



Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica.

Autor: Sebastian Mostacilla Gamboa

Santiago de Cali Junio de 2023

Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica.

Presentado por: Sebastian Mostacilla Gamboa

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciados en Artes Escénicas
Asesora: Mg. Jackeline Gómez Romero

Línea de investigación: Creación escénica

**INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES FACULTAD DE ARTES
ESCÉNICAS LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS
Santiago de Cali Junio, 2023**

Dedicatoria

Dedicado a mi familia que me han apoyado en esta idea rebelde de hacer teatro.

 Mi madre Carmen y mi padre Edgar, par de escorpión.

Mis hermanos, Miguel y Alejandro. A mi abuela Chela que es mi maestra de vida.

 A mi abuelo Chelo que debe de estar sonriendo y bailando boleros en el cielo.

 Dedicado a la gente que creyó y aun cree en mí.

 Y a mí, lo merezco.

¡Los pensamientos son los arquitectos de tu destino!

Agradecimientos

A toda mi familia, a los que les gusta y no les gusta el teatro.

A mi madre, que pone mi bienestar por encima del suyo. Gracias a su apoyo y amor incondicional.

A los cómplices de este proyecto **Aura, Paula, Anderson y Gabriela.**

A Dayana, Juan David y Sol.

Un agradecimiento especial a **Jackeline Gómez Romero** maestra, amiga, guía y cómplice de la realización de este trabajo de grado y proyecto de vida.

A la **Fundación Aescena** por el apoyo y respaldo humano y profesional.

A la vida, que te enfrenta solo a experiencias hermosas para crecer.

¡Muchas Gracias!

Resumen

El presente trabajo de grado obedece a la sistematización del proceso de investigación-creación titulado Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica. La investigación se desarrolla en cinco momentos: el primer momento corresponde al diseño de trabajo de grado, el segundo momento a la exploración del ejercicio de la dirección escénica desde el texto dramático para la construcción de la imagen teatral, el tercer momento a la indagación del ejercicio de la dirección escénica y su relación con la dramaturgia del actor para la generación de la imagen teatral, el cuarto momento identificar las formas de participación e implementación de la dramaturgia del espectador en la construcción de la imagen teatral de *Bum*, y el último momento a la reflexión del investigador en torno al ejercicio de la dirección por ser quien asume el rol de director.

Palabras clave: Dirección escénica, imagen teatral, dramaturgia del actor, dramaturgia del espectador.

Abstract

This dissertation obeys the systematization of the research-creation process entitled performance image, result of the dramaturgy of scenic direction. The investigation is carried out in five moments: the first moment corresponds to the design of the dissertation, the second moment is the exploration of the exercise of scenic direction from the dramatic text for the construction of the performance image. The third moment is the investigation of the exercise of scenic direction and its relationship with the dramaturgy of the actor for the generation of the performance image. The fourth moment identifies the forms of participation and implementation of the dramaturgy of the spectator in the construction of the Performance image of *Bum* and the last moment to the researcher's reflection on the exercise of direction to being who assumes the role of director.

Keywords: Stage direction, Theatrical image, Dramaturgy of the actor, Dramaturgy of the spectator.

Tabla de contenido

<i>Dedicatoria</i>	3
<i>Agradecimientos</i>	4
<i>Resumen</i>	5
<i>Abstract</i>	5
<i>Introducción</i>	9
<i>1. Capítulo I. Contextualización del proyecto</i>	10
1.1. Planteamiento del problema	10
1.2. Justificación.....	12
1.3. Objetivos generales y específicos	14
1.3.1. Objetivo general	14
1.3.2. Objetivos específicos	14
1.4. Estado del Arte o antecedentes	15
1.5. Dramaturgia Del Director	19
1.6. Marco Conceptual.....	21
1.6.1. Imagen Teatral.....	21
1.6.2. Dramaturgia.....	23
1.6.3. Dramaturgia Del Actor.....	23
1.6.4. Dramaturgia Del Espectador	24
1.6.5. Dirección Escénica.....	25
1.6.6. Dirección de Actores.....	26
1.6.7. Marco Contextual	27
1.7. Marco Metodológico.....	29
1.7.1. Unidades de análisis.....	29

<i>Tabla 1 Técnicas y Herramientas</i>	30
2. <i>Capítulo II. Preproducción</i>	33
2.1. Presupuestos Escénicos	33
2.1.1. Del Texto Dramático Al Espacio Escénico	33
2.1.2. Trama	34
2.1.3. El espacio vacío	34
2.1.4. La fuerza Interpretativa Desde El Cuerpo Del Actor	41
3. <i>Capítulo III. Producción escénica</i>	43
3.1. Relación Director – Dramaturgia Del Actor	43
1.7.1 La loca Raquel - Un Problema Necesario	46
4. <i>Capítulo IV</i>	49
4.1. Dramaturgia Del Espectador: Teatro Para Llevar	49
5. <i>Capítulo V</i>	54
5.1. La dirección escénica: El ha-Ser director	54
6. <i>Conclusiones</i>	56
<i>Referencias bibliográficas</i>	58
<i>Anexos</i>	60
Propuesta proyecto de montaje Bum	60
<i>Anotaciones del director</i>	62
<i>Formato escaleta escénica Bum</i>	63

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1- Bum. Boceto de la silla.....	35
Ilustración 2- Bum. Boceto escenográfico.....	35
Ilustración 3 - Bum. Boceto de la distribución espacial.....	36
Ilustración 4- Formato proyecto de texto espectacular.....	60
Ilustración 5- Formato proyecto de texto espectacular.....	60
Ilustración 6- Afiche oficial.....	61
Ilustración 7 - Indicaciones y reflexiones.....	62

Índice de Fotos

Foto 1 - Bum. La distancia.....	37
Foto 2 - Bum. Un espacio en silencio.....	38
Foto 3 - Bum. Humo.....	40
Foto 4- Bum. La explosión.....	40
Foto 5 - Bum. Madre e hijo.....	42
Foto 6 - Bum. La vendedora.....	52

Índice de Tablas

Tabla 1 Técnicas y Herramientas.....	30
Tabla 2 Escaleta escénica.....	63

Introducción

El presente documento responde a la sistematización del trabajo de grado del estudiante Sebastian Mostacilla Gamboa para optar por el título de Licenciado en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, que tiene como nombre *Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica*. Este es asesorado por la docente Jackeline Gómez, directora, actriz y dramaturga de la ciudad de Santiago de Cali.

El problema planteado en esta investigación consiste en sistematizar cómo es el proceso de creación de la imagen teatral de *Bum* desde la dirección escénica en relación a las diferentes dramaturgias. Dirigida por el investigador, Sebastian Mostacilla Gamboa, de la obra del dramaturgo caleño Víctor Hugo Enríquez *Bum o la trágica relatividad de Koltés* (2008). El investigador busca dar una solución al interrogante desarrollando cinco momentos: el primer momento corresponde al diseño de trabajo de grado el cual se apoya en lo que es planteamiento, justificación, objetivos, estado del arte, marco contextual y marco conceptual. El segundo momento a la exploración del ejercicio de la dirección escénica desde el texto dramático para la construcción de presupuestos escénicos que estimulan y sugieren la composición de la imagen teatral. El tercer momento a la indagación del ejercicio de la dirección escénica y su relación con la dramaturgia del actor para la generación de la imagen teatral. El cuarto momento a identificar las formas de participación e implementación de la dramaturgia del espectador en la construcción de la imagen teatral de *Bum*. Y el último momento a la reflexión del investigador en torno al ejercicio de la dirección por ser quien asume el rol de director.

Es por esto que el material que se encuentra en este documento es el resultado de un proceso de creación e investigación en torno al ejercicio de la dirección escénica, hallazgos que parten y responden la necesidad del investigador en la comprensión del concepto, sus funciones y posibles posturas frente al hecho de la creación y sus labores metodológicas.

1. Capítulo I. Contextualización del proyecto

1.1. Planteamiento del problema

En esta investigación se plantea explorar en el ejercicio de la dirección escénica y su relación con las diferentes dramaturgias, para desde ahí reflexionar y sistematizar la construcción de la imagen teatral de la puesta en escena *Bum*, texto dramático intervenido por el investigador, de la obra *Bumo la trágica relatividad de Koltés* (2008) de Víctor Hugo Enríquez, que sirve como pretexto para encontrar una poética particular en la creación de la imagen teatral de *Bum*; y permitir enfrentar al investigador al hecho de la dirección escénica entendiendo y estableciendo los diálogos necesarios con las diferentes dramaturgias (autor, actor, espectador).

Con lo anterior, lo que se propone en esta investigación es reconocer, entender y poner en cuestión las distintas tareas que deben realizarse en el trabajo de la dirección escénica para llevar a cabo un proyecto de creación, tareas que se enmarcan en diferentes actividades y que al ser reconocidas permiten la conciencia del ser director en la práctica escénica. El dialogar con los recursos que se tienen a la mano a nivel creativo desde los lenguajes plásticos, sonoros, visuales, los económicos para la producción como la gestión, y el equipo de trabajo condicionan y establecen una ruta metodológica particular para el desarrollo del proyecto, haciendo que el presupuesto creativo desde la dirección escénica se replantee atendiendo las circunstancias del plan, pero no desconociendo la apuesta estética y dramática de la puesta en escena.

Por consiguiente, la dramaturgia del director será el principal concepto y herramienta metodológica y de investigación en esta investigación-creación, del montaje de *Bum* adaptación de *Bumo la trágica relatividad de Koltés* (2008). Asumiendo el rol del director como el responsable del uso de las herramientas y materiales que se disponen en la escena para construir un mensaje, experiencia o simplemente evocar en los espectadores. Esto es posible en la medida de que haya una comprensión de los recursos y su aplicabilidad para generar un sentido concreto desde los diferentes lenguajes y componentes de la escena, como los actores, la escenografía, el vestuario, el espacio, la iluminación, etc. Así pues, las imágenes teatrales halladas en las exploraciones e indagaciones serán el resultado de la relación construida entre el ejercicio del director y el trabajo creativo de los actores, como también la lectura y recepción de la propuesta a través de un público que ejercerá su dramaturgia; la dramaturgia del espectador.

Es decir que, dentro del marco de este proyecto de grado, se investiga el proceso de

creación de *Bum* haciendo énfasis en el trabajo creativo y metodológico que ejerce la dirección escénica, reconociendo los puntos de encuentro con las distintas dramaturgias de la escena (autor, actor, espectador) para la generación de imágenes teatrales. Esto se evidencia en tres momentos, los cuales son la preproducción, producción y postproducción de la puesta en escena. Y atravesados por la pregunta:

¿Cómo es el proceso de creación de la imagen teatral de *Bum* desde la dirección escénica en relación a las diferentes dramaturgias?

1.2. Justificación

El interés de realizar este trabajo de grado nace del estudiante Sebastian Mostacilla Gamboa con la intención de indagar, reconocer y aplicar la posibilidad creadora y coordinadora de la dramaturgia de la dirección para la construcción de imágenes teatrales del proceso de puesta en escena *Bum*, entendiendo que en la práctica creativa del director y su relación con las diferentes dramaturgias de la escena hay un sin número de posibilidades creativas para la composición de una poética teatral, y que a través del mismo; podemos emprender procesos formativos fundamentados en el autorreconocimiento de sus múltiples capacidades a partir de su acercamiento al yo y al acto creativo. Para el estudiante es importante profundizar en estos conceptos (dirección escénica e imagen teatral) ya que la academia le ha brindado herramientas y conocimientos teóricos y prácticos para poder reflexionar sobre sí mismo y sobre su creación.

En esta investigación se espera, aportar un documento escrito en donde se dé cuenta del proceso de creación de esta puesta en escena, como también las distintas reflexiones y descubrimientos a los que el investigador llega en los encuentros y desencuentros entre la dramaturgia de la dirección escénica como concepto aplicable y las diferentes dramaturgias para la construcción de la imagen teatral desde su práctica personal. Además de la experiencia del investigador en el camino de su construcción propia del concepto dirección escénica, y el modo de aplicación metodológica y creativa que encuentra al desarrollar el rol de director.

Por otra parte, se puede decir que el desarrollo de esta investigación posibilita el acercamiento del investigador a una de las modalidades que ofrece la nueva malla académica de la Licenciatura en Artes Escénicas de Bellas Artes, y es la de salir con un perfil de licenciado en artes escénicas con énfasis en dirección escénica. Por lo tanto, abordar este trabajo con esta particularidad, hace que ya exista un proceso investigativo formal que corresponda al énfasis de dirección, y pueda convertirse en un referente metodológico para futuros proyectos académicos dentro y fuera de la Facultad de Artes Escénicas.

Para terminar, es necesario resaltar que esta investigación-creación aporta a la ciudad y al sector teatral una sistematización sobre un proceso de creación a partir del estudio y reflexión del concepto *dirección escénica e imagen teatral*, poniendo en evidencia que el movimiento teatral de la capital vallecaucana esta activa, creativa y dispuesta a seguir generando procesos de investigación alrededor del quehacer teatral desde su especificidad. Encontrando en la

investigación académica un espacio para la producción de conocimiento teórico/práctico; además del compartir de las experiencias teatrales al encontrarse en las distintas salas de teatro locales, nacionales e internacionales.

1.3.Objetivos generales y específicos

1.3.1. Objetivo general

Construir la imagen teatral de Bum a partir de los cuadros *G - I* del texto dramático *Bum o la trágica relatividad de Koltès* desde la exploración y relación del ejercicio de la dirección escénica con las distintas dramaturgias (Autor - Actor – Espectador).

1.3.2. Objetivos específicos

- Explorar el ejercicio de la dirección escénica desde el texto dramático para la construcción de un presupuesto escénico camino a la imagen teatral.
- Indagar en el ejercicio de la dirección escénica y su relación con la dramaturgia del actor para la generación de la imagen teatral presupuestada.
- Identificar las formas de participación e implementación de la dramaturgia del espectador en la construcción de la imagen teatral de *Bum*.

1.4.Estado del Arte o antecedentes

Para el desarrollo de esta investigación se ha recurrido a la recolección de material teórico, como libros, artículos, entrevistas y demás materiales que dan cuenta, aportan de manera relevante y ayudan a sustentar el contenido de esta investigación, Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica. Para esto la investigación ha centrado subúscueda en 2 conceptos clave, Imagen teatral y Dramaturgia del director. Con la intención de hacer un reconocimiento de lo que se dice de estos términos, herramientas, y sus indagaciones individuales y colectivas, además de la aplicación técnica en la construcción artística y poética de una puesta en escena.

1.4.1. Imagen teatral

En el libro *Teoría y práctica del teatro* (2002), Santiago García pionero del teatro colombiano, nos comparte su quehacer artístico e investigativo logrando un aporte en la idea y definición de lo que es para él el concepto de imagen teatral, partiendo de las búsquedas internas del grupo ya mencionado y del taller permanente de investigación teatral que con la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) se lleva cabo durante trece años. Ahí, descubren elementos importantes para componer la imagen, en las cuales encuentran cinco aspectos para la composición de la imagen teatral. Todo este descubrimiento reflejado en el hecho práctico de la construcción del montaje *El Quijote* en 1997, pero encontrado y analizado en el acto reflexivo después del hacer.

Este proceso de laboratorio parte de la idea metodológica de la Creación Colectiva, método que hace de la práctica teatral toda una investigación artística que tiene como punto de partida el actor y sus necesidades, además del contexto sociocultural en que éste, y el colectivo está envuelto. Con el fin de hacer de la historia de *El Quijote* una versión cercana a las realidades del grupo, el territorio e intereses individuales en relación con la composición de la imagen. Para García, lo verdaderamente importante está en la receptividad, en el imaginario que construye el espectador más allá de lo que se expone en el escenario físico, pero que nace en el accionar de los actores/actrices. El autor cuenta detalles del proceso de creación del montaje ya mencionado, y la importancia del ejercicio de la improvisación para el hallazgo de la poética escénica de la obra.

Uno de los capítulos de este libro está destinado a la exposición y amplia explicación de cada uno de los aspectos encontrados no directamente en la composición final de este montaje,

sino en la realización de distintos ejercicios escénicos que se elaboraban con estos medios expresivos de manera conjunta, nunca aislada como García lo plantea en este texto de corte teórico-reflexivo. Estos son los cinco puntos que están dentro de la imagen teatral: Expresividad, performatividad, ambigüedad, significación e intencionalidad.

