



# FETyC 2018

## 5° Festival Escolar de Teatro y Ciencia

**GAM**  
Centro de las artes,  
la cultura  
y las personas



—

**Contenidos**

Gisela Watson

**Edición**

Galide Moreno

**Diseño**

Daniel Hanselmann

Claudia Ochoa

1

# EL JUEGO DRAMÁTICO COMO PUNTAPIÉ DE LA CREACIÓN

## 1

# EL JUEGO DRAMÁTICO COMO PUNTAPIÉ DE LA CREACIÓN

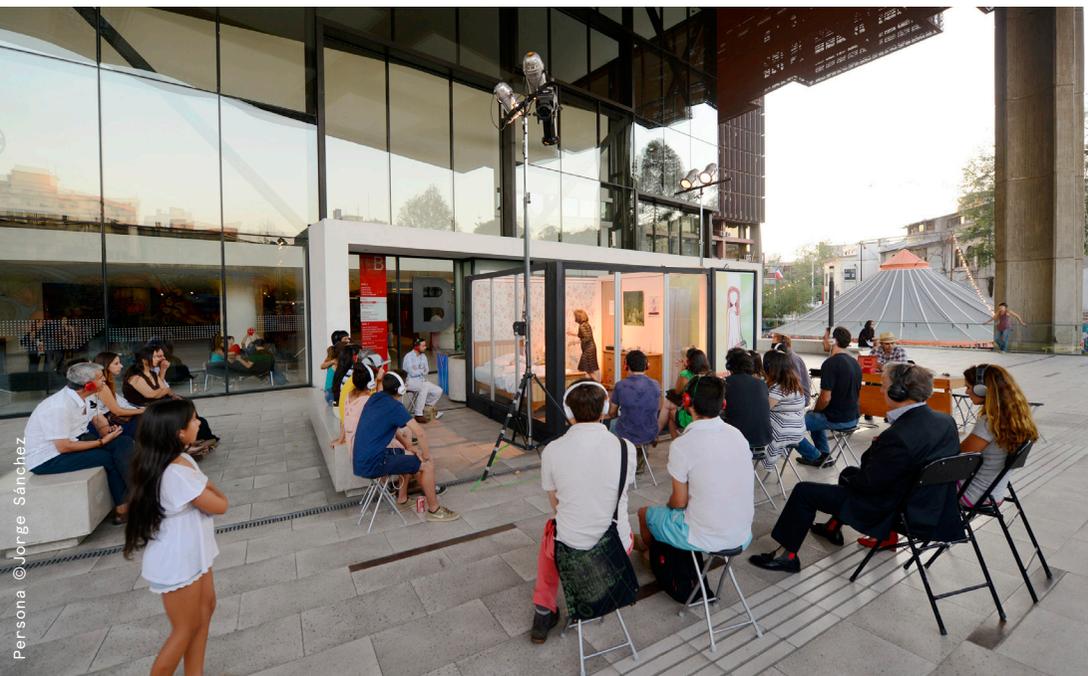
El juego es la esencia de la actividad humana desde la infancia. A través de él se aprende y practica la norma y los códigos sociales, al mismo tiempo que se evidencia paulatinamente el modo de entender la cultura y el modo en que un niño ha incorporado en su actuar modelos de la vida adulta que lo rodea. La actividad teatral tiene como punto de partida la idea de juego dado que sostiene como eje la expresión, la representación y la comunicación.

En el contexto de la formación teatral, desde el espacio escolar hasta el académico, es común reconocer una ruta de formas dramáticas que avanza desde la espontaneidad a la técnica y que supone al menos las siguientes expresiones:

JUEGO DRAMÁTICO	DRAMATIZACIÓN	TEATRO
Actividad que supone la asunción y representación de roles diversos, en una situación dada y conforme a unas reglas establecidas.	Conversión en expresión teatral de un hecho real o imaginario, de una narración, de un poema, etc.	Puesta en escena de una obra elaborada, con intención de espectáculo.

+ espontaneidad proceso lúdico

+ elaboración técnica producto artístico



El **juego dramático** es una actividad que apunta a crear en los participantes una toma de conciencia de los elementos del **esquema dramático** y de los mecanismos fundamentales del **lenguaje teatral**. Provoca cierta liberación corporal y emotiva, induce a resolver situaciones nuevas y obliga a tomar decisiones a partir de la improvisación.

Aun cuando puedan compartir rasgos, el concepto de juego dramático se contrapone con el concepto tradicional de teatro en tanto: su foco es la expresión, su acento está en el proceso, la situación y personajes son imaginados e improvisados y el motor de la acción, más que la representación final, es la motivación a comunicarse con el grupo y los espectadores. Desde una perspectiva pedagógica, es importante señalar que el juego dramático no reemplaza la preparación y puesta en escena teatral, pero constituye un trabajo previo fundamental para que los actores (niños, estudiantes, grupos teatrales, etc.) conozcan y dominen su capacidad expresiva de cara a un montaje teatral.

