

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Danza - Teatro

**Análisis y reflexiones sobre algunos aspectos fundamentales de la dirección en el montaje de la obra *Brindo por la soledad de mis sueños***


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Artes Escénicas Teatro y Danza

**Autora:**

Paola del Cisne Quizhpe Cueva

**Tutor:**

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

ORCID:  0000-0002-1168-2428

**Cuenca, Ecuador**

2023-05-09

## Resumen

El presente trabajo se centra en el análisis y reflexión de los elementos más relevantes surgidos durante la dirección de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”, proyecto que se inició en el año 2019. La creación, se analiza la puesta en escena, el texto y su discurso, la interdisciplinariedad, los ensayos y la construcción del personaje de los intérpretes. Sobre el guion se analiza su título, la importancia de sus acotaciones, y las escenas con sus significados. Del vídeo de la obra completa, se comenta acerca de los elementos del diseño: la materialidad, los objetos, el vestuario, y el maquillaje. Finalmente, se exponen las conclusiones durante la dirección del proyecto.

*Palabras clave:* dirección teatral, creación, puesta en escena, actuación, dramaturgia

## **Abstract**

The central theme is the analysis and reflection of the most relevant elements while directing the work: "I toast for my dreams' loneliness", a project that began in 2019. During the creating process, the focus are on the stage development, the text and its speech, the interdisciplinary, the rehearsal and construction of the performers' character. In addition, the script's title, the importance of the stage's notes in parenthesis, and the scenes with their meanings are analyzed. From the video point of view, the elements design, such as the materiality, the objects, the costumes, and the makeup are talked about. Finally, all conclusions are exposed and reflected while directing the project.

*Keywords:* theatrical directing, creation, staging, acting, dramaturgy

## Índice de contenido

Introducción .....	7
Capítulo 1: Dirigir una Puesta en Escena .....	10
1.1.La dirección se hace .....	10
1.2.Mi rol como directora .....	11
1.3.Sobre la puesta en escena .....	14
1.3.1 La motivación .....	15
1.3.2. La preparación .....	16
1.3.3. La presentación .....	19
Capítulo 2: Análisis sobre aspectos de creación de la obra .....	21
2.1 Sobre el texto.....	21
2.1.1 El discurso de la obra .....	22
2.2 Sobre los intérpretes.....	26
2.2.1 La interdisciplinariedad .....	26
2.2.2 Los ensayos.....	27
2.2.3 Construcción del personaje .....	30
Capítulo 3: Análisis sobre elementos del montaje resultante .....	32
3.1. Sobre el guion “Brindo por la soledad de mis sueños” (Ver anexo A) .....	32
3.1.1. El título .....	32
3.1.2. La importancia de las acotaciones.....	33
3.1.3. Las escenas y sus significados.....	36
3.2 Sobre el vídeo de la presentación completa (Ver anexo B).....	43
3.2.1. Elementos de diseño .....	44
3.2.1.1. Materialidad.....	44
3.2.1.2. Los objetos.....	48
3.2.1.3. Maquillaje y vestuario.....	52
Capítulo 4: Conclusiones sobre el proyecto.....	54
Referencias.....	56
Anexos.....	58

## Índice de figuras

Figura 1 .....	45
Figura 2 .....	46
Figura 3 .....	47
Figura 4 .....	48
Figura 5 .....	49
Figura 6 .....	50
Figura 7 .....	51
Figura 8 .....	53

## Dedicatoria

A mi familia por el esfuerzo tan grande que ha significado el apoyarme en esta carrera lejos de mi ciudad natal, a todas y todos quienes hasta ahora han formado parte de este proyecto denominado "Brindo por la soledad de mis sueños".

A todas las que alguna vez nos hemos sentido solas.

## Introducción

Mediante la dirección escénica, a partir de un proyecto, se asume una responsabilidad artística con energía y vitalidad; cabe destacar que, en términos académicos, su resultado, éxito o fracaso resultan irrelevantes, pues los aportes están en la concepción del proceso creativo, su interpretación e investigación, y la sistematización de su metodología.