Todo resulta de suma importancia para el tratamiento de la construcción de la imagen teatral, desde las distintas divisiones y definiciones que hace el autor de cada aspecto que compone la imagen escénica, hasta las diferentes reflexiones que se hacen en la aplicación de estos mismos. Como también; es de resaltar la intención que se debe tener a la hora de la creación de una imagen teatral, intención que está sujeta a la receptividad del espectador inducida por el accionar preciso del actor/actriz en el espacio llamado escenario.

Por otra parte, en el texto *Dramaturgia de la dirección de escena* (2018), Dentro del contenido de este libro, el autor Cipriano Arguello Pitt plantea cinco capítulos en los cuales hace un recorrido y reconocimiento de la labor de la dirección escénica, agudizando la mirada en conceptos como la teatralidad, la metáfora, la acción, la imagen, y su relación con este ejercicio de la dirección. En el quinto capítulo, Cipriano desarrolla un discurso sobre la imagen, en donde cita postulados de distintos autores, pero sustenta sus planteamientos con las ideas de Barthes. En un principio instala brevemente apartados de la teoría del signo, explicando lo que se entiende por el material significante y su significado en su construcción. Para darle paso y establecer una relación con el ejercicio del director y su función articuladora en la composición de una imagen con signos. Es ahí cuando empieza a mencionar a Barthes y su término “Punctum” que se refiere a “[...] la selección de interés al interior de una escena” (pág. 95), para plantear la construcción de la imagen en unos pequeños detalles de los cuales los creadores hacen énfasis y los espectadores centran su mirada en estos, conduciéndolos a una lectura con un sentido establecido, pero no por la imagen si no por lo que evocan estas en el espectador. Además, plantea, que la composición de ella siempre expone un tema y debe de estar relacionada con el todo de la puesta en escena, aunque existan simultaneidad de sentidos en las acciones ahí dentro. Por último, Cipriano dice que lo que se ve en el teatro, al menos en el de la argentina tiene un status quo, porque responde a lo que el espectador quiere y espera ver, muchas de estas propuestas escénicas están enmarcadas en el teatrocomercial.

La idea del “Punctum” permite que la construcción de la imagen teatral pueda llegar a ser de alguna manera precisa en relación a la intención expositiva. Pues si se es consciente en su

construcción de los focos de atención, los significados de las imágenes pueden alcanzar el objetivo; por lo tanto, esta herramienta posibilitaría detener la mirada en esos detalles que terminarían por concretar la idea general, el concepto poético y el mensaje hecho signo. Como también es importante el manejo de la palabra y su exploración para la construcción de imágenes acústicas, que están también dirigidas a la tarea del actor en su interpretación y construcción de sentidos, a la hora de la significación del texto dramático y sus búsquedas vocales.

Continuando en la búsqueda de referentes, aparece un libro titulado, *Teatro* (2002); en el cual Danilo Tenorio Crispino hace una recopilación de sus escritos, en el que aparecen distintos ensayos sobre el quehacer teatral a través de la historia y desde varias miradas de la práctica escénica. Todos estos textos se fundamentan en sus reflexiones y conclusiones personales alrededor de los temas que plantea en cada uno de sus escritos de orden teórico. Además, permite un viaje por una serie de micro textos dramáticos de su autoría.

En uno de sus capítulos Tenorio le dedica un espacio a la imagen teatral y la improvisación. Poniendo de manifiesto en diferentes preguntas que él se plantea, unas respuestas de cómo entiende el término de imagen teatral, su tratamiento y fin último. En donde también hace un alto, diciendo donde no hay construcción de una imagen teatral por la mala interpretación que se hace del teatro naturalista, que ponen en escena la vida real como un calco, sin ningún tratamiento de significación de los diferentes materiales transmediales o lenguajes escénicos. Pero apoyándose absolutamente del lenguaje verbal.

las imágenes no son los objetos reales producidos en el escenario... se trata, pues, de perder la inocencia e ir de significaciones absolutamente literales a construcciones altamente connotadas, a sabiendas de que en la imagen teatral lo literal y lo simbólico, la <vida> y su tratamiento estético, se desafían y resuelven en una codificación altamente deliberada. (Tenorio, 2002, pág. 98).

Pues la imagen teatral para él, es la estructuración de los diferentes lenguajes que el actor/actriz produce al ponerle sentido a todos los materiales significantes con los que estos dialogan y que por medio de la improvisación se encuentra el lenguaje poético de la puesta en escena. La improvisación como terreno creativo del actor/actriz.

La idea de la significación y combinación de los lenguajes se encuentra bastante clara en palabras de Danilo Tenorio, la significación del objeto, la transformación poética del espacio real (escenario) y la improvisación como medio expresivo y creativo del actor a la hora de construir.

Lo anterior expuesto de una manera donde los problemas se descomponen en la escena y son ellos mismos los que permiten la movilización de y para la creación, el problema o la pregunta como punto de partida.

Mientras tanto, en el Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, el estudiante David Felipe Quintero Ordoñez realiza su trabajo de grado *La imagen. Incidencias en su creación escénica desde las artes visuales y la dramaturgia del actor* (2020). Con el cual obtiene el título de Licenciado en Arte Teatral. Esta investigación parte del deseo por explorar la creación de la imagen escénica empleando medios expresivos de las artes visuales en relación con la dramaturgia del actor para llegar a un ejercicio escénico, planteándose como interrogante: ¿Cómo indagar un diálogo para la creación de la imagen escénica entre las artes visuales y las artes escénicas desde la dramaturgia del actor?

Esta propuesta, como trabajo de investigación plantea 5 capítulos, donde se evidencia el paso a paso de la investigación. Cada capítulo es de manera consecutiva, pues parte desde el diseño de la investigación, como un antecedente y punto de partida; para después llegar a la aplicación de la metodología planteada y el primer boceto de ejercicio escénico que aparece en una actividad de escritura. De esta manera Quintero descubre una serie de materiales y elementos resultantes de la etapa anterior, para enseguida darle forma y ponerlo a dialogar con diferentes medios transmediales que les son necesarios y de mayor utilidad en la construcción de su ejercicio escénico. Concluyendo con la socialización de cómo se crea la imagen escénica valiéndose de cuatro aspectos, 1- *El actor y los movimientos de las secuencias*, 2- *Los medios expresivos hallados (instalación y performance)*, 3- *Verbos trasladados a acciones con sus posibles variantes*, y el 4- *El lenguaje visual*.

Para finalizar, una de sus conclusiones es:

El intercambio de saberes entre artes visuales y artes escénicas permite evidenciar como cada área del saber estructura, define y fomenta la creación, otorgando una nueva mirada al quehacer de ambas áreas, permitiendo que haya un cruce de comunicación consciente desde la indagación, exploración y creación, que permita expandir las líneas de investigación de ambas, desde las artes escénicas hacia las artes visuales y desde las artes visuales hacia las artes escénicas, generando nexos no solo para la creación sino a nivel teórico y práctico, lo que generaría, posiblemente, nuevos campos de estudio, análisis y reflexión. (Quintero, 2020, pág. 90).

1.4.2. *Dramaturgia Del Director*

Quemar la casa orígenes de un director (2010), es un libro escrito por Eugenio Barba donde a partir de sus reflexiones personales sobre el quehacer teatral recopila mucho de su actividad creadora en términos metodológicos, apoyado en una conciencia de las nuevas formas que no son tan nuevas, de asumir los procesos creativos en la contemporaneidad desde un grupo fijo de investigación, el *Odin Teatret*. El maestro hace una distinción dividida en varios capítulos que obedece a algunos aspectos de la creación escénica. Nos ofrece ampliamente el modo de asumir y aplicar el concepto dramaturgia que transita y se manifiesta de diversas maneras dependiendo del campo de aplicación y los actores que la ejercen.

Estas distinciones las define en: *la dramaturgia orgánica*, que está estrictamente relacionada con la dramaturgia del actor, la del espacio y el sonido. *La dramaturgia narrativa*, obedece a uno de los capítulos que *recopila el pensamiento creativo* y la conciencia de la mirada en relación a selección para la creación. *Ladramaturgia evocativa*, se plantea como ejercicio, efecto y acción pensada para el espectador y su receptividad, capaz de reconstruir, interpretar y codificar lo que se le presenta otorgándole un valor particular y significativo.

Es por esto que *la dramaturgia del espectador* tiene su lugar en este capítulo abriéndole un espacio y dándole un valor simbólico, estético y vital a la experiencia que tejen los creadores de la escena. Y por último, y como ejetransversal de la investigación de este libro la *dramaturgia del director*, que es el resultado de la relación entre las dramaturgias ya mencionadas, esta idea se va evidenciando en el transcurso de los capítulos donde se le dedica un espacio de sistematización de cómo es la práctica investigativa desde cada dramaturgia en el *Odin Teatret*, y cómo éstas desde su individualidad creativa y metodológica se apoyan, potencializan y fundamenta la actividad creadora del director de escena. Todo este material recopilado en *Quemar la casa orígenes de un director* (2010) no es más que la exposición de los principios en la dirección de Eugenio Barba quien nos comparte qué es para él ser director y su modo de accionar asumiendo este rol.

Mi dramaturgia de director era una dramaturgia de dramaturgias. He hablado frecuentemente del director que teje. La tarea de los actores era la creación de hilos individuales: materiales, partituras, relaciones con el espacio, con el texto, con los objetos, con las fuentes de luces dentro y fuera de ellos. Mi tarea era tejer las dramaturgias -los materiales, orgánicos y narrativos- de los actores entrelazándolos en un «texto» vivo. (Barba, 2010, pág. 291).

Por otra parte, en *Herramientas para el director de escena* (2018) Hannah Finkel comparte su experiencia personal en este libro ahondando en la comprensión y definición del concepto y actividad *dirección escénica*. Para esto, sus principales preguntas son “¿qué es dirigir?, ¿qué es lo que hago cuando digo que estoy dirigiendo?, ¿qué es lo que hace que la dirección sea eso y no otra cosa?” (Finkel, 2018, pág. 16). A partir de estas preguntas se moviliza su texto, ofreciendo al lector una explicación sustentada desde diferentes autores que definen la dirección y cómo se hace un director, esto desde sus experiencias y modos de ejercer el oficio. Además de aportar una serie de elementos que debe tener en cuenta quien asume la dirección de un proyecto teatral, aspectos como: la escucha, la composición, la metáfora entre otros más. *La dirección escénica se aprende dirigiendo*, con esta frase inicia y termina el texto, afirmando que la definición de esta práctica no está dada al igual que su manera de aplicarla.

Mientras tanto, en *El director teatral ¿es o se hace?* (2014) por Víctor Arrojo, quién plantea desde el inicio que el texto es un material de reflexión y registro personal para entender y explicarse algunos de los fenómenos del teatro. Entendiendo de esta manera la dirección escénica y su poco ejercicio de definición y análisis de este oficio. Por lo tanto, las preguntas que Víctor Arrojo se plantea para desarrollar este material son “¿Qué hay que saber para dirigir? ¿Cómo se forma un director? ¿Se puede enseñar a dirigir? ¿El director es o se hace?” (Arrojo, 2014, pág. 7) estas preguntas trazaron la ruta de trabajo en la cual el autor decidió identificar *las capacidades básicas necesarias* del rol del director y desde ahí ir definiendo su funcionalidad.

Es decir, tenemos como objetivo encontrar las capacidades básicas mínimas y fundantes que se requieren para desarrollar el rol de director contemporáneo y desde allí desarrollar estrategias de aprendizaje, procedimientos que tienen continuidad desde una visión antológica del rol de director durante el proceso de puesta en escena. (Arrojo, 2014, pág. 10).

Para lograr este objetivo, dedicó 3 capítulos en los cuales desarrolló su necesidad de entender dicho fenómeno teatral y además aportar desde sus reflexiones la noción que él asume por dirección, sus habilidades, responsabilidades y acciones fundamentales de este quehacer organizativo y creativo.

Al mismo tiempo, la maestra Jackeline Gómez Romero asume la investigación *La apropiación y posesión de la tierra: proyecto escénico para la configuración del texto espectacular expediente Hamlet* (2016) con la que obtiene su título de Maestra en Estudios Avanzados en Teatro de la Universidad de la Rioja. Esta investigación responde al deseo de

actualizar el texto dramático *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. A partir de la necesidad de querer contar algo relacionado a las realidades más cercanas del grupo focal con el que se desarrolló el proyecto, estudiantes universitarios con su grupo *Escena Cero-Colectivo*. Esta apuesta obedece a plantear un diseño de puesta en escena que desde las conexiones que se establecen entre este texto clásico y la realidad contextual del equipo dan como resultado una serie de decisiones estéticas y narrativas que aportan a lo que sería en un futuro un espectáculo escénico.

Este proceso investigativo lo divide en 4 fases, las cuales se reconocen así: fase 1: *análisis estructural de la obra Hamlet, príncipe de Dinamarca de William Shakespeare y su conexión con la propuesta de intervención*. Fase 2: *creativa. Del texto paradigmático a la intervención dramaturgica*. fase 3: *preproducción. Del texto dramático construido al texto espectacular*. Y la última, fase 4: *boceto*. Donde después de todo este recorrido y recopilación de la experiencia concluye:

Realizar un trabajo sobre un texto paradigmático implica una búsqueda de referentes que permitan acercar la obra a los realizadores, al espectador y establecer puntos de conexión desde los cuales hablar con propiedad. [...] Expediente Hamlet como ejercicio de proyecto de puesta en escena permitió mirar la realidad circundante del equipo de trabajo y proponer una mirada, un punto de vista desde el cual se vive el conflicto interno, entender que hay otras formas de ser tocados y devolverle al espectador una imagen distorsionada de la realidad. (Gómez, 2016, págs. 99-100).

1.5. Marco Conceptual

Con el objetivo de ofrecer una lectura precisa de los conceptos manejados en el transcurso de la investigación, el siguiente apartado está compuesto por las definiciones de los conceptos fundamentales, lo cual le ofrece al investigador tener bases teóricas sólidas que le permitan indagar sobre el ejercicio de la dirección para la construcción de la imagen teatral. A continuación, se presentan algunos de esos conceptos que son importantes en el desarrollo de este trabajo.

1.5.1. Imagen Teatral

El término es desarrollado por Santiago García en el año 2002 en sus reflexiones alrededor

de la praxis teatral, reconociendo entonces la Imagen teatral como una composición visual, sonora, sensorial que se construye a partir diferentes materiales o elementos transmediales conjugados en el escenario y que tiene como intención principal construir un imaginario y generar una transformación en el espectador. Y que sea él, en su ejercicio receptivo quien le otorgue un valor significativo a lo apreciado desde su experiencia individual, para alcanzar un cambio de estado.

Por lo tanto, la imagen teatral no es solo un mensaje que se pone en el espacio escénico, sino un discurso narrativo que debe alcanzar el estado emotivo e intelectual de los espectadores, de manera que desde ellos se construye esa transformación, gracias a los elementos expresivos con una intencionalidad determinada dispuestos en el espacio teatral y del convivio.

Una sola imagen contiene siempre elementos que corresponden a sus medios expresivos, hay aspectos performativos y ambiguos; también, se presentan necesariamente a una interpretación desus significados y su sentido, y tiene (aunque algunas veces se declare que no la hay) una intencionalidad por parte del autor (emisor) en relación con el espectador (receptor). (García, 2002.P. 78).

Con lo anterior, reconocemos como los cinco aspectos para la configuración de la imagen teatral propuesta por el maestro Santiago García tienen un espacio y valor individual para que lo que se configura en la escena adquiera un sentido. Cada aspecto de este concepto (imagen teatral) entrega elementos que dimensionan y al mismo tiempo facilitan la comprensión de su funcionalidad y proporcionan al lector/creador herramientas para que la información que se le envía al espectador no sea solamente lo que está en el escenario, sino más bien se le contribuya a la construcción mental de la imagen que el receptor crea. La consciencia de sus funcionalidades y modos de aplicación terminan siendo más que soluciones preguntas que se responden y operan de diferentes maneras de acuerdo a las necesidades e intenciones del espectáculo que se crea.

Es desde estos planteamientos reflexivos que esta investigación se apoya para que la generación de la imagen teatral en el espectador cumpla y corresponda a las intenciones creativas y técnicas de la puesta en escena *Bum*. Mientras, por otro lado, y sin ánimo de reducir el concepto, por el contrario, abrirlo más, la composición y búsqueda de la imagen teatral para una puesta en escena podría terminar siendo la experiencia en sí de la acción codificadora e integrativa de diferentes estímulos expresivos con el fin de dimensionar e intensificar la acción a una acción dramática que incide en la lectura del que ve y resignifica lo que ve atravesado por su modo de ser y estar en el espacio de la representación.