Han existido diferentes expresiones cotidianas que pueden considerarse como punto de partida para la actividad teatral. Históricamente es posible ver por ejemplo cómo a través del enfrentamiento guerrero o la danza sagrada el cuerpo accede al juego en la escena. La acción teatral por lo tanto tienen en sí misma un origen lúdico.

En el teatro, el juego tiene la misión de dar a conocer el propio cuerpo y el medio en que se desenvuelve; ello significa tener conciencia permanente del propio movimiento, puesto que la acción está presente en la escena incluso en la quietud. Esta acción se expresa por los movimientos proyectados en la escena, por la danza o por la acrobacia. Es así como en el proceso de creación, el actor y el director descubren de forma improvisada movimientos

apropiados, para el personaje, para la situación, para el estilo de la obra, para el estilo de la puesta en escena según sea el caso. Todos estos movimientos y gestos, suponen una cierta idea de juego corporal, que unido al juego verbal, constituirá el universo de construcción lúdica del drama.

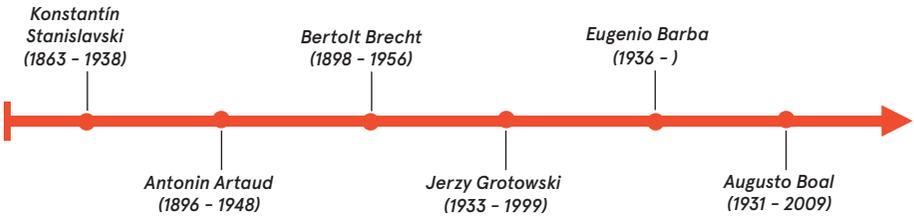
Ahora bien, el teatro como actividad no es un fenómeno exclusivo de algunos "elegidos". Aún cuando la actividad y formación teatral puede ser sistemáticamente perfectible al entrenamiento, todos somos en alguna medida actores.

*Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores ¡Incluso los actores! El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros. El lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia, y el más esencial. Los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar. Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria de nuestras vidas. La única diferencia entre nosotros y ellos consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo. (Augusto Boal)*



## 1.1 El director como pedagogo

El arte dramático está constituido por un conjunto de valores, reglas, principios, modelos y consideraciones teóricas y prácticas, que guían los aprendizajes de los actores en formación. En la historia del teatro ha existido una serie de propuestas diferentes en función de los fines estéticos o políticos que cada momento ha priorizado. Una tensión predominante ha sido el modo de comprender la **técnica** como parte del proceso de formación actoral. Para Elines (2005), el oficio de actuar no se posee, sino que se conquista y dicho oficio contiene sellos que diferentes directores han impreso en la formación de actores.



Grandes directores teatrales han elaborado y transferido a partir de su trabajo, diferentes modos de entender la formación actoral. Algunos ejemplos relevantes son:



### STANISLAVSKI

Propone que los actores deben pretender convertir la obra en realidad teatral: para eso deben sentir y actuar como si las circunstancias y condiciones escénicas fuesen reales. El sentido de verdad de la obra teatral se da porque las acciones dramáticas son vividas, no fingidas. Si se finge, se crea la mentira escénica.

*Nuestro aparato físico debe ser sensible incluso a los más pequeños giros, sutilezas y cambios de la vida interna en escena. Debe ser semejante a un sutilísimo barómetro que responda a cambios de presión imperceptibles. (Stanislavski)*



### BRECHT

Propone un teatro comprometido con las causas sociales de su época. En el teatro épico el actor deberá evitar en todo momento la identificación y la imitación y deberá favorecer la crítica y narración de su propio personaje. Sus recursos más utilizados serán: una estructura narrativa, relación actor - espectador, recursos de extrañamiento y una cuidada focalización en los puntos sobre el cual el público centra su atención.

*Así como la ciencia se opone a los objetos (...) los hombres de teatro no podemos hacer como si viviéramos en una era pre-científica, exigiendo del espectador que deje su corazón en el vestuario, sino invitarlo a una sesión donde los actores, vueltos hacia él, entablen con él un coloquio de la realidad social. (Brecht)*

*En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.*  
(Artaud)

*La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.*  
(Grotowski)

*Una etapa definitiva de nuestra experiencia fue cuando dije a cada uno de los actores: sigan su propio camino, no hay ningún método, cada actor debe crear el suyo propio.*  
(Barba & Savarese)

*La meta del Teatro del Oprimido no es llegar al equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de la acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena me transformo.*  
(Boal)

## ARTAUD

Propone un teatro más visceral y menos racional. El teatro de la crueldad se basa en una puesta en escena chocante, salvaje y aderezada con los elementos primitivos del movimiento. Considera una fuerte relación del actor con su cuerpo.