“Brindo por la soledad de mis sueños” constituye mi primer acercamiento al área de dirección escénica, en el año 2019; su objetivo inicial estaba dirigido a cumplir con el proyecto final de la cátedra de Dramaturgia de la Puesta en Escena, como parte del intercambio estudiantil realizado en México, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Esta obra, de mi autoría<sup>1</sup>, fue seleccionada para participar en la inauguración del Foro Internacional de Teatro Universitario que organiza la citada universidad, “FITU BUAP edición XV” en el 2019, en el teatro Ignacio Ibarra Mazarí; después, logré postular y ganar un lugar en la cuarta edición del Festival Internacional de Artes Vivas en Loja, FIAVL marco OFF, en noviembre de 2019, donde gestioné la estancia del equipo de México durante el evento en Cuenca y Loja; funciones que se desarrollaron en espacios independiente como cafeterías culturales en Loja, Cuna de artistas y en Cuenca, *Break, coffe and art*.

En el año 2020, se realizó el remontaje con artistas locales en Cuenca, y la obra fue adaptada para cuatro intérpretes, con el objetivo de postular en la convocatoria de Cultura en movimiento/EMERGE 2020 del Ministerio de Cultura del Ecuador en el contexto de pandemia; en este proceso se obtuvieron varios materiales de imagen y vídeo que dieron pie a seguir renovando el proyecto y mejorándolo en aspectos relativos a una gestión más profesional de la puesta en escena, aunque no logramos finalmente, postular en la convocatoria debido a temas económicos de producción de la misma.

De ahí, la importancia de conocer la trayectoria de este proyecto, concretado en la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”; para que se comprenda su contexto, en lo relacionado con cambios de elencos, espacios de presentación y equipos de producción, considero que la obra se ha fortalecido en varios aspectos hasta la actualidad, de ahí que en esta tesis, la mirada se centre en la dirección escénica, fundamentado en los resultados hasta ahora alcanzados, especialmente en su última versión, donde tuve el respaldo del vídeo de la obra completa. En el anexo 6 se muestra el reporte de la presentación de la obra en su primera versión.

Si se consideran los anteriores argumentos, existen muchos temas que se pueden abordar sobre este proyecto, como la producción general o la dirección general que ha estado a mi cargo a lo largo de la misma, por eso se delimita el objeto de estudio de esta tesis, a la

---

<sup>1</sup> La directora escénica Paola del Cisne Quizhpe Cuevas es autora de la obra objeto de análisis, titulada, “Brindo por la soledad de mis sueños”, la misma es citada en varios momentos de este texto, de ahí que se indique por las siglas (PCQC).

dirección de la puesta en escena, y en los resultados de las versiones de la obra desde la práctica y la teoría desarrollados en sus montajes.

Sobre la dirección de escena, la tesis se propone como objetivo:

Experimentar y comprender, mediante este proyecto, la visión de los artistas participantes frente al tema de la muerte en soledad y aislamiento que afronta la mujer víctima de violencia de género.

Los objetivos específicos se dirigen a:

1. Fundamentar teóricamente las categorías relativas al diseño de la obra y de la dirección escénica a través de la bibliografía consultada.
2. Analizar las categorías que conforman la dirección escénica y su vínculo con el trabajo experimental en la dirección de la puesta a través de sus diferentes momentos.
3. Caracterizar ciertos elementos relevantes que interviene en la puesta en escena desde la óptica del director de escena.

La última versión de la obra se consolidó en el año 2021, donde logré postular y ganar con el proyecto, para una función en el Teatro Sucre por fiestas de Cuenca, en la primera edición del concurso denominado RANTI, de la dirección de cultura del municipio de Cuenca; con el remontaje de la misma, con artistas nacionales, se suponía que al fin lograría obtener el financiamiento económico que tanto había costado conseguir para culminar su producción en un formato profesional; además, aprovechando la consolidación nuevamente del proyecto, se realizó una temporada en la Sala Alfonso Carrasco de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay en diciembre de 2021, las cuales fueron sus últimas funciones hasta la fecha.