1.5.2. *Dramaturgia*

Patrice Pavis en su diccionario del teatro regala dos sentidos de definición del concepto *Dramaturgia*, la primera definición como: “actividad del dramaturgo”; y la segunda definición: consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido. *Dramaturgia* designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, llevado a cabo. Este trabajo cubre la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, la interpretación del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la *dramaturgia* se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según que temporalidad. (Pavis, 1998, pág. 73).

Esta es la interpretación de Patrice Pavis más reciente del concepto *dramaturgia*. Al igual que Eugenio Barba aporta a la definición del concepto *Dramaturgia* lo siguiente:

La *dramaturgia* no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una *dramaturgia* orgánica o dinámica, que orquesta los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de *dramaturgia* también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo o teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. (Barba, Oveja Muertas, 2018).

Si bien el concepto *Dramaturgia* lo complementamos con un sujeto en esta investigación, es importante comprender el significado y funcionalidad de la palabra por independiente para de esta manera reconocer la palabra como una acción que es aplicada de formas distintas por el sujeto que la acompaña. Siendo así, la *dramaturgia* determina el obrar de una persona.

1.5.3. *Dramaturgia Del Actor*

Es la posibilidad y responsabilidad creativa que tienen los actores para desarrollar su propuesta artística desde su principal herramienta de creación, el cuerpo en tanto físico, mental, emocional y energético. Es un ejercicio que pone en evidencia el acervo de los protagonistas de la

acción, como también pone en evidencia el nivel de reconocimiento y desconocimiento que estos tienen de su cuerpo, el contexto y su práctica poética. En esta dramaturgia se le devuelve al actor la libertad para su exploración y descubrimiento en el hecho escénico de la creación.

Dramaturgia del actor quiere decir, antes que nada, capacidad de construir el equivalente de la complejidad que caracteriza las acciones en la vida. Esta construcción, que se percibe como personaje, debe tener un impacto sensorial y mental sobre el espectador. El objetivo de la dramaturgia del actor es la capacidad de estimular reacciones afectivas. (Barba, 2011, pág. 4)

Entendamos pues, que el ejercicio del actor está enmarcado en los sentidos que produce en el espectador, y su principal medio de comunicación es la acción en el espacio. Desde ahí los actores fundamentan y desarrollan su trabajo, alcanzando la reacción de un otro que lo observa y lo lee como un papel con letras, contradicciones, signos e imágenes. Por lo tanto, la manera de su aplicación y desarrollo creativo parte de la acción con el fin de llegar a la acción comunicativa. Siendo este (dramaturgia del actor) uno de los medios expresivos donde se codifican los signos y símbolos del lenguaje escénico en *Bum*.

1.5.4. Dramaturgia Del Espectador

La definición de este concepto transita en el reconocimiento del otro, de un tercero que observa, y que en su acción receptiva se generan diferentes efectos que hace que lo que está en frente a él/ella cobre un valor, un significado. Para entender esto se hace referencia a Jacques Rancière quien nos ofrece desde su libro *El espectador emancipado* (2010) una visión más consciente y amplia de la idea y labor del espectador.

El espectador también actúa, [...]

Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propiopoema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.” (Rancière, 2010, págs. 19-20)

Por lo anterior, la dramaturgia del espectador en esta investigación se asume como un

ejercicio personal y con un carácter de transformación del espectador; ya que la receptividad conduce a la interpretación y construcción de sentidos propios; algunos con mayor o menor significación. Esta transformación no la hace la pieza escénica, sino la misma experiencia de quien la habita. En este aspecto hay una coincidencia en el planteamiento de Eugenio Barba con sus impresiones propias del espectador.

El espectáculo no es un mundo que existe igual para todos, es una realidad que cada espectador experimenta individualmente en el intento de penetrarla y apropiarse. La sustancia definitiva del teatro son los sentidos y la memoria del espectador.

[...] La experiencia evocativa implica un salto de conciencia del espectador, *un cambio de estado*. La dimensión evocativa, este nivel en el cual el espectáculo -y con él el espectador- se supera a sí mismo y va más allá de sus propios límites [...] era lo que le daba valor, más allá de sentido. (Barba, 2010, p. 261).

1.5.5. Dirección Escénica

Para este concepto es importante identificar varias maneras de su definición por diferentes autores quienes desde su interpretación del oficio ofrecen una concepción de esta práctica a partir de sus experiencias personales en función de una comprensión amplia. Para esto Pavis reconoce la dirección escénica en el rol del director de escena, y ésta lo define en el diccionario del teatro como: *“Persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas en su disposición.”* (Pavis, 1998, pág. 66)

Como también, Enrique buenaventura aporta a la reflexión de la definición de la función de la dirección de escena como:

El rol de la dirección no es otro que el de crear las condiciones propicias a esa creación, condiciones objetivas, es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras y el de estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad. (Buenaventura, 1985)

Entendiendo hasta ahora, que este concepto cumple con varias funciones que van desde las decisiones organizativas y metodológicas hasta elecciones estéticas de un proyecto de puesta en

escena. Pero estas labores se sustentarían si se analiza esta práctica desde el lugar donde se posiciona quien dirige, y esta ubicación parte de la acción de observar, de percibir y por ende ser un receptor de lo que se crea. Es por eso, que a este reconocimiento en términos de ubicación o posiblemente del origen de las tareas del director se lee a Víctor Arrojo quien en su libro *Un director teatral ¿es o se hace?* (2014). Comparte sus preguntas y reflexiones con relación a la definición de las actividades del director de escena.

Al delimitar el rol de director se omite la responsabilidad que le cabe al director en relación a la recepción de la puesta en escena, siendo una de las funciones, a mi entender, más específicas de la dirección teatral. Tomo como fundante para delimitar el rol del director la visión que plantea Grotowski, quien considera al director como el primer espectador, lo que él llama “el espectador profesional”, visión concebida desde la posición espacial que adopta durante el proceso. El director es el que observa. (Arrojo, 2014, pág. 21).

Por consiguiente y haciendo cumplir este aporte, uno de las responsabilidades que se asume desde la dirección en este proyecto de investigación-creación se apoya en el entrenamiento del ojo del director que es quién investiga. Entrenamiento que se da de manera transversal a la experiencia de dirigir; y que confronta los planteamientos anteriores en su praxis. Como también se pone en evidencia que el ejercicio de la dramaturgia de la dirección se puede dar en diferentes tiempos o momentos del proceso de montaje como lo plantea Víctor Arrojo “*A diferencia de la dramaturgia de director, la dramaturgia de dirección puede ser un proceso previo y/o simultáneo al proceso de montaje. Considero que la dramaturgia de dirección, configura en gran medida el rol del director en la modernidad*” (Arrojo, 2014, pág. 56), reconociendo que este planteamiento se evidencia en este proyecto de grado, pues las etapas de creación de *Bum* obedecen a un tiempo previo que responde y representa todo su diseño y construcción de los presupuestos escénicos y los objetivos del montaje. Y a un tiempo simultáneo que se dio en la continuidad y evolución de la puesta en escena.

1.5.6. Dirección de Actores

Para este concepto, Patrice Pavis lo define en su diccionario teatral como:

la manera mediante la cual el director de escena (a veces rebautizado «director de actores» o incluso coach) aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la

presentación pública del espectáculo. Esta noción, a la vez vaporosa e indispensable, concierne a la relación individual, tanto personal como artística, que se entreteje entre el «maestro de obra» y sus intérpretes. [...] A fin de cuentas, la dirección de actores es el centro mismo de la puesta en escena en su dimensión humana y cotidiana; condiciona su éxito, tanto humano como artístico. (Pavis, 1998, págs. 132-134)

Entendiendo de esta manera que la *dirección de actores* es una práctica y estrategia en función a tender puentes en la comunicación entre el director de escena y los actores. Para de esta manera tener una relación más cercana a lo que demanda la escena desde la acción de la interpretación y la visión general del espectáculo. Agregando a lo anterior, para Antonio Domínguez Albarrán esta práctica la define y estudia en su tesis doctoral *El director de actores* (2021) como:

El director de actores es aquel que crea, define, estructura, planifica y ejecuta los conceptos sobre los que se va a crear una actuación por parte de los intérpretes. A través de los ensayos, cocrea, guía, selecciona, elimina, replantea y fija aquellos aspectos de la actuación para que se conformen en una estructura compleja de diseño de la actuación, que a su vez se integrará en una estructura mayor que es la obra teatral, relacionándose con todas sus partes, estando compuesta por ideas y materiales de diversa índole, origen y naturaleza. (Domínguez, 2021, pág. 4).

Por este motivo, la aplicación de esta estrategia, traducida en una práctica y/o rol que se desempeña; la *dirección de actores* en esta investigación se reconoce como una labor que hace parte de una idea global, de un tejido creativo compuesto de varias partes y que su función proporciona el mensaje que se transpone en las interpretaciones y acciones asertivas de los actores.

1.5.7. Marco Contextual

En la intención de contextualizar el origen de esta investigación, es necesario hacer un reconocimiento breve de la vida del estudiante investigador, como también sus intereses alrededor del tema a trabajar y los posibles recursos conceptuales, técnicos y humanos en los que se apoya para desarrollar esta investigación.

Sebastian Mostacilla Gamboa, es actualmente estudiante de la Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Egresado en la última promoción del

Bachillerato Artístico en Teatro de esta misma institución en el año 2016. Dentro de este proceso de formación temprana ya mencionado empieza su búsqueda teatral alrededor del oficio de la dirección escénica gracias al maestro Víctor Hugo Enríquez, quien en esos momentos lideraba su proceso creativo con una puesta en escena llamada *Ecadelaox* y además es quien le comparte al estudiante una serie de documentos de teoría teatral que despertarán un deseo por descubrir el proceso de construcción de la imagen teatral, concepto que le queda sonando después de leer *Teoría y Práctica del Teatro* (2002), de Santiago García.

Dentro de su proceso académico en la Licenciatura en Artes Escénicas, el interés por la imagen teatral es más latente, pero ya desde otra perspectiva de desarrollo creativo y metodológico. Pues, gracias a los tres procesos de montaje que vive el investigador dentro del plan académico de esta facultad, él reconoce que en varios ejercicios para la creación de los tres montajes en los que participa, el rol del director y su ejercicio creativo influye en el proceso de dramaturgia que hace el actor para la creación de la imagen teatral.

También es importante reconocer la vida del maestro Víctor Hugo Enríquez, quien es Licenciado en Arte Teatral y en Lenguas Modernas, así como actor, dramaturgo y director de teatro. Autor de varias obras teatrales y particularmente de una que hizo que conociera y se interesara el investigador, *Bum o la trágica relativa de Koltés* (2008), texto con el que el autor indaga sobre las posibles historias y conflictos que sufren los personajes secundarios, pues no se encuentra la figura de protagonista en este texto dramático, además de la fragmentación de la línea del tiempo en la estructura narrativa. Ahora dos de los cuadros de este texto sirven como pretexto y objeto de estudio en la construcción de su imagen teatral. Esta oportunidad de investigación se hace posible por una exploración que inicio en el de Taller de dirección, cátedra perteneciente al énfasis en dirección escénica; donde se debía crear una propuesta de texto espectacular de una puesta en escena, es ahí donde aparece el primer acercamiento de lo que ahora se investiga.

Para la realización de este trabajo de investigación, llevado a cabo en el Instituto Departamental de Bellas Artes, dentro de la Facultad de Artes Escénicas se cuenta con un equipo creativo conformado por dos actrices con una experiencia teatral importante y un actor en formación, Aura María Sánchez y Paula Andrea Ríos, Licenciadas en Arte Teatral, actrices y docentes de teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. Anderson Velásquez, actor y actualmente estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Quienes participan activamente de la búsqueda de la dramaturgia del actor en la construcción de la imagen

teatral del texto *Bum o la trágica relatividad de Koltès* (2008).

1.6.Marco Metodológico

Este proyecto de trabajo de grado desarrolla una investigación cualitativa puesto que busca sistematizar la experiencia del proceso de creación generado en: Imagen teatral, resultado de la dramaturgia de la dirección escénica. Se enmarca en los Estudios Teatrales cuyo objeto es investigar el teatro desde la especificidad de lo teatral, en ese sentido se inscribe en la línea de Creación Escénica, debido a que tiene como propósito Construir la imagen teatral de *Bum* a partir de los cuadros *G - I* del texto dramático *Bumo la trágica relatividad de Koltès* (2008) desde la exploración y relación del ejercicio de la dirección escénica con las distintas dramaturgias (Autor - Actor – Espectador) para su sistematización.

De acuerdo con lo anterior, tiene un enfoque en práctica basado en arte o investigación-creación, por cuanto parte de la intención de crear imágenes teatrales desde la conciencia del ejercicio y dialogo de la dramaturgia de dirección escénica y las diferentes dramaturgias de la escena. La investigación se realiza en la ciudad de Santiago de Cali, Colombia. En el marco del Seminario de Investigación en Artes Escénicas que conducente a trabajo de grado de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes; Sebastian Mostacilla Gamboa, estudiante de Licenciatura en Artes Escénicas, es la persona encargada de investigar, indagar y sistematizar todo lo relacionado con el tema, guiado y acompañado por personas expertas en el hacer teatral y de la creación.

La información que arroja cada sesión de trabajo se recoge por medio de bitácoras, fotos y videos, además de la observación participante por parte del investigador, quien es el encargado de recopilar todo el material de carácter descriptivo y reflexivo, también hallazgos y posibles resultados significativos, todo esto consignado en un diario de notas o cuaderno de dirección, llevado durante todo el proceso de la investigación. Como también todo tipo de material que aparezca no solo en los espacios destinados a la práctica corporal investigativa, sino también en espacios alternos, pertenecientes a la cotidianidad, diálogos, exposiciones, conversatorios. Todo material que aporte a la investigación y su objetivo.

1.6.1. Unidades de análisis

- Creación de la imagen teatral: en esta unidad se pretende estudiar las relaciones que se establecen desde la dirección escénica con la dramaturgia del autor, actor y espectador, para la generación de la imagen poética en la escena. La observación participante es la principal técnica que se aplica para intervenir y analizar el transcurso del hecho práctico para llegar al ejercicio escénico. Encontrando en herramientas como las bitácoras, los registros fotográficos y de video, todo el discurso y argumento que da cuenta del hacer artístico que sostiene esta investigación.
- El investigador, desempeñando el rol de director: entendiendo los intereses y el perfil vocacional del investigador, se dedica un espacio a analizar la práctica artística y metodológica que Sebastián Mostacilla propone y desarrolla desde el ejercicio de la dirección escénica, evidenciado en su hacer práctico y documental, que está reflejado en materiales de estudio como lo es la bitácora, anotaciones de campo y cuaderno de dirección; donde el investigador reflexiona sobre el hacer desde la perspectiva de la dirección.

Para recoger la información se utilizan las técnicas y herramientas de recolección de datos, las cuales están determinadas en cada una de las fases o momentos de la investigación, para que, de esta manera, se permita el diálogo y articulación del hecho práctico- reflexivo y el ejercicio de sistematización general.

Tabla 1 Técnicas y Herramientas

Técnicas de Recolección de Datos	
Observación participante	Bitácora
Anotaciones de campo	Cuaderno de dirección
Reflexiones	Registro, Materia, Fotos, Videos.

Tabla 1 Técnicas y Herramientas

Fuente: Elaboración propia.

En términos de tiempo, esta investigación se desarrolla en cinco (5) fases, donde la primera que es la de diseño del trabajo de grado se realiza en un (1) mes, la segunda es donde se

diseña, construye y consolida las herramientas de recolección de datos en un (1) mes, la tercera que corresponde a la exploración e indagación de las posibilidades creativas y metodológicas entre la relación de la dirección escénica y las diferentes dramaturgias, se toman tres (3) meses, la cuarta fase es donde se construye la puesta en escena en su totalidad para generar imágenes teatrales del texto abordado en un (1) mes. Y, por último, la quinta es la sistematización de todo el proceso además del espacio de la reflexión del investigador se hace en un (1) mes.

La investigación se desarrolla en cinco (5) fases:

Fase 1

Diseño del trabajo de grado: en este momento, se da el primer paso de investigación, partiendo de la formulación del planteamiento del problema y su estructura argumentativa.