## GROTOWSKI

Propone un teatro pobre en medios técnicos y escenográficos, pero muy imaginativo, basado exclusivamente en el trabajo del actor. Considera un uso mínimo de objetos y accesorios los que tienen un uso específico de acuerdo con su funcionalidad. No exige un teatro, solo un recinto o espacio que privilegie la relación comunicación entre el actor y el espectador.



## BARBA

Propone un teatro que se interesa por la formación corporal. Considera que el entrenamiento debe ser personalizado y determinado por cada actor, pero sin entregarse a él férreamente como si fuera la solución actoral. Al relativizar la técnica recupera la idea lúdica de la investigación y de la innovación para la escena.



## BOAL

Propone el llamado Teatro del Oprimido. Pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos. El público asiste y participa de la pieza, por tanto, las obras son construidas en equipo, a partir de hechos reales y de problemas típicos de una comunidad. Usa ejercicios, juegos y técnicas teatrales que pretenden la des mecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro.





## EJERCICIOS PRÁCTICOS

Seleccione escenas de *El príncipe constante* dirigido por Jerzy Grotowski y analice con su grupo cómo se expresa en ese montaje los rasgos del teatro pobre.

Seleccione escenas de *Madre coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht y comente con el grupo los rasgos del teatro épico a partir del material visto.

Observe con su grupo imágenes correspondientes al entrenamiento físico del Odin Teatret y comente a partir de ellas la línea de trabajo de Eugenio Barba.

### 1.2 La experimentación como eje

El trabajo del director como pedagogo y la integración entre los espacios de creación con los de formación se convirtió en un incentivo para explorar, buscar y ampliar perspectivas y posibilidades teatrales. Esto no derivó en una renuncia a la creación, sino que unificó en cierto modo la creación escénica con la experimentación. Algunos directores fueron criticados por su dedicación a la formación, pero lo cierto es que realizaron una labor fundamental para la renovación de la escena. La reflexión sobre el proceso de formación del actor necesariamente implicó luchar contra el anquilosamiento de la teoría y la práctica teatral y abrir otras posibilidades.

La innovación tiene elementos de conexión con el universo lúdico. Innovar implica observar, experimentar, especular con los conceptos, jugar con sus posibles formas, a fin de encontrar nuevas soluciones. Esta idea fue una tendencia durante todo el siglo XX y es vigente al momento de comprender la experimentación como eje de la formación teatral, sobre todo porque el teatro es la capacidad de los seres humanos de observarse en acción, pensar sus emociones y emocionarse con sus pensamientos.

La búsqueda de la acción física que se observó desde Stanislavski a Grotowski sobrepasó al teatro como dominio o

fin para transformarse en experiencia y búsqueda incluso espiritual. En efecto, un nombre clave en lo que respecta a la experimentación es Grotowski y su Teatro Laboratorio. Según Peter Brook, su teatro "es un centro de investigación. Quizá sea el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es una desventaja, donde la escasez de fondos no es una excusa para carecer de medios adecuados, lo que automáticamente sabotearía cualquier experimento. En el teatro de Grotowski, como en todo verdadero laboratorio, los experimentos son científicamente válidos porque lo que se investiga, lo que se escudriña, son las condiciones esenciales."

Este proceso trajo consigo consecuencias como: una nueva comunión del teatro con la danza contemporánea, el mimo y la expresión corporal y una atribución diferente a la luz, la música o elementos plásticos como lenguajes escénicos también predominantes.

*Las escuelas se hacen indispensables y además de esta función formadora, desarrollan una segunda función de laboratorio, de lugar de experimentación, lo cual como ya indicaba antes es en sí mismo universo lúdico(...) garantizan la difusión de los hallazgos o de los principios estéticos. "La escuela se crea siempre para una renovación social del teatro, para dar concreción al teatro del futuro." (Barba & Savarese).*

La **experimentación** como clave de la formación teatral ha sido determinante para la búsqueda de elementos y "formas de hacer" diferentes. Entre ellas:

*La utilización expresiva de distintas técnicas corporales.*

*La conexión con las corrientes más innovadoras de la cultura.*

*El replanteamiento de la creación escénica en cuanto a su sentido y su finalidad.*

*La diversificación de los recursos escénicos.*

*La reflexión sobre su relación con la dramaturgia y con la música.*

*La reflexión sobre la concepción del actor y su relación con el director.*

*La innovación en el carácter de la comunicación que se establece con el público.*

Es posible, por ejemplo, analizar múltiples puestas en escena de la obra de teatro *Hamlet* de Shakespeare y reconocer qué elementos predominan o cambian según cada propuesta teatral. En el montaje *Hamlet: la ironía y el duelo* de Henryk Tomaszewski es fundamental el gesto y el movimiento puesto que su eje es la pantomima. La propuesta de *Hamlet* de Stanislawski fue realizada junto a Gordon Craig, por lo tanto, tuvo un tratamiento innovador en el uso escenográfico a partir de grandes columnas y lonas. Esta recibió críticas porque el espacio predominaba por sobre la actuación y confundían la esencia de la obra.