De ahí el relieve que alcanza este estudio en función de las investigaciones académicas en esta especialidad artística, pues se brinda un conjunto de conceptos y teorizaciones sobre las categorías que caracterizan el análisis escénico y dramaturgico, las experiencias en la dirección de la puesta mediante las referencias a sus diferentes puestas, sus logros y dificultades, las que pueden contribuir a la formación de directores y dramaturgos. Es desde esta perspectiva, que considero los principales aportes de esta tesis para los estudios teatrales.

La metodología aplicada privilegia el enfoque cualitativo mediante: el lenguaje del discurso teatral, su *performance*, los procesos de puesta en escena, los métodos de dirección aplicados en la puesta y todos los elementos que la conforman integrados en un proceso único como punto de encuentro del director con sus intérpretes; aportan al proceso investigativo, el análisis de los datos empíricos recogidos de las vivencias de las diferentes puestas en escena, y las experiencias y/o vivencias. Para ello, según Pavis (2000), la práctica teatral se conforma en una metodología en sí misma, en un ejercicio reflexivo constante, mediante el análisis de la construcción de las estructuras dramáticas, creando así una peculiar estrategia metodológica,



a través de métodos, técnicas, procedimientos de análisis, tanto del discurso escénico como de su dirección, mediante la construcción de redes semánticas: texto, guion, escenario y elementos que componen la escena (humanos y materiales); aunque esto sea una característica de todas las puestas en escena, solo que en esta propuesta se emplean elementos simples con un elevado contenido simbólico.

La tesis se estructura en tres capítulos que contienen todo el proceso de análisis de la puesta en escena de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”.

El capítulo 1 contiene las reflexiones teóricas sobre la dirección escénica, el rol del director y las motivaciones, preparación y presentación de la obra en cuestión, que toma como fundamentos algunos textos citados en la bibliografía.

El capítulo 2 analiza los aspectos creativos de la obra: texto, discurso, intérpretes (intertextualidad, ensayos y construcción de personajes).

El capítulo 3 y último, se dedica al análisis de los momentos del montaje de la obra: guion, título, acotaciones, escenas y sus significados), importancia del vídeo para el estudio historiográfico de la obra (diseño, materiales, objetos, vestuario y maquillaje).

El capítulo 4 que son las conclusiones resumen las experiencias de la puesta en escena y los anexos reportan y testimonian la escritura de esta tesis y los momentos destacados de las presentaciones a través de su presencia en las redes sociales. Las imágenes aportan valiosa información gráfica sobre la puesta en escena.

## Capítulo 1: Dirigir una puesta en escena

### 1. La dirección se hace

*Uno se hace director creyéndose director y después convenciendo a los demás de que eso es verdad.*

*-Peter Brook*

Existen varias definiciones sobre dirección en el ámbito escénico o teatral de diversos autores y/o directores a lo largo de la historia, surgida como rol distintivo en el s. XVII durante la época de Molière y de Shakespeare, aunque desde la antigua Grecia este fuera decisivo para las puestas en escena como fue el caso de Sófocles apoyado en su papel de dramaturgo y artista; en la Edad Media, servía de “apuntador” en el escenario y sostenía el guion; durante el Renacimiento, actores y dramaturgos se encargaron de dirigir escenas, y fungía como utilero a la vez, mientras el tenedor de libros era responsable del guion escénico, marcaba entradas y salidas de actores, y los efectos de sonido. En Inglaterra, en el s. XVIII, se utilizó por primera vez el término director de escena, dividido luego en director y director de escena, debido al aumento de complejidad de estas acciones (Narros, 2016).

Se considera “dirección” a la acción y efecto de dirigir. Su origen etimológico nos dice que “dirigir” viene del latín “dirīgêrê” formada del prefijo “di”, y el verbo “regêrê” que es igual a “regir o gobernar” (*Diccionario etimológico*, 2001-2023). Reflexionando sobre el origen de dirigir, podría encontrar una explicación sobre el porqué de la tendencia de superioridad de algunos directores o dirigentes en varios momentos de mi vida, ya que está relacionado con gobernar, que es mandar con autoridad, pero a veces mal entendido y accionado con autoritarismo.