Fase 2

Diseño de técnicas y herramientas: esta segunda fase obedece al diseño y construcción de los materiales de recolección de datos, tales como bitácora de trabajo y anotaciones de campo. Se encargan de evidenciar de manera objetiva los intereses de la investigación como también a la estructura temática del desarrollo de la investigación-creación, sustentada en los conceptos y postulados a desarrollar en el hecho práctico.

Fase 3

Exploración e indagación: esta tercera fase, corresponde a la búsqueda y reconocimiento de todas las posibilidades creativas y metodológicas que desde el rol de la dirección y su relación con el actor/actriz, el texto y el espectador permite la construcción de la imagen teatral del texto dramático seleccionado, teniendo como punto de partida la información recopilada, tal como conceptos, ideas, artículos y demás documentos que sirven de soporte y base para el trabajo. Además de centrar la atención de manera paralela a la apuesta metodológica del investigador quien asume el rol de director escénico.

Fase 4

Construcción de la puesta en escena: En este cuarto momento, se pretende acentuar, articular y aplicar todo el material encontrado en la fase de exploración que se vivió anteriormente,

para empezar a construir la puesta en escena, que obedece a los hallazgos que se materializaron en el escenario desde los diferentes lenguajes expresivos para la composición de la imagen teatral. De esta manera se da cuenta del resultado de la investigación en su hacer práctico y escrito, ejercicio posterior a todo el proceso de creación teatral.

Fase 5

Sistematización de la experiencia: En el desarrollo de esta última fase, se sistematiza los momentos destacados de cada etapa que tuvo la investigación-creación; con el fin de poner en evidencia los posibles diálogos y tareas que se realizaron en el camino a entender y establecer los mecanismos tanto metodológicos como creativos en la relación dramaturgia de la dirección escénica y las diferentes dramaturgias ya mencionadas, para la construcción de la imagenteatral de la obra *Bum*.

La investigación, aunque se propone en cinco fases secuenciales, dos de ellas (la dos y la tres) se convierten en dos (2) fases simultáneas, favoreciendo la continuidad del proceso investigativo y de creación.

2. Capítulo II. Preproducción

2.1.Presupuestos Escénicos

Para empezar con la idea de lo que es *Bum*, se tendría que indagar en los primeros momentos donde el texto dramático se vuelve un estímulo creativo, un problema estético y poético a resolver, un llamado que en su momento se desconocía el origen, pero que con el tiempo tomaba forma permitiendo que esa pieza imaginaria sin pies y cabeza, poco a poco tuviera un carácter y una intención creativa desde su presupuesto escénico. Y es ahí donde cobra sentido esta primera etapa, la construcción de los presupuestos escénicos, que se valen de los medios expresivos que plantea Santiago García en su definición de Imagen teatral; y que serían el resultado de la necesidad y momento creativo del director, de su visión e interpretación de los lenguajes con los que éste se relaciona para ir tejiendo su propia dramaturgia.

En primera instancia, el texto dramático como base sugerente. En segunda instancia; la visualización poética del espacio a partir del texto para la construcción del sentido y la experiencia de la puesta en escena. Así después entra el cuerpo y la vida que da la dramaturgia del actor o actriz, quienes desde su quehacer dialogan con los presupuestos y materializan gran parte de las ideas. La preproducción podría ser la etapa en este proyecto de investigación y sistematización más importante, pues es ahí donde se consolida y crea la ruta de trabajo que determina el tipo de relación que habría entre el director y el equipo creativo.

2.1.1. *Del Texto Dramático Al Espacio Escénico*

Bum o la trágica relatividad de Koltès (2008), es la muestra de la desdicha de la vida de los personajes secundarios, quienes también cargan con problemas y situaciones dramáticas, pero por su condición no es posible el desarrollo de una trama importante, unos sucesos transformadores y significativos que caigan en beneficio de sus objetivos, los objetivos de los personajes.

Esta característica en la estructura de la obra facilita la disección de las líneas dramáticas que el autor propone, pues los personajes elegidos por el director en la construcción de su versión de puesta en escena, no alteran el funcionamiento de las líneas dramáticas de Magdalena y Elouard más bien les concede ese deseo implícito que arrastraban como personajes secundarios, permitiéndoles ser los protagonistas de esta adaptación. Y es ahí donde se empieza a hacer zoom en todo lo que implica la vida de estos dos personajes, sus deseos individuales, su relación y el aporte narrativo y simbólico de la versión original, *Bum o la trágica relatividad de Koltès* (2008)

a la adaptación *Bum*.

Podría decirse que la elección de poner en escena los cuadros G - I del texto dramático ya mencionado, obedece a varios aspectos de la producción a la hora de asumir esta investigación creación. Uno de ellos es la operatividad en términos de los tiempos que debe disponer el equipo de trabajo, pues la cantidad de personajes y la proyección del espectáculo no son coincidentes con las condiciones de producción y el presupuesto económico para el desarrollo deseado del proyecto. Además, se vuelve una decisión trabajar estos dos cuadros por la carga dramática que existe en la relación de estos personajes, al punto de incomodar al investigador y permitirle indagar como también atender la temática de la puesta en escena para reflexionar sobresus intereses personales reflejados en este tipo de elecciones escénicas.

2.1.2. Trama

En el vagón del metro de Santiago, viaja una madre que desde el ejercicio de la prostitución ha encontrado los recursos económicos para sostener a su hijo, quien desde que leyó *Regreso al desierto* de Koltès se ha encapsulado en el universo literario de ese libro, al límite de perder su identidad y creer que él es un personaje del libro que lee, *Elouard* de Koltés. Madre e hijo enfrentan esa difícil relación que sostienen. Entre secretos evidentes, verdades dolorosas y silencios que los acechan, transcurre el viaje. El destino es el teatro, pero la muerte se monta en el metro antes de su última parada.

Al comprender esto, el investigador hace una propuesta de texto espectacular, donde plantea y traduce sus impresiones, interpretaciones y sensaciones en palabras claves para la representación en la escena. Estas palabras claves se convierten en estímulos que configuran una imagen o visión imaginaria, valiéndose de texturas tanto plásticas como sonoras que aterrizan la intención creativa. Es aquí cuando aparecen elementos como la oscuridad, el metal, la fragmentación, el frío y la calidez, lo minimalista, la distancia, el silencio, la rabia, la elegancia y la realidad. Estas palabras se volvieron los principales impulsos para la acción desde los medios expresivos a trabajar.

2.1.3. El espacio vacío

Para comenzar, es importante reconocer que en esta etapa aparece un concepto en el que se apoya el investigador para poder configurar su idea de puesta en escena y es La imagen teatral desarrollada por el maestro Santiago García, quien plantea que, para su generación, la expresividades un elemento determinante en la creación de la imagen escénica, entendiendo este

término como “*aspecto relacionado con los medios expresivos que tiene a su disposición el creador del espectáculo teatral para la invención de imágenes*” (García, 2002, p 62); al menos en este planode la investigación, la expresividad cobra un valor clave, pues desde los medios expresivos que seresaltan en este aspecto, se empieza a tejer lo que sería la imagen teatral en términos de los presupuestos estéticos.

De esta manera el primer medio expresivo que se piensa y desarrolla es el espacial. Al ubicar la acción en un espacio. Este problema fácilmente es resuelto por el autor, al ubicar a Magdalena y Elouard en el vagón de un metro en movimiento. Aunque el espacio es claro, la construcción simbólica del mismo se reduce a características del lugar en cuestión para hacer de ese espacio real un espacio ficticio “*es decir, los que se presentan como medios espaciales producidos por la imaginación, o que recurren a la imaginación del espectador y, generalmente, cuentan con el espacio escénico de una sala de teatro*”. (García, 2002, pág. 64), seleccionando características físicas determinantes que serán las piezas precisas para la codificación del espacio real al espacio ficcional, para esto se vale de la composición de una escenografía puntal, que en este caso es la silla del vagón del metro. Compuesta por una silla de dos puestos, unas barandas verticales que sostienen una lámpara y una manigueta convencional de medio de transporte.



Ilustración 2- Bum. Boceto escenográfico.

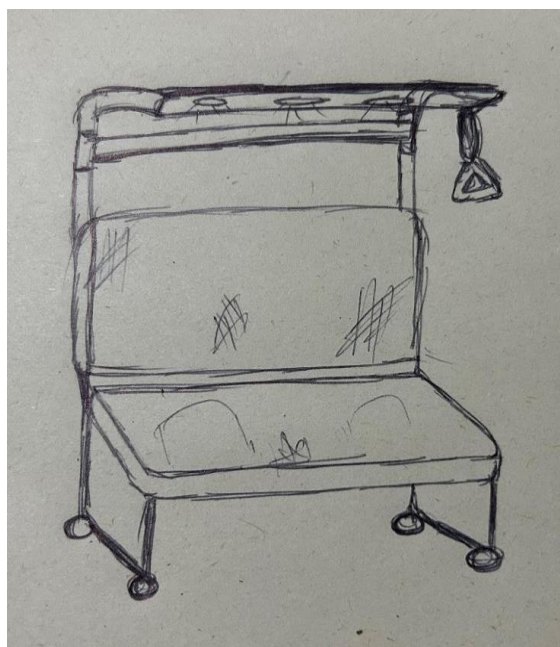


Ilustración 1- Bum. Boceto de la silla.

Fuente: (Mostacilla, 2022) Cuaderno de dirección.

En las anteriores ilustraciones podemos encontrar cómo se compuso lo que terminó siendo el dispositivo que sirve como metro. Una de las consignas para su construcción es que debe cumplir con ser práctico en su movilidad, por lo tanto, el material y la forma tienen que ser los correctos para generar la lectura presupuestada silla de metro. Los elementos u objetos que se fijaron permiten esa construcción simbólica y sugestiva para la construcción mental de la persona que lo observa.

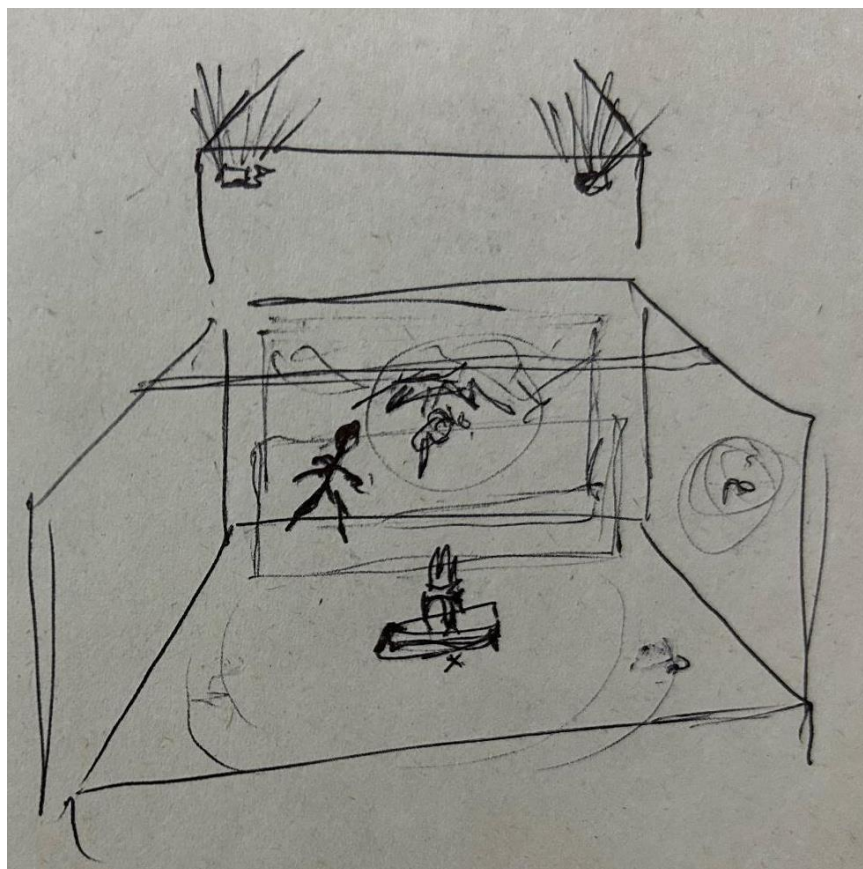


Ilustración 3 - Bum. Boceto de la distribución espacial.

Fuente: (Mostacilla, 2022)

Cuaderno de dirección. Avanzando en el tema, en la imagen se observa el primer acercamiento de la idea de ubicación espacial en la que los personajes son afectados. Encontrando como primer descubrimiento o decisión la distancia física, reconociendo su tipo de relación distante y traduciéndose a un plano físico real a partir de la proxemia. *Magdalena*, ubicada en el centro del escenario sentada en lo que es una silla de metro, representando el plano real o literal del espacio, mientras que *Elouard* en el tercer plano, habitando un no espacio, distanciado de la realidad que su cuerpo físico habita, pero su mente nos representa el

pensamiento fugado; plano onírico en el cual se desarrolla su discurso (monólogo) apoyado de sus ideas, que más tarde se ven reflejada en las paredes, terminando de envolver en su mente o espacio diferente al plano al que lo convoca con su madre.

Esta decisión determina la relación de los personajes en el transcurso de la puesta en escena, además de la construcción de diferentes códigos y convenciones corporales que los actores deben desarrollar para dejar claridad que los personajes están en un mismo espacio y con más exactitud, frente a frente como lo establece la composición de los metros convencionales. Pero, aunque la disposición y el marco de la acción física del personaje de *Elouard* no cumplirá con ese plano de realidad por su ubicación, esta idea espacial se le otorga al personaje de *Magdalena*, quien nunca abandona su posición, además de la construcción de la convención con la silla, la ventana y demás personas que viajan en ese vagón.



Foto 1 - Bum. La distancia.

Ensayo en la Fundación Aescena. En la foto Anderson Velásquez y Aura María Sánchez. Tomada por: Sebastian Mostacilla.

Si bien, el planteamiento de la trama del personaje del hijo se sustenta en la identificación o reconocimiento de su ser en un personaje que no pertenece a su universo ficcional, pero si a uno creado por Bernard-Marie Koltès en la novela *Regreso al desierto* (1995). Esta idea impulsa a la indagación de crear un espacio diferente en el que *Elouard* desarrollará su acción y expone desde

ahí sus deseos como personaje. Valiéndose del espacio real (escenario) como espacio onírico para la sustentación gráfica de sus teorías y pensamientos que lo atormentan. La física hace su aparición visible en las paredes, de manera como si flotaran y envolvieron a *Elouard*. Permitiendo por sus fórmulas, formas, colores y dimensiones, construir gráficamente un multiverso que nos enseña el pensamiento del personaje en cuestión. Facilitando la comprensión del carácter de este joven y viajando en esas teorías que nos sacan de la convención establecida por la silla de metro.

Magdalena: ...Si me preguntaras por qué soy una madre tan distinta a las de tus amigos, tendrías que explicarme tú por qué eres tan silencioso, que parece perverso. Entonces, deja de mirar por la ventanilla, escúchame ahora y de una vez... (Enríquez, 2008, pág. 20).

En este fragmento del monólogo de la madre, se evidencia la cercanía proxémica que tiene con su hijo, pero al mismo tiempo la distancia en su relación. Esta condición favorece la composición espacial establecida, creando estos dos espacios. El lugar representado por *Elouard* y el espacio donde se desarrolla la acción principal (vagón) posibilita esa discontinuidad y fragmentación de la relación entre él y su madre, abonando al tipo de relación disfuncional, distante y fría de esta familia.

En las imágenes se puede percibir la distancia de los personajes, aunque comparten un mismo espacio de representación.

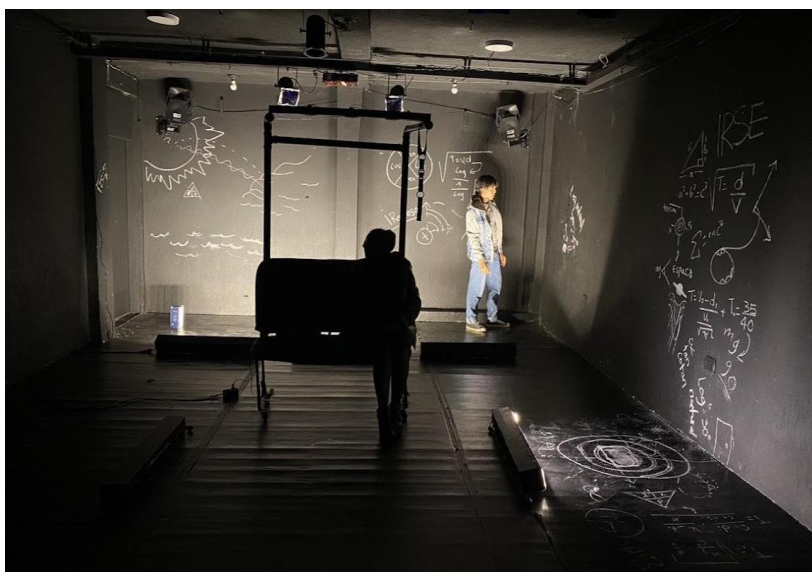


Foto 2 - Bum. Un espacio en silencio.