Hamlet: la ironía y el duelo  
de Henryk Tomaszewski



Hamlet de Stanislawski,  
junto a Gordon Craig



## EJERCICIOS PRÁCTICOS

Cinco de los directores de teatro europeos más influyentes del siglo 20 son Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Peter Brook. ¿Cómo sería para estos cinco directores trabajar con la actriz que interpreta a Ofelia en la famosa escena de *la locura de Hamlet* de Shakespeare?. ¿Qué pediría cada uno a la actriz? La instalación de video llamada *Cinco Verdades* a cargo de Katie Mitchell considera cinco interpretaciones de la locura de Ofelia considerando la propuesta de cada uno de los directores mencionados.

Sugerimos analizar y comparar los 5 videos disponibles en red. Tome como referencia el sitio web [www.nationaltheatre.org.uk](http://www.nationaltheatre.org.uk)

### 1.3 El juego dramático como herramienta transversal en el aula

El juego dramático potencia la comunicación y el pensamiento crítico. Es una herramienta de autoconocimiento en el plano individual y de ejercicio de la cooperación y democracia en el plano grupal. Finalmente, la improvisación promueve la espontaneidad y creatividad, aspectos fundamentales para enfrentar los cambios de manera innovadora y contextualizada.

La incorporación del juego dramático y del teatro como recurso educativo permite que los estudiantes descubran y recurran a todas sus posibilidades de expresión: corporal y emotiva (movimientos y actuación), la voz (sonidos y palabras) y la plástica (formas y colores). La práctica constante de improvisación ayuda a los estudiantes a:

- Conocer su propia voz y utilizar la palabra.
- Encontrar en su cuerpo recursos comunicativos y disfrutar de ellos.
- Empatizar con las problemáticas de otros al asumir personajes diversos.
- Analizar y criticar hechos dramatizados.
- Colaborar en diferentes funciones asociadas al montaje y poner en común una serie de talentos distintos (vestuario, decorados, luz, etc.)
- Saber escuchar y disfrutar un espectáculo.

Existen diferentes métodos para incorporar el juego dramático al aula. Una propuesta conocida en Chile es la de Verónica García-Huidobro, la cual contempla ejercicios diferenciados del siguiente modo:

PRELIMINARES	SENSIBILIZACIÓN	CREATIVIDAD CORPORAL	CREATIVIDAD VOCAL	EXPRESIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Creación de confianza.</li> <li>- Aceptación colectiva.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Provocar un estado de alerta sensible</li> <li>- Responder a los estímulos sensoriales de su mundo personal y del mundo que lo rodea.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tomar conciencia del esquema corporal.</li> <li>- Desarrollar relación con el espacio, los objetos y el cuerpo de otras personas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tomar conciencia del aparato vocal.</li> <li>- Desarrollar habilidades expresivas de la voz.</li> <li>- Desarrollar la capacidad de juego vocal.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Distinguir entre la realidad y la fantasía.</li> </ul>

*La pedagogía teatral se ha caracterizado por buscar en el teatro un nuevo recurso de aprendizaje, motivador de la enseñanza, facilitador de la capacidad expresiva, contenedor de la diferencia, ente de sanación afectiva y proveedor de la experiencia creativa. El teatro se estructura como el soporte que permite enseñar el territorio de los afectos, volcando su aporte artístico en el campo educacional, para lograr, en conjunto, el objetivo de volver más creativo el proceso de aprendizaje y el universo estudiantil. (Verónica García-Huidobro)*

Aún cuando las propuestas de juegos y ejercicios tienen un carácter diferente cuando se trata de la incorporación del juego dramático en el espacio escolar y en la formación actoral, comparten muchos principios. El siguiente cuadro contrasta dos propuestas.

	EJERCICIOS CORPORALES	EJERCICIOS VOCALES
VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO	<p>Construir corporalmente diferentes máquinas. Para ello se dividen grupos de mínimo cinco y máximo diez participantes. Cada grupo debe recrear en conjunto alguno de los siguientes estímulos:</p> <p>un tren    un avión    un automóvil</p> <p>una lavadora    un barco    una moto</p> <p>un reloj    una máquina de escribir</p>	<p>Traducir con la voz los siguientes estímulos físicos y emocionales:</p> <p>el miedo    el placer    el calor</p> <p>el cansancio    la tristeza    el asco</p> <p>la rabia    la alegría    el amor</p>
AUGUSTO BOAL	<p>Cambiar la manera de andar para activar ciertas estructuras musculares poco utilizadas y hacernos conscientes de nuestro propio cuerpo y sus potencialidades. Recrear caminatas de:</p> <p>cangrejo    mono    paso de camello</p> <p>carretilla    carrera de sacos</p>	<p>Un grupo de actores emite con la voz un sonido determinado (que puede ser de animales, follaje, calle, fábrica), mientras otro grupo hace movimientos relacionados con dicho sonido, como si equivaliesen a su visualización. Es decir, si el sonido elegido por el primer grupo es «miau», la imagen no será necesariamente la de un gato, sino la visualización que el segundo grupo de actores tenga de ese sonido especial.</p>