Según la RAE (2023, s/p), la palabra *dirigir* significa enderezar, llevar rectamente algo hacia un término o lugar señalado, acción de gobernar; “llevar algo hacia un lugar señalado”, de ahí que prefiera adherirme a esta acepción del término pues se acerca mejor y humildemente a una búsqueda personal sobre la dirección escénica, lo cual busca encaminar y probar herramientas necesarias en el rol de dirección.

Luego de realizar la lectura del libro de Víctor Arrojo (2014), *El director teatral ¿es o se hace?* se infiere que la dirección se hace y no simplemente se es, porque “ser” está relacionado con el “talento” y ese se agota si no existe el trabajo. Por ello el “hacerse”, es trabajo, yo me hago directora en el trabajo de mesa, en los ensayos, en la presentación, en la reflexión y en el análisis de las decisiones tomadas para el montaje.

Hasta la actualidad, han existido grandes maestros de dirección como: André Antoine, Konstantín Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Gordon Craig, Erwin Piscator, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Tadeusz Kantor, por mencionar algunos de los más relevantes. Pero a pesar de la variedad de propuestas metodológicas y movimientos de directores reconocidos, se sigue diciendo que, de todas las enseñanzas dentro del arte del

teatro, la menos estudiada es aquella que se refiere al arte de la dirección escénica. Para el director es importante “conocer la tradición de nuestros antecesores para encaminarnos hacia lo nuevo, significa el conocimiento de nuestras raíces y la realidad que se imponía, para buscar los nuevos rumbos de la contemporaneidad” (Ceballos, 1999, p. 7).

De acuerdo con mi experiencia, al iniciar la dirección de la obra, sentí no poder asumir ese rol, porque las herramientas que tenía eran aún insuficientes, pero en realidad no se trataba de tener muchas técnicas o ejercicios en mi repertorio. Dirigir en la práctica, implicaba tener seguridad de los ejercicios que escogía para los ensayos que se proponían; sobre la formación de la dirección, entendí que implicaba aprender e investigar teóricamente lo que ya se ha hecho, incluso, probar algo específico; pero lo principal, es la práctica, porque en ella se ejercitan los métodos que uno puede ir planteando.

En fin, la directora se hace como cualquier otro profesional, ya que la dirección teatral es un trabajo como cualquier otro que genera conocimiento y habilidades traducidos en técnica, y sus técnicas pueden ser transmitidas culturalmente por un proceso de enseñanza-aprendizaje regido por las leyes de toda actividad humana (Arrojo, 2014).

### **1. Mi rol como directora**

El trabajo de director de una obra teatral es de gran complejidad, dado que la visión y versión del espectáculo le pertenecen; el buen director de teatro debe poseer entre sus cualidades: capacidad organizativa, empatía, capacidad de síntesis, conocimiento del texto y de su interpretación.

Stanislavski, fundador del Teatro de Arte de Moscú en 1897, ocupa un lugar destacado entre los directores escénico de todos los tiempos, basada en la adecuada ambientación de cada obra y en la concepción y preparación de los personajes. Su método es el resultado de su extensa experiencia y un referente universal, se basa en los siguientes principios: concentración en el actor, sentido de verdad y actuar según las circunstancias específicas. En el sistema Stanislavski, se ofrece una nueva imagen sobre la interpretación del texto, incorporando la visión realista, la espiritualidad, la memoria emocional, el análisis y el autoanálisis dramático, y la práctica disciplinada.

Seguidor e inspirado en el método de Stanislavski, el director estadounidense, Lee Strasberg creó su método desde la actuación, quien anima al actor a mostrar experiencias intensas y magnificadas en los personajes, formando a actores como James Dean, Al Pacino, Marilyn Monroe, Paul Newman, Dustin Hoffman, entre otras relevantes figuras del espectáculo. Su obra es el resultado de su trabajo realizado en el *Group Theatre* y el *Actor Studio* para resolver problemas del actor en la escena (Mauro, 2008).