Función en la Fundación Aescena el día 17 de marzo del 2023. En la foto Anderson Velásquez y Aura María Sánchez. Tomada por: Michael Cataño.

Pero, para esta codificación espacial recogida en un elemento escenográfico, también se le suman características sonoras que aterrizan la acción y complementan la convención. Los sonidos diegéticos aparecen para que la experiencia de habitar este espacio o la manera de relacionarse con este objeto (silla) auspicie el diálogo entre actor - actriz y el nivel relacional de los personajes, al igual que las herramientas dispuestas en escena para utilizar los medios expresivos ya mencionados. La constante del sonido de los rieles andando y el juego con el volumen permite sensorialmente hablando vivir las circunstancias en donde se enmarca la acción de manera más real en relación a la acción que se propone, metro en movimiento.

La referencia de un grupo de personajes de la versión original *Bum o la trágica relatividad de Koltés* (2008), tienen espacio en la escena de esta adaptación, Los Parceros Espiritual participan bajo el término música como personaje, su aparición es grabada, y se escucha en el interior del metro. Sus rimas e improvisaciones que se relacionan directamente con lo que acontece en este lugar. “*Se trata, entonces, de hacer experimentaciones con la imagen teatral y a través de ella indagar hasta qué punto arroja hacia espectador o receptor, datos o elementos que permitan desentrañar su sentido.*” (García, 2002, pág. 72). Lo anterior, complementa la intención de la significación que tienen los elementos dispuestos y utilizados de tal manera en función de la generación de un sentido particular.

En suma, para la configuración completa del espacio onírico antes referenciado se instala un leitmotiv sonoro en los momentos en que el espacio de *Elouard* tiene aparición. La constante es un instrumental clásico, que abstrae la imagen corriente, cotidiana presupuestada en este medio de transporte público. Este ambiente sonoro favorece el extrañamiento de este no espacio definido.

Mientras, por otro lado, la configuración lumínica facilita la construcción de la convención espacial y permite que haya movimiento, tensión y realidad en lo que se propone en la escena. Es aquí, en ese aspecto o lenguaje a trabajar donde se prende fuertemente el investigador por su interés en la construcción de atmósferas a partir de la iluminación. Las diferentes texturas, formas, sensaciones y lecturas que ofrece el disponer una luz de una u otra manera, al igual que un color alteran directamente en el sentido al que se espera llegar. De esta manera, la iluminación en lo que respecta al metro, no tiene la misma intención lumínica a la configuración del universo onírico que habita *Elouard* desde los dispositivos de iluminación. Silla de metro: luz cálida, amarilla, cerrada. Espacio de *Elouard*, luz LED fría, blanca. Estas características hacen una distinción en las texturas

de los espacios escénicos construidos. Como también su ubicación, reflejando o no sombra en el espacio.

El tipo de iluminación pensada y creada para *Elouard* siempre obedecía a un lugar frío, detenido en el tiempo, muy iluminado y con un aspecto miedoso y solitario. Su ubicación en contrapicada aporta la sombra, el carácter oscuro y misterioso. Mientras que para *Magdalena* estar situada en el vagón de un metro determinó la textura lumínica fija, la intimidad del lugar que ocupa en la silla, y el movimiento proveniente del exterior del metro, luces que se cuelan por la ventana y la alcanzan a bañar, generando la lectura del movimiento del metro. Estos ambientes fijos a nivel lumínico son el complemento para la generación de las convenciones espaciales y situacionales.

La explosión como acontecimiento tiene su propia iluminación.



Foto 3 - Bum. Humo.



Foto 4- Bum. La explosión.

Función en la Fundación Aescena el día 17 de marzo del 2023. Tomada por: Michael Cataño

En esta construcción lumínica, se prioriza el acontecimiento principal de la obra: La explosión. Desde ahí se ponen a disposición las herramientas lumínicas para que el ambiente creado permita codificar este gran suceso haciendo que, tanto el rango de visión como los colores aporten poéticamente a esta imagen. Luces en contraluz dejan ver nuevas formas y volúmenes espaciales de objetos que siempre estuvieron en el espacio, como también ofrece sombras y molestia al receptor de la imagen por su ubicación. Complemento para una situación catastrófica

e incómoda.

De suerte que la expresividad busca encontrar los medios más adecuados y propicios para crear imágenes con el lenguaje propio del escenario, que no es sólo, como apuntábamos al comienzo, el relativo a lo verbal (el logocentrismo) sino todo un variadísimo y rico conjunto de elementos que el dramaturgo y el actor buscan para “construir” su teatro. (García, 2002, pág. 65)

Es a partir de estos tres elementos o lenguajes, escenografía, elementos sonoros y de iluminación, que trabajamos como medios expresivos con los que se dialogan para la construcción del sentido de la puesta en escena y generar así una poética espacial para y de la representación.

2.1.4. *La fuerza Interpretativa Desde El Cuerpo Del Actor.*

Si bien los medios expresivos tienen un papel importante y que aportan en la construcción de la imagen teatral, los cuerpos del actor y la actriz resultan ser ese canal que permite la funcionalidad de los elementos dispuestos en la escena. Pues es cómo estos cuerpos accionan y se relacionan con los diferentes lenguajes que están en la escena el resultado cobra un sentido escénico. Por lo tanto, en la interpretación que hace el director-investigador al texto dramático, encuentra en las condiciones de los personajes desde sus perfiles y razones de ser, un motivo de caracterización real, una fuerza interpretativa que empieza desde las materialidades de los cuerpos y finaliza en la comprensión del personaje desde su ser para la organicidad de su interpretación. Esta necesidad obliga que la elección del equipo de actores obedezca a un casting el más cercano a lo propuesto en el texto dramático y la intención de la puesta en escena.

Más que preocuparte primordialmente por su apariencia y calidad, hay que preocuparse por si es capaz de interpretar al personaje. Es decir, ¿Es capaz de conectar con la espina del personaje?

¿Comprende o conecta con la experiencia y el evento transformador en la vida del personaje? Esto no quiere decir que el actor tenga que tener las mismas experiencias que el personaje, pero algo tiene que tener en común con la experiencia vital del personaje y su inteligencia, sensibilidad, rango, compromiso y habilidad. (Cine y mimesis, 2014, pág. 62).

Llegados a este punto, la vinculación de la actriz Aura María Sánchez quien interpreta el personaje de la madre, *Magdalena* en esta adaptación, aporta directamente al proceso de creación en un nivel de comprensión mayor del texto dramático en su totalidad, pues sus condiciones personales y de relación cercana con el autor le atribuye conocimientos íntimos de muchas de las

decisiones tomadas dramáticamente hablando por el autor. Al punto de entender, que mucho de lo que dice y vive el personaje fueron situaciones que la actriz vivió en su rol de madre. Esto pues, facilita la interpretación de varios de los aspectos que componen al personaje de *Magdalena*, como también vuelve visible desde su estar y accionar en el espacio una madre. Valiéndose de sus características físicas e interpretativas de la actriz de 50 años.

Asimismo, la participación de Anderson Velásquez, actor que interpreta a *Elouard*. Quien es un jovendelgado, con ojos verdes y cabellera larga; quien desde sus condiciones físicas ofrece la materialidad de un Elouard tranquilo, frustrado, radical y duro con su madre. Además de las destrezas corporales que son necesarias para el desarrollo del personaje en esta puesta en escena. La tarea del actor no era ya justificar la psicología de un personaje, sino desarrollar su dramaturgiaa través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia daba vida a una presencia escénica que ponía en acción mi dramaturgia de director y, posteriormente, la del espectador. (Barba, 2010, pág.56).

Valiéndonos de esta postura, todo lo relacionado con el cuerpo y su manera de accionar tiene un poder interpretativo para la generación del sentido desde los signos organizados en la escena.



Foto 5 - *Bum. Madre e hijo.*

Función en la Fundación Aescena el día 10 de marzo del 2023.
En la foto Aura María Sánchez y Anderson Velásquez. Tomada por: Michael Cataño.

3. Capítulo III. Producción escénica

3.1. Relación Director – Dramaturgia Del Actor

Con el fin de darle continuidad al tema planteado en el anterior capítulo sobre la toma de decisiones del por qué el equipo de actores que conforman *Bum*, este capítulo pretende establecer cómo es el tipo de relación que se teje entre el director y los actores, cómo la dramaturgia del actor-actriz opera en la configuración de la imagen teatral de la propuesta escénica igualmente cómo se asume la tarea de dirigir actores. Uno de los conceptos al que se acude es al de Dramaturgia del Actor, para entender y reconocer la labor y los alcances de esta práctica. Pero antes, es importante resaltar que la labor creativa de los actores obedece en esta investigación-creación a una función plenamente interpretativa del personaje y su relación con los lenguajes dispuestos en la escena. Es necesario hacer esta aclaración, ya que una de las principales decisiones que se toma en este proyecto es comprender cuales son las funciones del director y cuáles son sus estrategias metodológicas para que la dramaturgia del actor opere estrictamente en función de la construcción de los personajes, más no en función de la creación de los diferentes lenguajes utilizados en el dispositivo escénico.

Teniendo en cuenta lo anterior, el concepto de dirección de actores entra a cumplir tareas que facilitan la relación entre actores y director con el fin de la configuración de la imagen teatral. Proporcionando acompañamiento en el proceso de construcción de los personajes; al igual, que sirve de mediador entre los descubrimientos tanto de los actores como del director en pro de la obra.

En este ejercicio de acompañamiento y guía hacia la creación de los personajes, existen varias indicaciones que determinan la labor creativa de los actores.

Una es las circunstancias planteadas en el texto dramático y que la actriz hace referencia para iniciar con su ejercicio creativo. “...es una madre que es prostituta y que tiene un hijo con el que tiene una relación difícil... esto va suceder dentro de un metro...ya ese espacio te pone un límite, espacialmente ya tenía esa información...” (Sánchez. A. 2023). Aquí se puede ver, como la actriz quien interpreta a *Magdalena* empieza a recolectar una serie de elementos que posteriormente se vuelven su material a trabajar en la codificación del personaje a interpretar. Estas características son dadas en los diferentes diálogos con el director-investigador quien asume la acción de dirigir a los actores, pero también en su actividad de estudio del texto dramático.

“Porque para mí el texto... todos los textos, todos los textos tienen la información ahí. Lo que pasa es que uno no la encuentra en una primera lectura... Es más, uno siempre tiene que volver al texto...” (Sánchez, A. 2023).

La comprensión del texto dramático es una tarea que ahorra y proporciona más trabajo, al igual que da disfrute en el transitar de las situaciones expuestas ahí. Y si bien, en el texto está toda la información necesaria para su representación, es necesario identificar qué del equipo de trabajo aporta y dialoga con el objetivo general de la apuesta. Es por esto que el casting y el trabajo con los actores cumple un papel determinante en la construcción del sentido en la escena. *“Yo, si soy una actriz, que creo que el personaje nace allí y que lo que yo hago, es decir: ¿qué tengo yo que le puede servir al personaje?”* (Sánchez, A. 2023). Desde este principio en el que se apoya la actriz, se fundamenta todo el trabajo de las diferentes dramaturgias en esta investigación; en este caso la dramaturgia del actor.

Desde la dirección de actores no tenemos una técnica establecida que oriente la metodología por el poco desarrollo investigativo del concepto, por lo tanto, solamente nos dejamos llevar por la intención creativa que es una, la construcción de una imagen teatral a partir de los medios expresivos en función de la escena. Así pues, en la continuidad del proceso aparecen nuevas formas de hacer y entender las relaciones elenco-director para la creación.

Por lo tanto, en el transcurso de los ensayos la palabra *realidad* y la intención de acercarse a ella, motiva a la aplicación de diferentes ejercicios con el fin de que los actores aterricen el discurso de los personajes y éstos se vuelvan las propias palabras de los intérpretes. Parafrasear el texto, hace que eso que se dice se sienta en el cuerpo de los actores pues sus palabras ofrecen la organicidad que se desea. Al igual, que desde el primer momento tener la claridad de cuáles son sus límites de creación que principalmente obedecen a una restricción espacial y kinestésica. Desde ahí, desde el espacio y su kinesis se elaboran los personajes, encontrando en esas condiciones y restricciones el carácter del ser que se interpreta, pues se adquiere un tipo de movilidad, una manera de mirar diferente y un volumen en la voz que varía su nivel y es coherente con las situaciones dramáticas desarrolladas en el espacio establecido y termina de entrar en las convenciones que se han presupuestado.

Del lenguaje corporal... la camisa de fuerza vino más del director al decirme: vas a estar sentada allí... eso me costó. Pero sé que la potencia de esa inmovilidad corporal la tengo que reflejar en la voz, en la palabra, en la interpretación y en la zona del gesto del rostro. (Sánchez,

A.2023).

Con lo anterior se reconoce la conciencia que los actores tienen de su trabajo y la función que deben desempeñar desde su dramaturgia del actor para la cohesión de los lenguajes generadores de sentido.

La relación entre director y equipo de actores siempre se establece con el fin de que su actividad creadora dialogue con las condiciones escénicas diseñadas, que los lenguajes lumínicos y sonoros, al igual que el espacio sean un apoyo para alcanzar la interpretación y estos contribuyan al sentido general de la puesta en escena. La escucha se vuelve una herramienta infaltable en esa configuración, pues sin ella los resultados obedecerán a otro tipo de intenciones lejanas y desarticuladas de lo que se plantea en los ensayos; porque es en ese espacio de trabajo donde la relación y función de la dirección cobra fuerza.

La única y verdadera razón por la cual un director se necesita en un ensayo es para realizar la siguiente función: encaminar persistentemente al actor a una elección de objetivos más significativos y apropiados, para luego persuadirlo a entregar un compromiso total a dichos objetivos. [...] Así que la pregunta “¿qué objetivo tienes?” es repetida, y el director solamente aceptará un verbo como respuesta. (Ball, 1984, pág. 81).

Es por esta razón que la relación establecida entre actor y director es importante al encontrar y poner en disposición sus labores para alcanzar la comprensión de los objetivos y que estos se vuelvan acción en el espacio de la representación establecido óptimamente. En esta búsqueda de claridad, los objetivos son el polo a tierra en las intenciones creativas de los artistas. Así como los actores responden con su cuerpo a esta necesidad reflejándose en la acción que ejecutan. ‘*Elouard quiere descubrir y resolver la fórmula de la relatividad de Koltés, que será la clave principal para poder escapar de su inconcebible realidad a través de la muerte*’ (Velásquez, A. 2023). Este es el objetivo de *Elouard* que halló el actor y ahí, en ese objetivo es donde se encuentra el estímulo general que lo hace comportarse de tal manera en el transcurso de la puesta en escena para alcanzarlo.

Si seguimos hablando de los ensayos y cómo en ellos nos damos cuenta que tan cerca estamos de los objetivos, en lo que sería el ensayo general de la puesta en escena, es el momento donde se ponen a funcionar todos los elementos técnicos, escenográficos, interpretativos y de más recursos creados para que la poética tenga vida. La dirección, cumpliendo con su función de primer espectador, identifica que su objetivo de puesta en escena no está siendo alcanzada, la experiencia

teatral imaginaria termina no correspondiendo con la real, resumiendo lo construido hasta el momento en una pieza plana y desde su estructura, carente de matices o recursos narrativos que ofrezcan un respiro al drama y ambiente denso instalado. Hace falta un “no sé qué” que se traduce en la integración de un nuevo personaje a la estructura dramática, personaje que no estaba contemplado desde el diseño, pero que su participación proporciona lo faltante para que la experiencia escénica final cumpla con esa necesidad narrativa que permite la conexión entre el afuera y el adentro del vagón, el comportamiento popular-cotidiano con la tensión dramática reprimida, dilatada en una relación fracturada. Como también el puente de comunicación entre los protagonistas de la puesta en escena.

