje o para que, aquél que tenga los conocimientos necesarios para leerlo, se imagine, con un grado muy alto de probabilidad de certeza, la forma en que fue montado.

En las memorias de los archivos del país, la lista de grandes puestas en escena históricas alardeadas, es larga; la inexistencia del Libreto de Dirección, causa la imposibilidad de imaginarlas con certeza, o remontarlas, cuestión que sí sucede con los grandes remontajes de la Danza, que fue donde primero se inició la utilización del Libreto de Puesta en Escena, de tal manera que, ballets, coreografiados, en el siglo XIX y en el siglo XX se pueden montar con las primeras coreografías que se hicieron para ellos con resultados favorables.

El libreto es también una guía. Ha demostrado en innumerables ocasiones que la realización de un correcto Libreto de Dirección, se acompaña de los más acertados montajes en los alumnos, meticulosamente cuidados, con mayor número de aciertos desde todos los puntos de vista, desde un correcto análisis de la obra, un acertado análisis de personajes, un escrupuloso análisis del género, tono y estilo, una perspectiva adecuada del montaje, una cuidadosa visualización convenientemente llevada a cabo, un minucioso trabajo de dirección de actores, una delicada realización en un aspecto amplio; dando por resultado un buen montaje.

El trabajo del libreto, como ya se ha dicho anteriormente, contiene el rigor del trabajo del Director, en el orden preciso, considerado y demostrado como camino de la Puesta en Escena. De ahí la importancia de éste y de su estructura, se inicia con el trabajo de concepción de puesta en escena, en el que el director debe hablar por sí mismo, y asumir la autoría de su Concepción, con el fin de crear una lectura única. Así (K) "El montaje en su totalidad tiene su base en el trabajo de Concepción, es entonces, realmente necesario tener bien claro y comprendido qué es lo que debemos hacer y resolver, para comenzar el trabajo de una puesta en escena."⁶⁷ Organiza las ideas y el trabajo completo, como lo afirmaron aquellos alumnos que lo elaboraron:

(K) "Francamente yo no entendía por completo lo que mi obra quería decir por sí misma y qué iba a ser lo que yo quería decir. Al ir realizando la primera parte del libreto no sólo entendí la obra, sino que todas las ideas en mi cabeza quedaron mas organizadas. Conocí de fondo a los personajes, por tanto la obra era más clara para mí, darse cuenta del género y expresar tus ideas por escrito hace de todo el trabajo más fácil de lo que se piensa, el trabajo de Concepción aparte de aclarar muchas dudas personales, simplificó de manera notable mi trabajo."⁶⁸

67 Cuestionario realizado a los alumnos

68 Ibid

Aun cuando esto representa un trabajo arduo: (A) “Sobre todo fue difícil decidir el tono que daría al montaje y cual era la propuesta del director y cual el que de verdad tenía la obra. Más bien el problema fue, entonces, el tránsito de la Lectura Dramática a la Escritura Escénica.”⁶⁹

La lectura Dramática y la lectura escénica, en el Capítulo 2 (La primera parte: Los aspectos de Concepción de la Puesta en Escena) se habla sobre este punto, así se deduce que la escritura escénica depende de la dramática; pero se consolida en sus diferencias, se hace única en cada montaje, por cada director. Un punto más de interés para conservar, en el Libreto de Dirección, las distintas, variadas e incontables posibilidades de escritura escénica que derivan de una misma escritura dramática.

La inteligencia, la creatividad, la lógica, la armonía, la estética, la perfección, efectividad en el trabajo, limpieza, adecuada consideración, trabajo meditado... éstas son las cualidades idóneas del trabajo de Dirección Escénica, mismas que se establecen en el Libreto de Dirección.