## EJERCICIOS PRÁCTICOS

Apóyese en manuales de trabajo teatral disponibles en línea para desarrollar prácticas grupales considerando los siguientes ejes:

- Fomentar y fortalecer la comunicación, cooperación y el trabajo en equipo.
- Facilitar técnicas de respiración y corporales que permitan reconocer las emociones.
- Potenciar la concentración, seguridad.
- Potenciar la capacidad de improvisación en una situación previamente dada.
- Distinguir las diferentes sensaciones que provoca un atmósfera determinada.

Recomendamos especialmente el uso de los textos:

\* *Manual de pedagogía teatral* de Verónica García Huidobro. Editorial Los Andes.

\* *Didáctica de la expresión dramática: una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. José Cañas (2001). Barcelona: Octaedro.

# DEL JUEGO A LA CONSTRUCCIÓN DEL EJERCICIO DRAMÁTICO



## DEL JUEGO A LA CONSTRUCCIÓN DEL EJERCICIO DRAMÁTICO

*En la batalla del cuerpo contra el mundo, los sentidos sufren, y comenzamos a sentir muy poco lo que tocamos, a escuchar muy poco lo que oímos, a ver muy poco lo que miramos. Escuchamos, sentimos y vemos según nuestra especialidad. Los cuerpos se adaptan al trabajo que deben realizar. Esta adaptación, a su vez, lleva a la atrofia y a la hipertrofia.*

*Para que el cuerpo sea capaz de emitir y recibir todos los mensajes posibles, es preciso que recupere su armonía. (Augusto Boal)*

Aprender teatro supone necesariamente "hacer teatro"; por lo tanto, los ejercicios dramáticos son fundamentales para la formación actoral y la consolidación de propuestas teatrales en el espacio escolar. Es importante recordar la diferencia entre el teatro y el juego dramático: el teatro pretende comunicar y reproducir situaciones que concluyan en un espectáculo efectivo, artístico y bello. El juego dramático, en cambio, supone la experimentación y la prueba de herramientas teatrales para representar una situación por parte de actores que previamente han aceptado improvisar, participar grupalmente y cooperar. El juego, siempre será el primer paso

para la incorporación de técnica teatral, tanto la gestualidad como la construcción textual son procesos originalmente lúdicos.

*Jugar a ser es experimentarse y probarse en la acción, con la ayuda de otros como compañeros, y en situaciones imaginadas. Es recrear, es decir, inventar escenas de la vida cotidiana y vivirlas sabiendo que se trata de un juego; es entrar de lleno en el universo de las convenciones y los signos. (Yvette Jenger)*

Ahora bien, es importante considerar que los espacios de formación actoral contemplan actividades de diversa índole y es importante



distinguir la noción de juego de la de ejercicio cuando se vive un proceso de entrenamiento.

- **Ejercicio:** será todo movimiento físico, muscular, respiratorio, motor, vocal, que ayude al que lo hace a conocer mejor y reconocer su cuerpo. Apunta al mejor conocimiento de sus mecanismos, atrofias, hipertrofias y su capacidad de recuperación, reestructuración y reorganización. Es una reflexión física sobre uno mismo.
- **Juego:** trata la expresividad de los cuerpos como emisores y receptores de mensajes. Constituyen un diálogo, exigen interlocutor, son extroversión.

Un segundo aspecto que siempre se revelará en el entrenamiento teatral y que se consolida a partir del juego es la **improvisación**. La conceptualización de la improvisación tiene diferentes perspectivas, entre ellas su uso como:

- **técnica de enseñanza**
- **fin en sí misma: teatro de improvisación**
- **repetición**
- **descubrimiento**

El juego es una constante cuando nos referimos a la construcción de las imágenes creativas desde la infancia. Pasamos desde el juego personal al proyectado, del juego dirigido al juego dramático hasta llegar a la improvisación. Para muchos, en el ámbito de la formación teatral permite desbloquear el yo oprimido, desaprender lo aprendido o impuesto para recobrar la potencia creativa de cada actor. En algunas propuestas el énfasis ha sido específicamente la preparación actoral y la calidad artística y en otras, la búsqueda de liberar al actor de mecanismos automatizados desde la tradición escénica. Si consideramos esta última perspectiva, veremos entonces una concepción sobre el uso del juego que

incluso considera enfoques terapéuticos y psicoanalíticos.

El uso del juego como estrategia impulsará creativamente al actor y lo volverá más espontáneo en sus respuestas, más libre de las reacciones aprendidas, abrirá sus posibilidades. En este caso, el entrenamiento se enriquece de respuestas y se enriquece de propuestas.