1.7.1 La loca Raquel - Un Problema Necesario

El personaje de *La Loca Raquel*, es la representación de la calle, de la falta de oportunidad y el rebusque, es la codificación de la locura urbana y el desecho del ser marginado por su aspecto y condiciones de vida. Este personaje entrega la posibilidad de la confrontación entre los protagonistas del drama y de estos con los espectadores. Al límite por su apuesta escénica de transitar en aspectos del teatro liminal planteado por Jorge Dubatti, fenómeno que hace que el espectador se pregunte si lo que ve es teatro o no. Tránsito entre la emisión y la representación. *La Loca Raquel* es la construcción de la interpretación del autor de una señora que vende dulces en la calle (personaje de la vida real) ella es la pieza que faltaba en el rompecabezas narrativo de esta adaptación, por el enfrentamiento con los códigos interpretativos establecido de los demás personajes, por su relación directa e incómoda que obliga a que haya una transformación en las líneas dramáticas encontradas. Su aparición le aporta un tinte urbano que refresca el drama con sus ocurrencias, que se apoyan técnicamente en la improvisación de la actriz.

La Loca Raquel reclama su presencia en esta adaptación, pero lo hace con una fuerza que no puso en duda la decisión de que debía de estar en la estructura. El temor del investigador era escenificar este personaje, no tenía idea de quién y cómo lo haría. Pero de la misma forma que *Raquel* exigió su participación en la apuesta, se hizo visible en el cuerpo, talento y carisma de la actriz Paula Andrea Ríos quien la interpreta y consigue que la descripción anterior sea posible por su trabajo y fuerza interpretativa en este personaje.

Para su construcción la actriz cuenta con una completa libertad de explorar la kinesis del personaje, el timbre de la voz, su relación con el espacio y demás personajes. “[...]en cambio a

mi me dejo suelta, haga lo que se le dé la gana.” (Ríos, P.2023) pero con la única condición de ser antiestética y físicamente desprovista de líneas estilizadas, característica que la actriz no ofrecía por todo su conocimientos y experiencia en trabajo corporal en el teatro y la danza. Todos sus movimientos son pulidos, precisos, bellos; pero todo lo contrario es *La Loca Raquel*. ‘‘Pasé por tres momentos. Un primer momento donde fue jugar, improvisar, soltarme [...] la segunda temporada fue una cosa de: ¿qué fue lo que hice?, un ejercicio de memoria porque la primera fue una adrenalina [...]’’ (Ríos, P. 2023). Estos momentos obedecen a que el personaje aparece en el dispositivo escénico dos días antes de su estreno.

Cabe señalar que la vinculación de este personaje brinda otro aspecto a la puesta en escena que se relaciona con la performatividad planteada por el maestro Santiago García, idea que transita en las formas de la concepción e interpretación del personaje y su exposición ante el público asistente, la performatividad definida como ‘‘aquella que muestra o enuncia exactamente lo que representa y no otra cosa.’’ (García, 2002, pág. 66), otorga el carácter de realidad, traduciendo esto en acciones concisas que el personaje de *La Loca Raquel* realizaría. Una de ellas es vender dulces al inicio del espectáculo. Mientras los espectadores van llegando al teatro y se disponen a esperar los tres timbres que dan su ingreso a la sala, este personaje deambula en medio de ellos vendiendo dulces y estableciendo relación directa con cada uno. Esta relación se soporta en la capacidad de improvisación de la actriz, la inmediatez de la acción y lo que pueda surgir, contando además con una particularidad y es el tipo de trato agresivo y transgresor que brinda de este personaje por su lenguaje vulgar y su aspecto casi que en la indigencia.

Al forzar el límite de la imagen para que muestre lo que representa, se llegan a obtener resultados sorprendentes, porque al despojarse de todo elemento sugerente, ficticio o "teatral", que implique alguna pretensión de decir algo más de lo que es y vaciarla de otros posibles significados a parte de su inmediata presentización, se nos presentan imágenes cuya rigidez de comunicación es tal que, paradójicamente, desatan en el espectador, casi como una explosión, una andanada de otras imágenes, pues para el receptor es casi imposible aceptar (en teatro) una imagen que sólo sea lo que es, claro, cuando se trata de límites o umbrales. (García, 2002, pág. 67).

Es en este punto donde la configuración de las relaciones entre la dirección escénica y la dramaturgia del actor evidencia la horizontalidad del proceso creativo, permitiendo encontrar y respetar las formas de implementación de la creatividad de los actores de la escena con el fin de la

composición poética anhelada. La dramaturgia del actor desde el planteamiento hecho por Eugenio Barba en este espacio de creación proporciona la organicidad en las acciones. La conciencia de que todo movimiento realizado por los actores genera una interpretación cinestésica en ellos y en la persona que los observa. Y es en esta interpretación lo que podemos llamar la codificación de la información pensada, creada y aplicada por el actor a través de su cuerpo en concertación con la visión y acompañamiento horizontal de la dirección escénica.

Lo visible y lo cenestésico son indisolubles: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor/ bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como «empatía cenestésica». (Barba, 2010, pág. 55).

Es por eso que desde el cuerpo de los actores es donde empieza la materialización del sentido poético. Los impulsos y las sensaciones internas de los actores se manifiestan a través de la acción que ejecutan y es esta acción donde cobran vida *Magdalena*, *Elouard* y *La Loca Raquel* en correlación y apoyo de los lenguajes escénicos dispuestos en la escena.

De ello resulta necesario decir que, aunque las labores creativas de los actores se centran en la construcción de su personaje, la propuesta de dirección escénica se establece de una manera horizontal, abandonando las prácticas pasadas que ven la dirección como un ejercicio jerárquico; y posibilitando el diálogo permanente entre el equipo de trabajo. Esta labor o descubrimiento se potencializa en la conciencia del concepto dirección de actores y su aplicabilidad en función de lo metodológico para que de esta manera el elenco centre todo su trabajo en su labor primordial y no desvíe su atención en resolver otros detalles de la composición escénica que son tareas del director o de otros realizadores que, en el caso de esta puesta en escena, por cuestiones presupuestales y de otros órdenes, debe resolver quien asume la dirección.

4. Capítulo IV

4.1. Dramaturgia Del Espectador: Teatro Para Llevar.

Este capítulo dedicado a la dramaturgia del espectador nace por la necesidad de entender el concepto y su aplicabilidad en la experiencia teatral. Desconocer el término hace que la configuración de la imagen teatral carezca del sentido real del teatro en su acción comunitaria y comunicativa. Para esto es necesario comprender que la interpretación que se hace de este concepto se construye en el proceso de montaje de *Bum* y más aún en las presentaciones de la puesta en escena y los encuentros posteriores con el público quienes comparten sus impresiones, lecturas y demás apreciaciones suscitadas en el hecho de la representación.

La dramaturgia del espectador es asumida como un espacio de participación activa de y para los asistentes del espectáculo, quienes hacen uso de ella a partir del momento en que asumen la acción de ver, percibir e interpretar eso que los artistas de la escena componen y entregan desde los diferentes lenguajes. La idea de pasividad de quien observa es rechazada y sustituida a una actitud activa y en función de la construcción del sentido de lo que se ve y se tiene. Para Ranciére en su libro *El espectador emancipado* (2010) en el ejercicio de la expectación el público abandona la teoría de que su participación se reduce a una posición pasiva, incapaz de inferir y sacar conclusiones de eso que observa, por el contrario, reconoce que desde el lugar que se le fue dado al espectador hay una virtud y responsabilidad para que el hecho teatral se dé. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción. Espectador de la misma historia. (Ranciére, 2010, pág. 25).

Si bien la dramaturgia del espectador cumple con el ejercicio de recepción e interpretación individual, desarticulada y aislada del universo de las intenciones escénicas del grupo, el público cumple una función determinante en la construcción del sentido de lo presupuestado. Y es él quien, en función de aplicar su labor, reconstruye el discurso de la pieza dramática. Es por esto que en *Bum* las apreciaciones, interpretaciones y todo el material simbólico del espectador contribuye a potencializar la imagen, traducida ya a una experiencia teatral para la persona que especta.

La impresión que tiene el público del dispositivo creado para esta puesta en escena, transita en el reconocimiento de cómo los lenguajes lumínicos, sonoros, escenográficos y actorales hacen sinergia en función de la construcción de una poética espacial clara determinada por las condiciones planteadas en el texto dramático. Esto se evidencia y manifiesta en el foro, donde una espectadora después de la función comparte

Yo vi el metro. Me preguntaba cómo con solo una silla me construyeron la convención de ese espacio. Los elementos que estaban ahí como la manija me aterrizó en el metro. Ver el movimiento del metro en la luz, el metro se movía y la actriz veía el paisaje por la ventana, bueno y el sonido apoyó cien por ciento la acción''. (Chaparro, D. 2023).

Esta lectura hace mérito al trabajo de codificación de lo que se plantea en el texto dramático y lo que se escenifica.

Desde la estructura narrativa hay elementos que obedecen a alteraciones en la continuidad de la acción, el tiempo y el espacio. Esta fragmentación del discurso se esperaba que fuera, no como intención un obstáculo para la comprensión de la fábula de la puesta en escena, pero Hay diversos ritmos en cada atmósfera y ambiente que hablan de la fluctuación de los personajes y las rupturas de la realidad y lo onírico del espacio-tiempo. Alude a un lenguaje muy cinematográfico en la superposición de tiempos, saltos, espacios y acontecimientos. (Jurado Fícali, 2023).

Este comentario de carácter evaluativo hacia la propuesta escénica y evidencia lo que Ranciére resalta en su libro:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Ranciére, 2010, págs. 19-20).

Desde este apartado también se recuerda a Eugenio Barba, quien dice que el espectáculo no es una experiencia que se vive de la misma manera para todos los asistentes. Pues así queda en evidencia que lo que acontece en la relación *hecho escénico - espectador*, se percibe y valora desde

el capital simbólico de quien observa y vivencia el hecho. Pero esta reconstrucción que hace el espectador en su ejercicio dramaturgico personal no es gratis, es sugerida por el equipo de trabajo y más por el director de escena quien concluye haciendo mérito de su condición de primer espectador o “*espectador profesional*” como lo reconoce Grotowski, que lo que está dispuesta en escena puede brindar la lectura presupuestada.

Cabe agregar que la propuesta de la relación directa y cercana del personaje de *La loca Raquel* con el público, cada vez se vuelve un riesgo mayor por el tipo de trato que establece el personaje con ellos, haciendo que la recepción de los espectadores con este personaje sea desagradable, confrontativo y sumamente incómodo. Este reto se asume con el fin de que con la escenificación de este personaje indague en una especie de teatro invisible, reconociendo que en esta propuesta de teatro o teatralidad, la ficción se construye con más veracidad ante los ojos de quien observa, pues éste transita entre la confusión de saber si hace parte o no de la obra, si es o no teatro.

Esta apuesta evidencia el poder de manipulación que tienen los artistas escénicos ante el público al querer que lo que se expone en el espacio sea material de reflexión, empatía y el intenso ejercicio mental para que los espectadores descubran aquello que se les presenta. Tal como sucedió en una de las funciones cuando una mujer se sintió incómoda y sin haber ingresado a la sala estaba pidiendo que se le regresara el dinero porque no quería ver la obra por la presencia de *La loca Raquel*, quien la intimidaba y le recordaba desde su actuar el pasado de esta señora. En esta anécdota, el capital simbólico de la espectadora se hace presente de una manera que la confronta con sus experiencias pasadas y sus decisiones de vida en el presente; como al mismo tiempo hace que el director reflexione sobre el impacto que tiene este personaje en el público asistente, poniendo en consideración las formas de ejecutar esta acción inicial pero también reconociendo que el ejercicio de la dramaturgia del espectador es otra puesta en escena que se desconoce, pero tiene que ser descubierta en beneficio del espectáculo previamente creado.



Foto 6 - Bum. La vendedora

Función en la Fundación Aescena el día 22 de octubre del 2022. En la foto Paula Andrea Ríos. Tomada por: Carlos Samboni.

De esta manera, la implementación de la dramaturgia del espectador en la obra resulta ser una tarea que no corresponde al director y el elenco, que su aplicación es responsabilidad del público; pero la conciencia de que lo que se crea es para y pensando en un espectador sí obedece al ejercicio de la dirección escénica, que debe tener presente que el teatro no se hace a *espaldas del público* como dice Jaime Chabaud y que toda intención escénica debe “*crear expectativa en quien observa y retenerla durante todo el trayecto de la representación*” (Chabaud, J. 2019. 33:40), esto hace alusión a que todo lo que se hace tiene un destino y es el espectador quien nos debe interesar desde el origen de las construcciones de los presupuestos escénicos. La suma de actividades creadoras de las diferentes dramaturgias de la escena queda en nada si la dramaturgia final, la del espectador, no corresponde a las intenciones narrativas planteadas por el grupo. He aquí la importancia de la participación del que especta.

Para terminar, la participación de la dramaturgia del espectador en *Bum* permitió el confrontar a los creadores con su propia pieza escénica, para la reestructuración de las intenciones interpretativas de los personajes; al igual que para potencializar el máximo acontecimiento de la obra que es la explosión. La timidez creativa se vuelve un limitante para que ese suceso tan

importante resuena en la mente de los espectadores, cómo retumba y afecta a los personajes del drama. Y es de esta manera que se identifica que al espectador se le debe ubicar en el centro de la escena y no a las espaldas del hecho teatral.

5. Capítulo V

5.1. La dirección escénica: El ha-Ser director.

Este último capítulo cumple con una función reflexiva, yendo de la mano de la experiencia del investigador quien asume las responsabilidades del ejercicio de ser director. Para él la dirección escénica es una posición en términos de ubicación física, condición que determina el campo de acción, visión e imaginación de la escena. Este lugar asignado específicamente al director/a comienza desde donde él o ella se ve en la idea, es una posición que se adquiere automáticamente en los procesos mentales para la creación. Es por esto que el director construye la escena desde cómo vive la idea. Si la idea está en el cuerpo del director, pero éste tiene la capacidad en el plano mental de verla desde afuera, lo más seguro es que el proceso de creación metodológicamente hablando será proyectar ese sentir en otro cuerpo, tal como lo tiene en su imagen mental. En esta actividad imaginativa la persona también se vuelve el primer espectador de sus sensaciones, comportamientos, acciones, situación y estados que más tarde las va a transponer en el escenario que tenga pensado para que se desarrolle la acción. Es por ello que el investigador asume la dirección como una postura espacial y una actitud; que a veces se da sola, pero está en las manos, el cuerpo, la creatividad y el tipo de comunicación del que dirige para potencializar la idea escénica, además de la idea de ser director/a.

Bum es la materialización de la idea de ser director, es un campo de enfrentamiento entre lo que se quiere, se tiene y se puede hacer. Es una responsabilidad que transita entre el disfrute y el miedo a la incomprensión y falta de herramientas para escenificar una idea. *Bum* es la pregunta y al mismo tiempo la respuesta de “¿qué es teatro? ¿Cuál es mi teatro?” para el investigador. “*El director comienza a conferir cualidades específicas a la escena al definir el teatro para sí, lo cuallo lleva a influir directamente en todo lo que tiene que ver con el espectáculo a construir.*” (Finkel, 2018, pág. 25). Es la identificación de las líneas de trabajo escénicas a desarrollar desde los diferentes leguajes.

El ejercicio de la dirección de escena en este proyecto de creación se da de una manera horizontal, permitiendo que el actor y las actrices hagan su trabajo creativo de manera individual y en colectivo. Aportando su saber y hacer en las tablas, confrontando y formando en cada ensayo y espacio de trabajo, como en las funciones el ojo del investigador con un fin estético y metodológico. Y es desde estas dos palabras que se empieza a reconocer las formas de trabajo

del investigador para propiciar el hecho creativo. Entender que la dirección establece las condiciones para que se dé la creación estimularía la creatividad y las estrategias operativas del que asume dirigir; En este caso para el investigador la claridad del espacio y dispositivo escénico se convierte en una de las primeras tareas que debe resolver para que la acción dramática se desarrolle y las actrices y el actor encuentren en ese lugar estímulos externos que terminan integrando en su interpretación y aportan de una manera directa al sentido que se le quiere dar al discurso dramático desde el primer momento. Crear estas condiciones desde una claridad flexible de lo que es la idea se vuelve fundamental en la construcción metodológica del modo de trabajar del investigador para que la composición se dé de manera coherente y efectiva en términos de la materialización de eso que no existe aún, además de respetar los tiempos de producción.