Desde estos conceptos sobre la memoria emocional, el sentido de la verdad, las experiencias intensas y magnificadas de la actuación, propongo la búsqueda de mi dirección,

primeramente, desde mi perspectiva de puesta en escena, buscando mi discurso real, mi verdad sobre el “azar” en los ejercicios que propondré a mi equipo, y magnificar los ejercicios con sus cuerpos, y sus personalidades.

Para hablar sobre el rol de directora o director considero pertinentes las definiciones que aporta Pavis (1998) en el *Diccionario de Teatro* sobre la dirección y el montaje de la puesta en escena:

**-Dirección de actores:** Procedente del cine, donde el trabajo de y sobre el actor suele quedar sumergido bajo el aparato técnico, es la manera mediante la cual el director de escena aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo.

**-Director de escena:** Persona que se encarga de montar una obra, asume la responsabilidad organizativa y estética del espectáculo, elige a los actores, interpreta el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición. A lo largo de la historia su función e importancia era debatible ya que el término se suele situar en la primera mitad del siglo XIX cuando la práctica y la palabra de la puesta en escena estaba en el sistema teatral.

**-Director de teatro:** Es la figura del director-administrador, contribuye en gran medida no solo a la gestión, sino también a la estética de los espectáculos. El director de teatro está ahí para recordar sobre la gestión y su importancia integral en la creación en lo que concierne al presupuesto de funcionamiento, pero también desde más arriba en lo que se refiere a la programación y política cultural.

Como director de escena, L. Jovet (2014) ha ofrecido consejos prácticos para “tu primera experiencia como director de escena”; el primero se denomina “Cuestiones de principio” y enumera dos principios: 1. Se asume una responsabilidad artística por el que sientes un interés especial; 2. Responsabilizarte junto a tu equipo, con las fechas de estreno y los controles de la puesta pactados; segundo, “Cuestiones prácticas”: 1. Leer y releer el texto cuantas veces sea necesario, penetrando en la esencia, en sus procedimientos literarios, en el rol de los personajes, en su tema principal y en sus motivos, entre otros; 2. Hacer una lectura personal, eligiendo tu versión; 3. qué debes buscar y encontrar, tú propuesta estética luego de tú reflexión. 4. Ser coherente, que significa conseguir todos los elementos que forman parte de la puesta, junto con tus decisiones. 5. Encontrarte como director/a, creando tú estilo, situarte junto al público, ser parte de él (Jovet, 2014).

Así, comprendí que el rol que quería seguir era la dirección escénica en particular, pero lo largo de mi pequeña trayectoria, he escuchado a varios de mis maestros hablar del director “todólogo”, una realidad que se presenta en países donde los recursos para cultura son bajos, que aparte de fusionar todas las direcciones anteriores y, además, cumple otros roles dentro

de la producción artística de una obra. Una realidad escénica, que localmente, he podido apreciar en colectivos o grupos independientes, o personalmente, con la producción de la obra que sostiene esta tesis. Quizás para no sentir el peso de un proyecto solamente en un par de hombros, me gustaba imaginar un teatro de colectividad, donde yo lograra que todo el equipo estuviese comprometido de una forma óptima en su proceso. Las siguientes palabras del argentino Cipriano Argüello citado por Arrojo (2014) me sedujeron respecto a la visión de su teatro colectivo:

La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un “teatro integral” como “teatristas”. Esta concepción del teatro no es solo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción, sino que son, también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramáticas. (Arrojo, 2014, p. 20)

Sólo después de culminado el proceso de dirección/creación de mi primera puesta en escena llamada “Brindo por la soledad de mis sueños”, puedo describir el rol que cumplí en esta obra: dirección de escena, producción y dirección general de la misma.