Para el actor la energía no se presenta bajo la forma de un **qué** sino de un **cómo**.

**Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner en visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento. Sin embargo, para el actor es muy útil pensar este cómo bajo la forma de un qué, de una sustancia impalpable, que puede maniobrase modelarse, labrarse, proyectarse en el espacio, absorberse y ponerse a danzar en el interior del cuerpo. No son fantasías. Son eficaces imaginaciones. (Eugenio Barba)**

Los ejercicios o juegos teatrales permiten generar material creativo que es susceptible de poner en escena. Tienen un potencial artístico que una vez, editado, elaborado, reflexionado, trozado, invertido, podría dejar de ser un ejercicio de preparación, para pasar a ser una obra o ejercicio escénico finalizado.



La lengua en pedazos ©Jorge Sánchez

## 2.1 Dirección

El director es descrito como la persona encargada de montar una obra asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto y utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición (Pavis). Su gestión es fundamental para la configuración del mensaje global detrás de la puesta en escena.

*Quando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Esa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Hay una intuición sin forma que es mi relación con la obra. Sin esa convicción no puedo hacerla. (Peter Brook)*

El director lidera el trabajo sobre el montaje de principio a fin. A lo largo de la preparación de la puesta en escena su rol es fundamental en tanto:

- guía el colectivo y las individualidades que integran el colectivo.

- edita, selecciona, profundiza, corta, altera el orden de los materiales que van surgiendo de las improvisaciones o ejercicios dramáticos.

Conforme avanza la fase de creación debe observar los ejercicios siempre buscando potencias escénicas, aquellas dinámicas en las que el actor deja fluir su creatividad y se enriquecen las propuestas del grupo. Junto con dar coherencia a los materiales que se ponen en escena, orienta a los actores en la construcción de su propia dramaturgia. Eugenio Barba indica que el director no desea realizar una idea. Su tarea es suscitar y organizar el rendimiento de los actores. Debe desencadenar crisis y no dejarse inhibir por el temor de confesar que aún no tienen lista la solución justa. La confianza de los colaboradores debe basarse en la capacidad del director de descubrir aquello que no es una solución. Él debe provocar dudas, problemas, proponer una cantidad de posibles puntos de vista, de confrontaciones, recuerdos, experiencias. Debe organizar la actitud estupefacta de los actores. Debe conseguir que cada uno se pregunte: ¿Por qué digo esto? Debe vigilar que el asombro, las contradicciones iniciales, una vez obtenida





una respuesta, no desaparezca del todo a medida que avanzan los ensayos.

No existe un modo único de dirigir una puesta en escena. Un ejemplo puede ser el de Jimmy Daccarett (2009) quien propone la siguiente secuencia de trabajo del director:

- **Fase 1:** preparar y disponer los sentidos al quehacer escénico, con un acercamiento más intuitivo y libre al texto.
- **Fase 2:** seleccionar parte del material obtenido a través de las improvisaciones u otras herramientas metodológicas que haya diseñado para acercarse al texto dramático y con él ilumina las premisas de dirección.
- **Fase 3:** dirigir los ensayos parciales, donde se revisan cada una de las escenas o unidades

por separado. Establecer y profundizar claramente las premisas de dirección para evitar que en este periodo de pruebas, errores y descubrimientos, la puesta en escena pierda su orientación.

- **Fase 4:** unir en orden correlativo las distintas escenas o unidades construyendo la estructura base de la puesta en escena.
- **Fase 5:** dirigir los ensayos finales donde realiza las últimas correcciones de claridad, coherencia, unidad, variedad, articulación, energía, visibilidad, movimiento, espacio, musicalidad, atmósfera, suspenso, tiempo, ritmo, emocionalidad, discurso y lenguaje. Aquí la puesta en escena debe llegar a su mayor refinamiento, eliminando todo aquello que distraiga o que no signifique un aporte.



## EJERCICIOS PRÁCTICOS

Escoja un texto teatral que contenga varias escenas, de manera tal que sea posible apreciar al menos dos unidades diferentes.

Aplique el modelo de Daccarett en la secuencia expuesta revelando a su grupo de estudiantes en cada fase cómo se evidencia cada una en su proceso creativo y de ensayos.

Analice colectivamente con los estudiantes las fases implementadas y enriquezca la descripción de cada una a partir de los aportes que el grupo ofrece en función de la experiencia de trabajo vivida en la preparación de su propio montaje.

### 2.2 Texto dramático

Un texto dramático tiene como propósito ser representado. Ya sea porque la obra es reconstruida para un montaje teatral o porque es leída, el texto siempre constituirá el punto de partida para un espectáculo real o imaginario. Sanchis Sinsterra (2002), afirma que la lectura de un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles de discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.

***El teatro se presenta como una arena cerrada en la cual los hombres vienen a disputar sus derechos. (Sartre)***

La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes y sus formas de manifestarse.