Se podría decir que la dirección se aprende dirigiendo y viendo dirigir. No es una meta, aunque aparenta ser calma y claridad, el director vive en incertidumbre, pero apoyado en la intuición que se podría ubicar en la intención creativa del proyecto. Es por esto que configurar la imagen teatral de una puesta en escena es una pregunta a resolver, es el inicio del camino a la lectura de los diferentes lenguajes y acciones desde sus modos de aplicación en el escenario que en si tiene un sentido propio y en otras ocasiones se les va adquiriendo, esa codificación que enuncia y amplifica un tema, sensación, experiencia, personaje, espacio, cumple su función evocativa. Al integrar estos distintos medios y acciones se construye la gran imagen teatral, como concepto agrupador y expresivo. Que no es más que la suma, relación y configuración de todos los códigos que son necesarios para dotar de sentido eso que acontece y que se materializan ante los ojos de quien especta. Por lo tanto, lo que esté dispuesto en el escenario en un principio va a ser visto y representa, lo cual adquiere un valor como imagen en la escena, es por esto que responder la pregunta de qué es la imagen teatral podría inscribirse en qué es teatro.

Para terminar, aunque a la dirección se le han entregado muchas responsabilidades en función de la producción del espectáculo, al menos en el contexto latinoamericano, encontrar y entender su labor a partir de cumplir con el resto de actividades que bien podría realizar otra persona, hace que su trabajo sea más consciente y humano en relación del buen funcionamiento del proyecto. Para el investigador, con *Bum* el trabajo creativo responde a las condiciones humanas, técnicas, económicas y creativas que se conjugan presentando un producto que termina develando que el proceso de trabajo y los lazos creativos entre las personas son la obra de arte en disposición del crecimiento de una idea, en este caso el de la dirección teatral del investigador.

6. Conclusiones

Con la realización de este trabajo de grado se llega a varias conclusiones a partir de la experiencia de quien investiga.

La primera conclusión a la que se llega obedece a la exploración del ejercicio de la dirección escénica apoyado en el texto dramático para la construcción de la imagen teatral. Una puesta en escena es un scanner de todo el capital simbólico, cultural y corporal del director traducidas en sus herramientas creativas para la configuración de una experiencia desde los diferentes lenguajes de la escena, de esta manera los modos de interpretación del texto se vuelven una actividad que descifra no solo lo fabular desde la composición de los argumentos textuales, sino también la definición del carácter, la línea estética, el estilo narrativo e interpretativo particular que se correlaciona con todo lo que se pone en el escenario. Por lo anterior y aportando más, la manera de acercarse a la escena desde la dirección empieza desde cómo se configura su pensamiento creativo en relación a uno o varios de los lenguajes escénicos tales como: *El texto Dramático, El Espacio Poético* desde la configuración de los medios expresivos como lo son: *Los espaciales, Elementos Sonoros, Medios Visuales* (Escenografía, Luminotecnia y Proyecciones de video). El cuerpo del actor/actriz con su capacidad creadora. Y seguramente puede haber más intereses desde donde la dirección puede empezar a tejer su dramaturgia.

La segunda conclusión sigue perteneciendo al primer objetivo específico. Tiene que ver con la conciencia de la función y aplicación de todos los lenguajes que componen el teatro, pues este arte no sólo se sustenta con un único lenguaje; este reconocimiento hace que los medios expresivos que operan potencialicen la composición escénica, generando así un sentido desde las líneas sensoriales, en relación o como resultado de la poética y la intención creativa del director de escena para lograr su objetivo, la construcción de la imagen mental en el espectador a partir de la imagen codificada y compleja que se le presenta.

La tercera conclusión que arroja esta investigación parte del tipo de relación que se establece entre actores y director para la generación de la imagen teatral y es que en *Bum* se evidencia la aparición del concepto Dirección de actores, quien desde su funcionalidad resuelve y permite seguir ahondando en las estrategias comunicativas asertivas entre las labores de estos roles (director - actor) para la creación escénica representada en la imagen teatral. Además, se pone de

manifiesto que, en la formación del investigador y sus experiencias en el teatro del concepto se habla poco en su sentido más fundamental y práctico. Por lo tanto, que haga presencia en *Bum* adquiere un valor esta labor que sirve como puente entre el mundo imaginario y creativo del director y la dramaturgia de los actores.

En esta cuarta conclusión se le pretende otorgar al espectador su lugar fundamental y de importancia en la construcción de eso que se presenta. La función de la dramaturgia del espectador en *Bum* confirmó la necesidad de reinterpretar el concepto desde la práctica escénica y su proceso de escenificación, poniendo al encargado de la creación de los signos y símbolos a pensar en quién observa y al mismo tiempo recordarle al director que una de sus labores por no ser la más importante parte de la receptividad y su capacidad de acercar la escena a los espectadores.

Por último, este primer acercamiento práctico y de sistematización del ejercicio de la dirección escénica en relación con las diferentes dramaturgias, a partir del análisis de la experiencia propia, abre un camino al investigador para desarrollar sus propias líneas de trabajo en la construcción del concepto dirección y su operatividad en la escena teatral, permitiendo así la definición de su quehacer artístico con una estética y metodología determinada en su proceso profesional en las artes escénicas.

Referencias bibliográficas

- Arguello, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Mexico: Paso de Gato.
- Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Ball, W. (1984). *A Sense of Direction: Some Observations on the Art of Directing*. New York: Drama Books Publishers.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai.
- Barba, E. (2011). *Un amuleto hecho de memoria: el significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor*. Buenos Aires: Revista del Getae.
- Barba, E. (30 de enero de 2018). *Oveja Muertas*. Obtenido de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2018/01/30/eugenio-barba-apuntes-sobre-dramaturgia/>
- Buenaventura, E. (1985). *Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional*. Santiago de Cali: Biblioteca Luis Angel Arango.
- Chabaud, J. (10 de marzo de 2019). *Facultad de Artes - UN*. Obtenido de Facultad de Artes - UN: https://youtu.be/_sz5rWv0iXc
- Domínguez, A. (2021). *El director de actores*. Madrid: UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.
- Enriquez, V. H. (2008). *Bum o la trágica relatividad de Koltés*. Cali: Paso de Gato.
- Finkel, H. (2018). *Herramientas para el director de escena*. Mexico: Paso de Gato.
- García, S. (2002). *TEORIA Y PRACTICA DEL TETARO Volumen 2*. Bogotá D.C.: Ediciones Teatro LaCandelaria.
- Gomez, J. (2016). *La apropiación y posesión de la tierra: proyecto escénico para la configuración del texto espectacular expediente Hamlet*. Universidad internacional de la Rioja.
- Mauro, K. (2006). *El actor como autor*. *telondefondo*, 1-6.
- Mostacilla, S. (2022). *Cuaderno de dirección*. Cali.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Pinta, M. F. (2005). *Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas*. Buenos Aires: Telondefondo.
- Quintero, D. (2020). *La imagen. Incidencias en su creación escénica desde las artes visuales y la*

dramaturgia del actor. Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos aires: Ediciones Manantial SRL.

Santiagosss. (24 de Julio de 2014). *Cine y mimesis*. Obtenido de Cine y mimesis:
<http://lamimesis.blogspot.com/2014/07/20-como-dirigir-actores-desarrollando.html>

Tenorio, D. (2002). *Teatro*. Santiago de Cali.

Anexos

Propuesta proyecto de montaje Bum

Ilustración 4- Formato proyecto de texto espectacular.

1. OBRA
<p>"Bum o la trágica relatividad de Kolés"</p> <p>Una gran explosión ocurre en un vagón del metro de Santiago, una ciudad cualquiera, repleta de personajes anónimos, recordados por un coro callejero al que poco le importa destino alguno. tras bambalinas, un grupo de teatro espera la aparición del crítico más importante de la ciudad: estrenan El último Elipso. Una versión extremadamente trágica que ha roto las fronteras entre el escenario y la ilustoria realidad que circunda, para unir en una sola trama el mundo de la ficción con el real caos urbano. La trágica hipótesis de Kolés nunca podrá ser verificada. La luzidez de esta hora cero es otorgada por Enriquez a La Loca Raquel como una voz premonitrice que sobrevive a la explosión, ese segundo sordo y eterno después del cual ya nada volverá a ser igual: en el que alguien pierde sus ojos- que le infringen la culpa-, otra pierde la cabeza, que tanto la atormenta.</p> <p>Con esta obra el autor, continúa indagando la fuerte tensión existente entre el paraíso perdido de una infancia de la humanidad cada vez más lejana y más deseada con esa emergente ciudad latinoamericana que crece como una Babel de confusiones y olvidos.</p> <p style="text-align: center;">Escena G</p> <p style="text-align: center;">Magdalena y Elouard frente a frente, en un vagón del Metro, poco antes de la explosión.</p> <p>Magdalena, es madre de Elouard, esposa del Directo y prostituta. Mientras ella y su hijo se desplazan en un vagón del metro, vagón de la explosión, Magdalena intenta conversar con su hijo, con quien tiene poca comunicación y relación, en ese intento de dialogo ella debe la información que da cuenta del drama que vive como madre, esposa y puta. Y como esto influye en el hogar que construye.</p>
2. AUTOR
<p>Victor Hugo Enriquez Lenis es de Cali, Colombia. Licenciado en Arte Teatral y en Lenguas Modernas, así como actor de teatro y Tv, dramaturgo y director de teatro. Ha escrito y dirigido estas obras y versiones teatrales: El peregrino de la Misericordia, Milagros de bergamota, San Roque de Calera, Tiramelo amor, Mientras espero, La gatomaquia, entre otras. Milagros de bergamota le hizo merecedor de dos premios a la mejor pieza teatral en festivales locales, y recibió el Primer Premio Departamental de Literatura 1998 por el Valle de Cauca. Actualmente se desempeña como dramaturgo, guionista y director teatral.</p>
3. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL TEXTO

<p>- justapuesta</p> <p>- Estructura interna</p> <p>- Estructura externa</p> <p>- Escena única</p> <p>- Temática principal y sub-temas</p> <p>Familia disfuncional, maternidad.</p> <p>- Argumento</p> <p>---</p> <p>- Fábula</p> <p>Magdalena y Elouard (su hijo) se desplazan en un metro, van a ver el estreno de una obra de teatro que dirige su esposo y padre de Elouard, en el camino Magdalena intenta establecer una conversación con su hijo, pero le es difícil, pues su hijo no reacciona a la propuesta de dialogo que le propone Magdalena. Ninguno de los dos sabe que esa sería su última conversación, porque poco antes de llegar a su destino y justo antes de que Elouard articulara palabras se ocasiona una explosión en el vagón en el que se transportaban.</p> <p>- Trama</p> <p>Aceptación de las indiferencias y la llegada a acuerdos para una mejor convivencia.</p> <p>- Sub-tramas</p> <p>Familia disfuncional - trastorno de personalidad - distanciamiento del mundo real- drogadicción - prostitución -</p> <p>- Unidad de Espacio</p> <p>Vagón del metro - aniecro</p> <p>- Unidad de Tiempo</p> <p>Una hora - duración de la ruta de un metro ciudadano.</p> <p>- Unidades de acción</p> <p>Presentación del espacio, presentación de Magdalena y su relación maternal con Elouard, influencia de su profesión en su rol como madre, prostitución y maternidad, aceptación familiar.</p> <p>- Personajes (2)</p> <p>Magdalena (madre)</p> <p>Elouard (Hijo)</p> <p>- Modelo actancial</p>
4. VISION DE LA OBRA
<p>Planteamiento del rol madre en la construcción sana de un hogar y la educación de su hijo, sin importar o dejar influenciar su ejercicio laboral que moralmente no permite una tranquila y beneficiosa relación en e círculo familiar, madre padre e hijo. La prostitución como determinante en la educación de un hijo. ¿Que pasa más para un hijo, la Madre o la puta?</p>
5. NUEVA ESTRUCTURA NARRATIVA
<p>Se mantiene la estructura que propone Enriquez para la escena G</p>

(Formato proyecto de texto espectacular expuesto en el semestre 2021-1. Elaborado por Sebastian Mostacilla Gamboa)

<p>Presentación del espacio, presentación de Magdalena y su relación maternal con Elipso, influencia de su profesión en su rol como madre, prostitución y maternidad, aceptación familiar.</p>
6. DRAMATURGIA Y CODIFICACIÓN DE LOS LENGUAJES ESCÉNICOS
<p>• Visual:</p> <p>Vagón de metro, lo que queda de él. Espacio despejado, visible, abierto, algunas lam metálicas colgando del techo, una plataforma oscura en donde permanecerá casi que íam el personaje, así mismo la estructura de una silla metálica, oxidada, descompuesta. El vest espacio escénico cubierto de escombros con formas de cuerpos y objetos pertenecientes a personajes que también habitaban el vagón. Un motor en movimiento oxidado en un exte La gama de colores con los que se pretenden trabajar, es una mezcla entre colores trí colores tierra. Ambiente de muerte. Luz blanca. Luz negra.</p> <p>• Sonoro: de manera diegética hay sonido constante provocado por un motor que esta visibl la escena, el estrellar natural del metal que esta suspendido en el aire.</p> <p>• Audiovisual: no aplica por el momento</p>
7. INTERPRETACIÓN ACTORAL
<p>La propuesta desde la dirección de actores pretende llegar a una interpretación naturalista, apoy en la técnica de las acciones físicas de Konstantín Stanislavski, para obtener una partitura de acic minimalista, simple desde la relación del cuerpo con el espacio, el otro y la situación que le atrav a el personaje.</p>
8. RELACIÓN CON EL ESPECTADOR
<p>La ubicación del público será la tradicional, sentado al frente de todo el dispositivo escénico participación no la contemplamos pasiva, pues la intención sensorial que pretende generar la pu en escena, se inscribe en un nivel de reflexión acerca del rol e influencia social que tiene una pu sobre un hijo, aunque su ejercicio laboral se inscribe en un oficio que socialmente se considera íim y difícil de aceptar dentro de la normalidad tradicional.</p>
9. STORYBOARD / PLANIMETRÍA DE ESCENA
<p>Recorrido por cada una de las escenas planteadas en la nueva estructura, uso del espacio, escenográfico para el desarrollo de la propuesta y tentativa de recorridos de los personajes, cam de escena, cambios escenográficos, etc...</p>
10. REFERENTES Y BOCEOS
<p>- Corriente minimalista /arte minimal</p> <p>- Arte contemporáneo</p> <p>- Francia años 60</p> <p>- Bob Wilson</p> <p>- La Noche Del Mundo, Danza Teatro Ritual Laboratorio escénico</p>

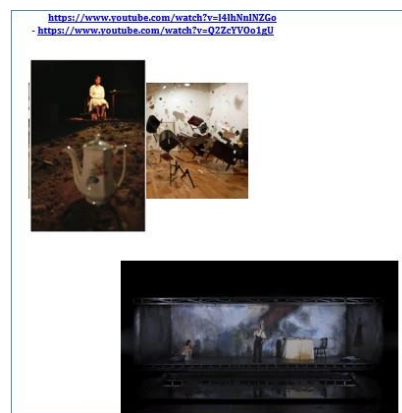


Ilustración 5- Formato proyecto de texto espectacular.

Registro de video y fotográfico de las funciones de Bum (2023) Ilustración V, Video

Función 10-11-17-18 de marzo 2023

Ilustración 6- Afiche oficial



(Afiche de la función en la Fundación Aescena el 10-11-17-18 de marzo del 2023.)

Elaboración: Jorge Iván Arango.)