La Concepción se establece así como la parte teórica del montaje, sustento y cimiento del mismo. Invaluable ayuda para el resto del trabajo:

(H) “Al decidir, por medio del trabajo de Concepción, qué era lo que quería y poderlo plasmar en el escenario salió un trabajo como resultado, bueno o malo, resultó algo”⁷⁰

(K) “... organicé mejor mis ideas y fue más fácil el trabajo con los actores, sabiendo lo que yo quería no había problema de explicárselos a ellos.”⁷¹

(G) “Siempre antes del montaje de la obra, se tiene la concepción, un poco desorganizada y sucia, por lo cual, es común que se encuentren dificultades al trabajar con los actores y explicarles el concepto que se tiene acerca de la obra. Con el libreto de dirección, la organización de las ideas es clarificada y se simplifica la dificultad de explicar la propuesta que se tiene.”⁷²

Sin el trabajo de concepción riguroso, aún cuando no es evidente, como obra arquitectónica sin cimientos, se viene abajo el trabajo sobre escena:

(H) “... Sin trabajo de Concepción sólo me dejé llevar por ilustrar el texto, plasmarlo tal como estaba, sin ninguna aportación mía; si ladraban los perros, yo quería poner perros, todo lo tome de una manera muy literal, como resultado trajo un trabajo preocupado por otras cosas que el verdadero montaje, hubo una desunión en el grupo de actores, la inseguridad del director se vio reflejada en el trabajo actoral, lo que valió un trabajo malo, sin compromiso y con el único interés de cumplir (...) la Concepción me ayudó mucho y me hizo concentrarme más en lo que quería y transmitir eso a los actores, lo que logró una unificación del grupo actoral, una seguridad y una puesta en escena digna de ser representada y que tenía algo más de mí.”⁷³

69 Ibidem

70 Idem.

71 Ibid

72 Ibidem

73 Idem.

(S) “La primera presentación no estaba sustentada, no tenía Concepción; después de lo que yo consideré un fracaso, me dediqué a informarme más y a crear una Concepción tentativa que se fue reforzando con el trabajo de los actores.”⁷⁴

De la misma forma que un plano arquitectónico o de cualquier tipo, en la práctica o en los pasos para su realización, puede sufrir modificaciones, mismas que adecuarán el trabajo para su óptimo acabado, pero que no contradicen la esencia del sustento (Concepción).

(E) “Pues, traté de apegarme a la concepción que daba unidad al trabajo, pero hubo cosas que descubrí después de realizar el montaje, ya en el trabajo escénico.”⁷⁵

(L) “La concepción general de la obra se mantuvo en todo momento, en el proceso de ensayos tuvo ciertas modificaciones pero siempre respetando el concepto principal, y conforme se avanzó en el trabajo se fueron esclareciendo dudas...”⁷⁶

El Libreto, y sobretodo la concepción resuelve interrogantes, y también hace surgir otros nuevos interrogantes, que con la continuidad en el orden del trabajo se resuelven:

(A) “El trabajo de concepción sirvió para tener más dudas sobre el montaje y que se fueran resolviendo después de haberlo hecho.”⁷⁷

(P) “Este proceso fue un constante ir y venir de dudas y respuestas. Me parece que no hubo un momento en que pudiera decir que todo estaba ya resuelto sino que siempre surgían más elementos a considerar.”⁷⁸

Siempre es más fácil fundamentar adecuadamente el trabajo al inicio, que el duro trabajo de corregir lo mal emprendido:

(H) “Primero era qué quería yo, y luego cómo lo iba a hacer, eso se resolvió para mí y me ayudó mucho (...) Otra interrogante era cómo podría resolver la Concepción en el escenario y cómo se transmitiría a unos actores que ya antes habían participado en un trabajo malo, pero lo hice, con mucho dolor, coraje y frustración, pero lo hice lo mejor que pude.”⁷⁹

La importancia del Libreto en palabras de algunos alumnos, la valoración que ellos mismos dieron al trabajo y la utilidad que encontraron desde el trabajo de Concepción:

(P) “...realizar este trabajo es muy importante, puesto que en el desarrollo no sólo se reafirma la idea, sino que surgen dudas, comentarios o cambios de los que uno no se habría percatado. (...) [Además] sería imposible abarcar sólo con la mente todas las ideas, las razones y sus justificaciones de los elementos que conforman el trabajo a montar; así que me era más fácil anotarlo, ordenarlo de acuerdo a los puntos establecidos y con más claridad hacer las conexiones necesarias entre un asunto y otro.”⁸⁰

74 Ibid

75 Ibidem

76 Idem.

77 Ibid

78 Ibidem

79 Idem.

80 Ibid

(K) "...definir la parte de concepción de un libreto sería "explicarse a uno mismo", las cosas quedan más claras y entendidas, por tanto el trabajo se facilita y el resultado final muestra esa comprensión del texto."⁸¹

(L) "Sólo teniendo la idea "primaria" y clara en un inicio se puede llegar a un desarrollo y un resultado, aunque no fuera éste del todo óptimo, pero sí muy claro a lo que yo propuse como director."⁸²

(G) "Gracias a la concepción, conoces las ideas específicas que tienes que aportar, entonces te vuelves concreto, y dices tus conceptos de una manera directa, por lo que el montaje se vuelve más sencillo. (...) El libreto de dirección es algo importante, debido a que es como una guía acerca de la dirección, donde colocas las cosas en orden, para que al momento del montaje sea más sencilla la manera de dirigir a los actores."⁸³

(S) "Si, es muy importante, incluso el mismo trabajo te obliga a ello de una manera natural."⁸⁴

El trabajo que implica el Libreto de Dirección, no es fácil, sobretodo cuando se inicia, a medida que éste avanza, no sólo se encuentra su utilidad, sino que se facilita:

(G) "Lo más difícil fueron definitivamente los propósitos de montaje, ya que tienes que poner en orden qué idea tienes y qué es lo que quieres decir."⁸⁵

(A) "Lo más difícil para mí fue el análisis de las acciones, y, particularmente, se me dificulta poner en palabras lo que quiero llevar a escena, pero por eso estoy aquí. Espero irlo resolviendo mejor en mi siguiente puesta en escena."⁸⁶

(S) "Me conflictúa mucho dirigir mi obra, tengo las ideas en la cabeza, pero no sé expresarlas."⁸⁷

(H) "Nada fue muy sencillo, todo llevaba un razonamiento, una investigación y una esencia por parte el director, no era llenar hojas y hojas de información y ya..."⁸⁸

Algo muy importante es el entender el carácter interdisciplinario inherente en el teatro y su estrecha interrelación con todas las materias que se cursan en la carrera:

(H) "Aprendí a interrelacionar el conocimiento de las distintas materias, que aunque no hablan del Libreto de Dirección, sus conocimientos se utilizan en él, desde el maestro Néstor López Aldeco que enseña el Libreto de Dirección, de acuerdo a la escuela europea de teatro y que es frecuentada por el teatro neoyorkino; desgraciadamente muy pocos directores mexicanos conocen el método de elaboración del Libro de Dirección correctamente, y su ayudante Lupita Carpinteyro, que fueron la base del curso, así como; de los demás profesores que laboran en el Colegio: Marcela Zorrilla, Fernando Martínez,

81 Ibidem

82 Idem.

83 Ibid

84 Ibidem

85 Idem.

86 Ibid

87 Ibidem

88 Idem.

Alejandro Ortiz, directa o indirectamente me ayudaron.⁸⁹

En este trabajo interdisciplinario, es en el que se conjugan la segunda y tercera parte del Libreto de Dirección: visualización y la realización. Cada uno de los profesionales que trabajan, desde su especialidad, considera a su propio trabajo, o el de su arte como el más importante; sin embargo, cada uno de estos elementos es indispensable para el trabajo final, pero ninguno es más importante que el otro. Todos están en una hipersensible balanza en la que cada uno debe estar a la par del otro, sin desequilibrar, entorpecer o boicotearlo. La planeación de estos puntos es básica para el resultado. Un Director, no sólo en el teatro sino en cualquier actividad de la vida diaria, no puede guiar a buen término a un grupo si desconoce los fundamentos de su trabajo, la forma de construirlo y el desarrollo mismo, no puede tener una unión de todos sus elementos si estos no están integrados entre sí gracias a él (Director) y si no tienen el conocimiento de los pasos en los que se integran, el camino a seguir, la ruta crítica, el orden de trabajo, los principios fundamentales para el desarrollo y el fin.