El diálogo teatral, medio a través de cual accedemos a la trama, reproduce elementos tomados de la realidad de manera tal que,

aunque existan distorsiones o violaciones a la estructura tradicional del diálogo, este sea verosímil. Este es el fruto del encadenamiento de enunciados de valor estético. Un diálogo teatral tiene además de sentido, efecto. No es un intercambio conversacional de dos o más personas, sino un intercambio doble entre ellas y al mismo tiempo, con el receptor – espectador. Dicho diálogo habitualmente toma una de las siguientes formulas de intercambio: monólogo, diálogo a dos voces y diálogo a voces plurales.

Ahora bien, en la preparación de toda puesta en escena, el material dramaturgico siempre está en una redefinición, incluso cuando nos

aproximamos a una obra pre-escrita por un autor. En esa instancia el director debe poner ese material en dialogo con sus referentes, sus actores, la sociedad en la que vive para poder establecer una vinculación con él, y el grupo. Esto significa que en el contexto de un montaje teatral está por una parte la dramaturgia original y a ella se suma el trabajo pre escena del director.

Pensar en la estructura dramática ayuda al director a aclararse antes de enfrentarse al grupo de trabajo, aunque debe estar dispuesto también a alterar sus ideas en pro del grupo y de lo que la escena rechaza y pide en forma natural cuando se pasa al trabajo de escenario. La estructura dramática clásica está compuesta por:

- 1. Situación dramática:** Comienzo de la obra. Acontecimiento que da inicio a la ficción.
- 2. Presentación de personajes:** Objetivos y conflictos.
- 3. Desarrollo del conflicto:** Desarrollo de las problemáticas creativas que impiden que la obra cumpla su super-objetivo. Sucesos y acontecimientos que rodean la acción.
- 4. Clímax:** El momento previo a la resolución del conflicto. Las fuerzas en pugna se enfrentan.
- 5. Desenlace:** Resolución del conflicto.
- 6. Final:** Término de la puesta en drama.

Aun cuando es conocida la estructura dramática clásica, es fundamental para la creación de un texto dramático trabajar sobre los siguientes ejes:

SINOPSIS	TEMA Y PREMISA
Redacción de los acontecimientos en torno a un secreto: sucesos guardados a la sorpresa del espectador.	Para la redacción de la TESIS que propone el montaje teatral respondemos: ¿De qué habla la ficción? ¿Qué se quiere decir con ella?

PROBLEMA	PERSONAJES	SUPER-OBJETIVOS
Definición de los OBJETIVOS que mueven la acción dramática y los CONFLICTOS a los que se ve enfrentada.	Personajes protagónicos y antagonicos que articulan la construcción de la acción dramática.	Listado de cada uno de los roles que conforman el cuerpo de la obra junto a los objetivos que los mueven.

TÍTULO	ESTRUCTURA DRAMÁTICA	ESCALETAS
Creación de un título atractivo y creativo para la puesta en escena.	Definición e incorporación de la estructura dramática clásica a la obra.	Definición de escenas numeradas con sus posibilidades.



## EJERCICIOS PRÁCTICOS

A partir de fotografías de prensa trabaje colectivamente con el grupo creando argumentos teatrales que contengan: sinopsis, tema, premisa, problemas, personajes y super - objetivos.

A partir de los argumentos que el grupo elabore, proponga cambios radicales de objetivo que impliquen cambios sustantivos en los conflictos propuestos y que les obliguen a buscar soluciones creativas e inesperadas.

Cuestione los argumentos y situaciones típicas o de sentido común. Promueva el espíritu creativo. Cambios de argumento dramático a cómico, etc.

### 2.3 Elementos de la puesta en escena: escenografía, vestuario, iluminación

Aun cuando los actores y su representación constituyen el foco central del espectáculo teatral, existe una serie de elementos que construyen el espacio escénico y potencian el argumento y la historia. A partir de un proceso creativo y que suma diferentes saberes y lenguajes, los escenógrafos, técnicos en iluminación, sonidistas, maquilladores y vestuaristas confabulan con el director para hacer de la experiencia teatral un espectáculo rico y potente en sus propuestas y discursos.

Ningún elemento es azaroso, sino más bien, es parte de la narrativa visual que la propuesta de la obra quiere transmitir en su conjunto.

*El desafío en la construcción de la narrativa visual de un texto es volver a potenciar su discurso, reformular sus acciones escénicas, volver a entregarle un ámbito de ficción que develará las emociones y visiones que contiene. (Griffero)*

Este material abordará en detalle la escenografía, el vestuario y la iluminación. Este último elemento se tratará en detalle en el apartado siguiente.

#### ESCENOGRAFÍA

Para Bazaes, la escenografía constituye el espacio concreto y atmosférico creado para ser habitado, física o virtualmente, en circunstancias preestablecidas por una ficción (no necesariamente impulsada por factores dramáticos), con el fin de narrar, representar, comunicar o producir una experiencia sensorial durante ciertos límites temporales concretos.