Función Fundación Aescena 18 de marzo de 2023

(Video de la función en la fundación Aescena el 18 de marzo del 2023. Grabado por:

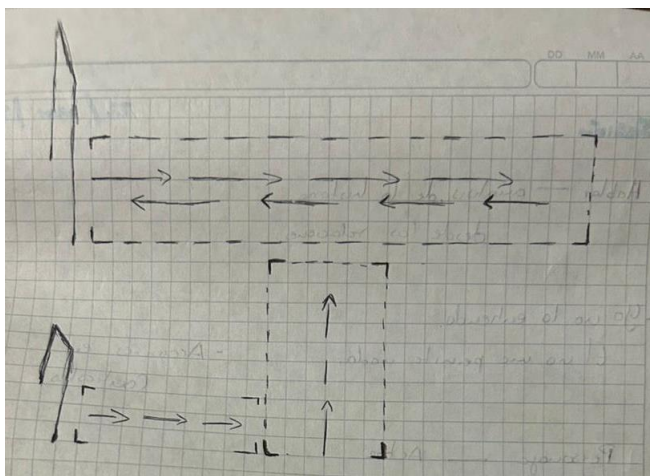
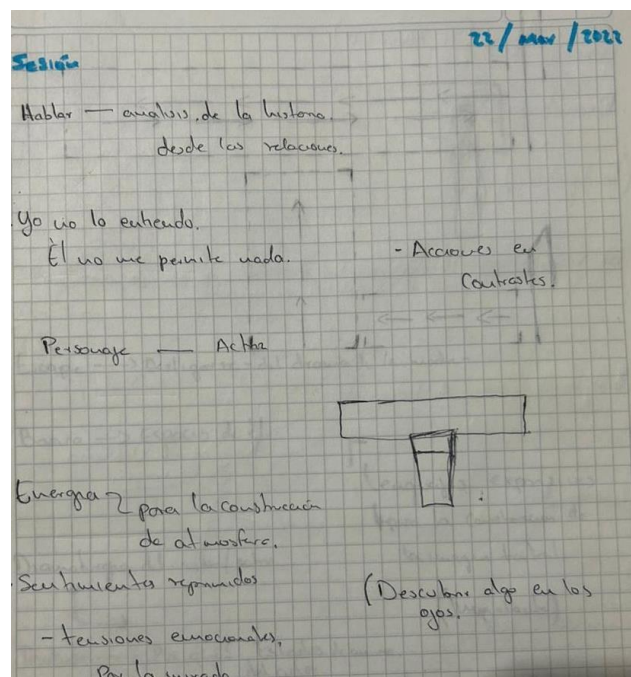
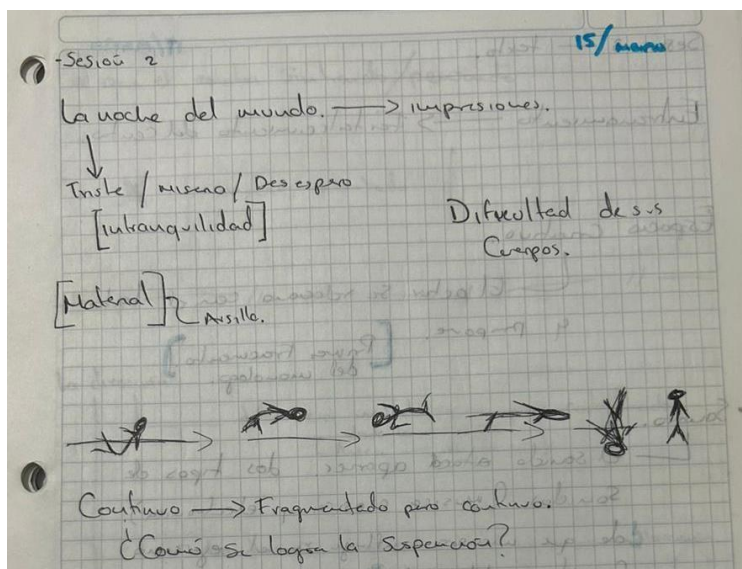
Ricardo Stiven Ospina)

Anotaciones del director.

(Anotaciones realizadas por el director para especificar indicaciones dadas a los actores

en el proceso de montaje)

Ilustración 7 - Indicaciones y reflexiones.



Formato escaleta escénica Bum

Tabla 2 Escaleta escénica

Nombre Escena	Personajes	Texto
Entrada de los pasajeros	Loca Raquel	<p>ahora que se encuentran bien sentaditos; que se sentaron bien cómodos en su puestito; por eso y, además, porque estoy segura de que <i>no van a escucharme</i>, voy a callar el sueño que tengo todas las noches</p>
Viajar	Elouard	...
Entrada al vagón	Magdalena y Elouard	...
Magdalena	Magdalena	<p>He sido tu madre por casi veinte años. Siempre te pregunté sobre vos y sobre tu vida y tuviste que responderme. Es claro que si me preguntas algo, tengo que responderte con la misma sinceridad con la que vos, a mi modo de ver, debiste preguntar. No hay nada que una madre no pueda responder. Si me vas a preguntar por qué no vives con tu padre, te responderé que porque no, que porque una mujer como yo no puede vivir con un zángano que le chupa la juventud mientras él se tira a sus actrices, para después dejarla tirada. Si me preguntas por qué ha transcurrido tu vida entre la pobreza o la necesidad —pero no la miseria—, te contestaré que, porque es mejor ser pobre que miserable, y donde ha habido comida para vos y tus amigos psiconautas, también la ha habido para mí y también —no hay que negarlo— para el drogode tu papá. Por lo tanto, no tengo nada que ocultarte. Nunca me preguntaste por qué salgo de noche, por qué llego de madrugada. Si te hice falta en aquellas horas en que te creía dormido, ahora podrías cuestionarme, decirme mala madre, pero no te doy el derecho. Si me preguntaras por qué soy una madre tan distinta a las de tus amigos, tendrías que explicarme tú por qué eres tan silencioso, que pareces perverso. Entonces, deja de mirar por la ventanilla, escuchame ahora y de una vez, y luego no me arrincones contra la estufa, como una fieraal pequeño venado; recuerda el trágico final de la obra de tu papá, El último Edipo; sabes cómo adoro tus ojos azules.</p> <p>Una madre tiene derecho a ser puta si de ello depende saciar el hambre de sus hijos. No creas que la leche de los senos es eterna: en tu hermana me ahorré cientos de miles en tarros de leche, pero en ti no fue sino un par de chorros amargos que escupiste el primer día. Me obligaste a subsidiarme con mis caderas; a veces cambiaba pañales por siete minutos contra una puerta; sin embargo, tú sobreviviste y ella no. Finalmente, no me jodas con canciones de los sesenta que, en el fondo, ramerías somos todas. La diferencia entre una abnegada ama de casa y una mujer de éxito, es un coño bien administrado.</p> <p><i>(Elouard saca del bolsillo de su pantalón un libro: Regreso al desierto, de Koltès.)</i></p>

		<p>¿El libro, eh? Regreso al desierto. ¿Cuántas veces lo has leído, mil? ¿Crees que puedes cambiar así de tema? ¿Crees que no sabía que llegaría un día en que tendríamos que hablar de esto? No te dejes influenciar por tus amigos, bien brutos ellos, que creen saber más de las mujeres que tú. Los he llegado a encontrar en los bares, oliendo polvos baratos, huele-hueles de la Avenida Rosa, y cuando se les sube a la cabeza, les da por irme a buscar, restiados, para extorsionarme, que te contarían de mí si no accedo, a cambio, a un rato en el asiento trasero del Volkswagen varado que tienen como club. Una madre puede ocultarle algo a su hijo y un hijo a su madre, pero tarde que temprano todo se sabrá. ¿Crees que no conozco el olor de la marihuana? Cuando hurgó en tu chaqueta después de una noche de farra en que al llegar he notado que vaciaste la nevera, me digo a mí misma: “Siquiera que le dio por la bareta y no por la coca del papá”. Lo mismo deberías pensar de mí: “Siquiera que por lo menos no me ha puesto otro padre, un tipo que me golpee, que me joda, que no me deje fumar un porro de vez en cuando; un hombre que no me permitiera meter muchachitas a mi cuarto”. ¿Creíste que no lo sabía? ¿En qué mundo vives, piterpan, que no recuerdas quién lava tus sábanas? ¿Y crees que no me doy cuenta de que has faltado al colegio por irte al Río de la Tristeza con tus amigos a comer hongos, yajé o a hacer quién sabe qué cosas, la paja en grupo? No dudo de ti. Es un colegio barato, lo único que puedo pagarte. Tú eres como eres y así te acepto. Te traje a este mundo y no te exigí profesión, ni preferencias sexuales, ni te vacuné contra los vicios. Por lo tanto, mereces hacer de tu vida lo que a ti te plazca. Tú debes corresponderme de igual manera. Soy menos tonta que todas las madres de tus amigos. Que yo cobre por necesidad lo que ellas regalan por ignorancia, no te da derecho a cuestionarme, mi pequeño Elouard.</p>
Venta en el metro	Loca Raquel	<p>...</p> <p>Este muchacho está tan lindo. ¿Qué lee papi? “Regreso al desierto”. Yo leí Robinson Crusoe. (Pronuncia mal el nombre.) La mamá tan bonita, tan bien vestida y el pelado tan joven...</p> <p>...</p>
Magdalena		<p>¿Cuántas veces has sentido el hambre en tu boca? Te di cuanto pude y sólo me resta soportar el sinsabor de lo que no te he dado, lo que pude haber hecho por ti para darte más felicidad. Incluso, si lo deseas, puedes poseerme. Ay, mi bien... ¿Qué no haría yo por ti? Ya te he visto desnudo desde que naciste, por lo tanto, no me voy a sorprender. Aun así, cerraré los ojos. Tú también deberás cerrarlos e imaginar a una de esas muchachas que se quedaron esperando el siguiente tren. Los pechos ya me los conoces, aunque no te amamanté. El resto es todo igual: expulsar todo ese resentimiento que tienes en un buen polvo. “Es aquí, es así, adentro, afuera”, diría Maimouna, de otra obra de tu amado Koltès. ¿Qué te traes con ese autor? Dame ese libro. (El hijo se opone.) Hay otros más simples: Molière, por ejemplo,</p>

		<p>también en francés... Desde que leíste Regreso al desierto, te metiste a una burbuja de la cual he tratado de rescatarte: nunca volviste a hablar. ¿Por qué te perdiste allí, hijo mío, como te puedo salvar? ¿Te acuerdas acaso a tu padre? ¿Es por él toda esta rabia? Bobito. Los artistas se olvidan de su familia por sus giras y sus pendejadas. Mira mi celular. ¿Sabes cuántas veces me ha llamado hoy? Ni una. Creo que la única manera de que me llame es si estallara una bomba en este vagón. El infierno está aquí en la tierra, hijo mío, con carreras sin futuro, con amores imposibles, con matrimonios inútiles. Pero le agradezco a tu padre tenerte a ti. Es un poco extraño y obsesivo, la droga lo vuelve loco. Eso lo heredaste de él. ¿Metés perica? Sigue con la yerba: millones de vacas no pueden equivocarse... Sí, te pareces tanto a él, las mujeres te vuelven loco. No sé cómo he aguantado tantas historias con sus actrices. Pero lo acepto como es y él a mí. Le toca. No voy a cambiar. Me conoció puta y así será hasta que nos vayamos del todo. El viaje a París está listo. El país de Koltès. Sin embargo, quiero que hoy nos sentemos todos juntos y hablemos. Hoy veremos la última obra de tu padre, El último Edipo, y luego saldremos a tomar un café. Nos lo merecemos. Cuando nos vayamos de aquí cerraremos el “círculo de mierda” en el que hemos girado y podremos empezar una nueva vida, sin recriminaciones ni pasado. El regalo más grande de tu padre lo llevas ya en la sangre, no le exijas nada más. Hablaremos, nos perdonaremos, así se acabará tanta rabia y tantos celos y podremos llegar a ser felices.</p> <p style="text-align: center;">Pausa casi eterna.</p>
Explosión		...
Elouard		<p>¿Quieres que te diga en qué pienso, Magdalena? (Pausa.) Pienso... en la trágica relatividad de Koltès. ¿Sabes de qué se trata? Te la voy a explicar. Supongamos que Elouard desaparezca en el hiperespacio durante muchos años. El mundo, según Koltès, se desplaza a dos millones quinientos setenta y seis mil quinientos treinta y cuatro kilómetros por hora, de tal suerte que si Elouard hubiese saltado y se mantuviese en el aire durante dos segundos, yendo el planeta a tal velocidad, debió haber quedado suspendido en el espacio. Supongamos que así fue, ya que al hacerlo, invariablemente desapareció de Regreso al desierto. Lo trágico empieza aquí Magdalena: a Koltès se le olvidó que el mundo gira. El sistema solar gira. Todo gira. Así pues, si Elouard quedó suspendido en un hiperespacio durante x fracción de tiempo, días, años, también era posible que, en algún momento, si las leyes universales lo permitían, la gravedad o la agudeza, que se yo, un número x de años después, atraído por el mismo mundo que un día decidió abandonar, habría de caer “relativamente cerca” del sitio donde desapareció. Todo era cuestión de tiempo, de esperar. ¿Leíste Regreso al desierto? ¿Notaste su parecido conmigo? Un personaje secundario: si desaparece nada ha de cambiar, es innecesario. ¿Y si Elouard soy yo? Si llegué a Santiago en este futuro que tú llamas presente, a una provincia tan caliente como las que recuerdo de mi niñez con mamá y con... Una ciudad a la que Dios olvidó ponerle un mar. ¿Ves? Aparecí tan raquítico como</p>

		algún día desaparecí de la faz de la tierra, con ojos azules de francés. Tú crees que yo soy tu hijo, Magdalena. Pero no lo soy: soy Elouard. La trágica relatividad también te tocó a ti. Sólo tengo una pregunta que quisiera me ayudaras a develar: si el tiempo pasó inexorablemente y mi verdadera madre y mi tío murieron y todos los otros y Koltès, yotambién debí morir. Dicen los sabios, y espero que en esta ocasión seequivoquen, que a lo mejor la muerte ha estado aguardando mi regreso para poder cumplir su sagrada misión...
Presagio	Loca Raquel	<p>Veo gente muerta... Veo gente muerta dentro de un vagón: bípedos, pero también trípedos y cuadrúpedos... muchas manos y cabezas separadas de sus troncos, regadas por el piso o volando como crispetas... veo un niño disparándole a su papá con una pistola de agua, pero lo que sale del hijueputa juguete no es agua sino sangre. Y veo otro niño que devora el cuerpo de su propia cucha: se la come, el muy cabrón... Al final todas las manos cogen vida; como no saben dónde está su propio par, sencillamente buscan cualquier otra mano, no importa de quién sea, se golpean y aplauden.</p> <p>Ése ha sido el sueño y la revelación de Raquel, que no digan que no les advertí.</p>
Elouard	Elouard y magdalena	<p>¿Qué misión no cumplida propició mi regreso? ¿Debo acaso empezar una nueva vida, conseguir una mujer, matar extranjeros? Siempre he sido un personaje de mierda, una puta acotación de Dios, lo reconozco. Todos los que viajan en este Metro se parecen a mí, todos tan tristes, tan desconfiados, parecen querer desaparecer de la faz de la tierra. Aunque nadie se atrevió a hacerlo como yo lo hice y lo volveré a hacer. No quiero ir con tu marido, Magdalena, no quiero ir a París. No quiero reconciliarme ni quiero empezar una nueva vida contigo ni con él. No quiero que me jodas más, Magdalena, anda y ve la obra de tu marido o vete con él a París. Si logro desaparecer de nuevo evitando mi muerte inevitable, algún día reapareceré, fuera de Santiago, en una vida con menos pesadillas, como personaje principal. También me lo merezco: (Magdalena lo mira. Lloro) harto hablaste hace rato, déjame terminar. Mi problema es más simple: tú y muchos peligran por estar a mi lado. Debo bajar lo más pronto posible de este vagón y buscar un sitio propicio para que la muerte me alcance, una bala perdida, el ántrax, el tedio. Sin embargo, me pregunto, y creo que es una pregunta válida o justa... ¿Qué podría ocurrir, Magdalena, para que se desarrollaran en este día, justo en este momento y sobre este Metro, ¿las funestas coincidencias necesarias para acabar con mi vida?</p> <p>Magdalena:</p> <p>Ahora... mi pequeño Elouard, ¿vas a hablarme por fin?</p>
Explosión Final	Ambiente sonoro.	...
Hijo de ramera	Elouard y Magdalena	Letra de la canción...

Muerte en vida	Loca Raquel	<p>Vean cómo quedé... ¡intacta! Mala yerba no muere: Chuchito me dio las siete vidas del gato y apenas he perdido dos, me quedan cinco bombas más, cabrones.</p> <p>¿Y a mí quién me responde por mi cochecito de los dulces? Ésa sí es una tragedia, a los pobres no nos escuchan.</p> <p>A mí que me digan quién puso la bomba porque ya me maméde tanta mentira. Yo también puedo poner una. ¡Ay, jueputa...! Esperen, si consigo plata mato a todos los que me arruinaron...</p> <p>¿quién le ha dado algo a Raquel? gracias mi Chuchito lindo que te diluiste en el trago para endulzar tanta amargura y me mostraste el futuro en los sueños. Por lo menos estoy viva, ¿no? Otra vez a empezar.</p>
Explosión Final	Ambiente sonoro.	...