"El director tiene que interesarse en la obra y no es sus distintas partes aisladas; en las escenas, más que en las líneas sueltas; en la producción total y no en el trabajo de los actores individuales. Su tarea consiste en dar el significado completo y la atmósfera de la obra, así como las relaciones cambiantes de cada personaje con respecto de otro y de la obra. Aunque tenga que trabajar con individuos, piensa en términos del conjunto total y no de las partes aisladas, sino que siente y piensa en las escenas y en los significados, en la crisis, en el tema y en la unidad total. Este tipo de dirección es el mejor."⁹⁰

Finalmente el Libreto de Dirección es ante todo un rigor metodológico que redundará en beneficio del aprovechamiento de todas las opciones técnicas de la escena, así como, de una depurada expresión artística. En última instancia de lo que se trata es de un Teatro artístico. Finalmente, la técnica son los cimientos sobre los que se sustenta un trabajo artístico, sólo cuando esta se domina, se puede dar rienda suelta a la creatividad, y conseguir la gracia. "La gracia implica el mínimo de esfuerzo de parte de cada uno de los artistas.[...] Es la tranquilidad y la facilidad con que el artista ejecuta su labor y disfraza su técnica."⁹¹ "La persona que te ofrece "técnica" es una apuesta más segura que la que te presenta "El Método". La técnica simplemente significa los principios generales del oficio. Una vez que los hayas dominado, podrás desarrollar tu propio método."⁹²

"Apreciaremos la técnica del director si nos damos cuenta de su labor en los campos siguientes:

- la forma en que ha destacado el tema o el estilo de su producción,
- el empleo que ha hecho de los movimientos escénicos, de las agrupaciones, de la acción adicional y de los cuadros,
- el hincapié que ha puesto en la producción total y no en una de sus partes,
- su manera de establecer el ritmo, el tiempo y la medida,
- su equilibrio entre empatía y distanciamiento estético,
- su fidelidad al objetivo principal de la obra y a los materiales con los que trabaja,
- la facilidad con que transcurra la producción en su totalidad."⁹³

⁸⁹ Ibid

⁹⁰ Wright, Eduard A Op Cit, p.204

⁹¹ Ibidem., p.199.

⁹² Brown Andrew, Op Cit, Capítulo 1

⁹³ Wright, Eduard A. Op Cit, pp.211-212

"En suma, (el director) es el traductor que utiliza todas las artes del teatro para corregir cualquier defecto de la obra. Se le encomienda la tarea de aclararlo todo."⁹⁴

El teatro es la única forma de creación y comunicación que define al hombre.

(H) "Debo saber qué es lo que quiero hacer, quién soy y qué hay alrededor de mí que pueda definirme en mi trabajo. El Libreto resultó y resulta de gran importancia para la elaboración de un trabajo digno, armónico, orgulloso del que digan: "fue un buen trabajo y mejoró mucho" eso te ayuda y te anima a no quedarte ahí, porque todavía no lo sabes todo, apenas estas iniciando toda la carrera de tu vida y no puedes decir que ya lo tienes todo. Siempre habrá mejores y peores, pero tu tienes que ser y ya, ser quien quieres ser y como resultado tendrás lo que quisiste."⁹⁵

(J) "Aprendí mucho durante el semestre a tener confianza en el hacer o intentar dirigir una obra; es un trabajo creativo y fascinante y hay mucho que aprender."⁹⁶

- 0 -

94 Idem, 1972, p.205

95 Cuestionario realizado a los alumnos

96 Idem.

CRÉDITOS DE ILUSTRACIONES Y EJEMPLOS:

Dione Luz Cuevas Reyes:

- Código de Personajes
- Lista de Zapatería
- Lista de Utilería Mayor
- Desglose de Cambios de Vestuario
- Desglose de Track's de Sonido
- Desglose de Luces y de Iluminación
- Desglose de Entradas y Salidas de Actores a Escena
- Gráfica de Manejo de Tempos
- Planta del Teatro Lídice
- Ficha Técnica del Teatro Lídice
- Directorio

Paloma López Medina Avalos:

- Gráfica de Tensión Dramática.
- Lista de Vestuario
- Lista de Accesorios de Vestuario
- Lista de Sombrerería
- Lista de Atrezzo
- Lista de Utilería Menor
- Lista de Elementos Escenográficos
- Lista de Track's de sonido
- Lista de Filtros o Gelatinas
- Levantamiento del Teatro con Áreas en Planta
- Plano Isóptico
- Plano Acústico
- Planta de Proyecto Escenográfico
- Levantamiento de Proyecto Escenográfico
- Plano General de Iluminación
- Planta de Colocación de Instrumentos de Iluminación
- Diseño de Vestuario
- Diseño de Accesorios de Vestuario
- Diseño de Sombrerería
- Diseño de Atrezzo
- Diseño de Maquillaje
- Diseño de Utilería Mayor
- Diseño de Utilería Menor
- Antropometría y Características Étnicas

Agradezco enormemente el material y la información proporcionada para la elaboración y ejemplificación de este trabajo

...

BIBLIOGRAFÍA

- ***Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Decimonovena edición***, Ed. Espasa-Calpe VI Tomos, 1981. 1436p.p.
- ***La Poética de Aristóteles Versión de García Bacca*** Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. 214p.p.
- ALONSO, Martín. ***Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo***. Ed. Aguilar, Madrid, 1967. 1637p.p.
- ARIEL Rivera, Virgilio ***La Composición Dramática*** Col. Escenología, Grupo Editorial Gaceta S.A./Difusión Cultural UNAM, México, 1989. 268p.p.
- BERRY, Jorge. ***Dirección, Producción y Maquillaje Teatrales***, Ed. Depto de Publicaciones y Documentación del Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1986. 127p.p.
- BROWN Andrew, ***Drama*** Trad. Realizada para el Mtro Néstor López Aldeco por Fonseca María del Carmen, Bárbara Morelos-Zaragoza, Zazil Sobrevilla. s.p.i.
- CANFIELD, Curtis ***El Arte de la Dirección Escénica*** Ed. Diana, México, 1970. 362 p.p.
- DEL TORO, Fernando ***Semiótica Del Teatro*** Ed. Galerna, Buenos Aires, 1989. 231p.p.
- GÓMEZ García, Manuel ***Diccionario Akal de Teatro*** Ed. Akal, Madrid, 1997. 908p.p.
- HALLER Gilmer, B. Von, ***Psicología Ganeral*** Ed. Harla, México, 1974 486 p.p.
- IZNOUR, George C., ***Theater Design*** Ed. McGraw-Hill, Inc., USA 1977, 631p.p.
- MARTÍNEZ F., Gerardina ***Musicalización Teatral*** s.p.i.
- PAVIS, Patrice ***Diccionario de Teatro*** Ed. Paidós, Barcelona España, 1984. 605p.p.
- SENDEL, Samuel ***La Escena en Acción*** Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1960. 368 p.p.
- SELDEN, Samuel, et. al. ***Técnica Teatral Moderna*** Ed. EUDEBA, B.A. Argentina, 1968. 685 p.p.
- UBERSFELD, Anne ***Semiótica Teatral*** Ed. Cátedra/Universidad de Murcia, Madrid, 1989, 217 p.p.
- WAGNER, Fernando ***Teoría y Técnica Teatral*** Editores Meixacnos Unidos, México, 1989 375 p.p.
- WRIGHT, Eduard A. ***Para Comprender El Teatro Actual*** Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972. 252 p.p.