La noción de escenario parece estática, pero lo cierto es que históricamente los espacios escogidos para montar una obra han variado

desde grandes recintos o explanadas, hasta el recorrido por una secuencia de espacios distintos o el uso del espacio público en el trabajo de la performance.

Aun con esas variaciones, *Griffero* consigna que el ser humano escogió el formato rectangular para construir ahí las poéticas de su imaginario, desarrollando desde él una narrativa visual. Dentro de esta gramática de la relación cuerpo espacio, lo que definió como foco es el lugar no solo donde se dirige la mirada, sino donde deseamos que el espectador vaya estructurando sus puntos de atención, determinados por la composición de la escena. Ese formato rectangular está virtualmente instalado en la mayoría de los montajes escénicos y sobre él se elaboran composiciones y focalizaciones diferentes según lo requiera la composición de la puesta en escena.

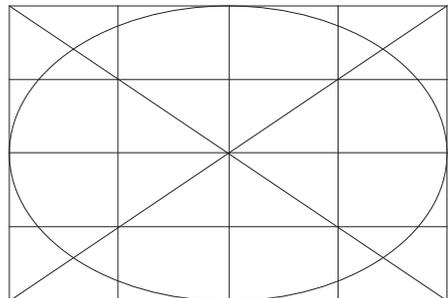
## VESTUARIO

Para Zapata todo vestuario posee un sistema específico de significado en escena, que se desprende de la materialidad, la textura, el color, la forma y, principalmente, de la lectura cómplice y compartida con el espectador. El vestuario entrega información sutil que detona diversas interpretaciones de apoyo a la narración de la pieza teatral. El mismo autor señala que el vestuario tiene funciones simbólicas adicionales, entre ellas:

- Contextualizar la época histórica.
- Indicar el clima del lugar en que se desarrolla la acción.
- Caracterizar al personaje en personalidad, estado de ánimo y aspecto físico.



Plantilla creada por Griffero, para organizar las acciones dentro del escenario.





## EJERCICIOS PRÁCTICOS

¿Qué ubicación tienen los personajes? ¿Cuál será el propósito de este tipo de focalización en la narrativa?



¿Qué pistas sobre la narración te ofrece el vestuario del siguiente montaje?

¿Cómo se aprecia el trabajo sobre el formato rectangular del que habla Griffero en la imagen? Analiza y comenta.



---

# BIBLIOGRAFÍA

- Appia, Adolphe. *El arte vivo*. Varsovia. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. 1974.
- Artaud, Antonin. *El teatro de la crueldad*. En: Sánchez, José. *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Akal. Madrid: 2009.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel*, Catálogos S.R.L. Buenos Aire: 2005.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial. Barcelona: 2007.
- Brook, Peter. *La puerta abierta*. Alba Editorial. España: 2010.
- Cañas, José. *Didáctica de la expresión dramática: una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Octaedro. Barcelona: 2001.
- Daccarett, Jimmy. *Apuntes de dirección teatral*. Universidad del Desarrollo. Santiago: 2010.
- Elines, Jorge. *Hacer, actuar; Stanislavski contra Strasberg*. Gedisa. Barcelona: 2005.
- García-Huidobro, Verónica. *Manual de pedagogía teatral*. Editorial Los Andes. Santiago: 1996.
- Griffero, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur. Santiago de Chile: 2011.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores. México: 2008.
- Jenger, Yvette. *El niño, el teatro y la escuela*. Villalar. Madrid: 1978.
- Knébel, María. *El último Stanislavsky. Análisis activos de la obra y el papel*. Editorial Fundamentos. Caracas: 1996.
- Laferrière, Georges. *La pedagogía puesta en escena*. Ñaque. Madrid: 1997.
- Motos, Tomás. *Dramatización y técnicas dramáticas en la enseñanza y el aprendizaje*. En: Víctor García Hoz. *Tratado de Educación Personalizada. Enseñanzas artísticas y técnicas*. Ediciones Rialp, S.A. Madrid: 1996.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós. Barcelona: 1998.
- Pelletieri, Osvaldo. *Perspectivas teatrales*. Galerna. Buenos Aires. 2008.
- Romero Pérez, Ricardo; Zapata Brunet, Sergio y Rodrigo Bazaes Nieto. *El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – LOM. Santiago: 2013.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX*. Artezblai. Bilbao: 2008.
- Sanchis Sinsterra, José. *La escena sin Límites*. Ñaque. España: 2002.
- Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial. Barcelona: 2009.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna. Buenos Aires: 2002.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Galerna. Buenos Aires: 2004.

# FETyC 2018

5° Festival Escolar de Teatro y Ciencia



**GAM**  
Centro de las artes,  
la cultura  
y las personas



**explora**  
Un Programa CONICYT

**PAREXPLORA**  
REGIÓN METROPOLITANA  
PROYECTOS ASOCIATIVOS REGIONALES