Para dar cumplimiento a los objetivos propuestos, se activaron varios procesos del manejo de dirección que tuve que enfrentar durante varias versiones de la propuesta; hasta ahora, mis principales actividades en el rol de dirección/producción han sido:

- Trabajar sobre la planificación de la pre, pro y post producción de la obra, desarrollando borradores y propuestas de proyecto que se van ajustando a la realidad de cada necesidad de la puesta en escena desde el año 2019 en su primera versión, hasta el 2021, en su tercera versión y última hasta el momento.
- Dirigir el montaje hacia la creación de una obra nueva: no busqué crear una adaptación de los textos dramáticos explorando en el inicio del proceso en obras como “Donde el viento hace buñuelos” de Arístides Vargas (2001) o “Bailando sola cada noche” de Raquel Diana (2018). La creación se resume en un nuevo guion donde las acotaciones espaciales y corporales son tan importantes como los textos que dicen los intérpretes.
- Convocar a varios intérpretes de distintas disciplinas artísticas que cumplan los roles de las disciplinas específicas marcadas al inicio del proyecto para no perder la esencia de la primera versión de la obra, en un espacio óptimo de ensayos y con los equipos necesarios.
- Producir y provocar los momentos de interdisciplinariedad en las escenas mediante los ensayos con los intérpretes: un músico, una actriz y una bailarina, guiando la exploración de

la expresión con el cuerpo, la voz, la música, el sonido, la danza y composiciones de imágenes escénicas basadas en momentos improvisados sin línea narrativa cronológica.

- Proponer las improvisaciones de los intérpretes con material escogido previo a los ensayos, con herramientas como escoger textos al azar, otras con el análisis y aprendizaje de partes trascendentales de los textos dramáticos en los que nos basamos para la nueva creación, generar preguntas y hacerlos escribir en sus cuadernos de trabajo sobre sus respuestas individuales, para luego llevarlos a la colectividad.
- Observar las capacidades de cada uno de los miembros del equipo, para explotarlas y a la vez que las puedan contagiar a los demás. Con eso puedo encargar roles de producción con los mismos intérpretes para ajustar los recursos, pero en áreas donde ellos se sientan seguros y quieran realizar.
- Conocer y comprender el contexto del equipo con el que trabajo, para de esa forma llevar un buen trayecto de dirección y coordinación de responsabilidades, pero que finalmente están en gran medida en mi rol de productora general.
- Gestionar y mover la circulación de la obra durante varias versiones, y adaptarla a las circunstancias que exijan las convocatorias o las producciones independientes en determinados momentos.

El análisis que se presentará a continuación se centrará en el rol de la dirección escénica de la obra específicamente, sin adentrarme en los temas de gestión, producción y dirección general de todo el proyecto. Los temas de la puesta en escena y los resultados obtenidos hasta el momento respecto a la construcción de las escenas, me parecen las más pertinentes para poder hablar de ellas.

## **2. Sobre la puesta en escena**

Desde mi visión, hablar sobre la puesta en escena requiere un entendimiento de varios procesos, definiciones o propuestas didácticas y teóricas sobre el diseño del montaje que contienen muchas variables al momento de un montaje en específico; además, comprender la puesta en escena conlleva a realizarlo desde la práctica en sí. Personalmente, este proceso comenzó desde una planificación, pero solo a medida que se desarrolla, se va reconfigurando el proceso de puesta en escena, que en realidad ya no pertenece a “uno” solo, sino a varias personas que realizan el proceso y el desarrollo del proyecto teatral. Arrojo (2014) aporta un concepto de puesta en escena:

Es un proceso complejo, resuelto a partir de procedimientos específicos en cuatro etapas vinculantes: motivación, preparación, presentación y ajuste de recepción. Su resultado es la producción simbólica de un relato en el espacio y tiempo de la escena, con voluntad de ser visto por los espectadores, logrando sostener la relación convivial en la representación. (Arrojo, 2014, pp. 32-33)

Otro punto importante a mencionar sobre la puesta en escena, en este proyecto, es que la misma supone un sistema de producción con muy escasos recursos en su etapa inicial, ya que solo cuatro personas estaban involucradas en el trabajo de constitución del hecho teatral; además de ser director o intérpretes, a la vez, éramos vestuaristas, compositores, coreógrafos, dramaturgos, personal de escenografía y montaje, operadores de luz y sonido. Es decir, cada uno tenía más de una actividad dentro del proceso de la puesta en escena, lo cual fue muy demandante para todos, y nos llevó mucho tiempo y trabajo, tanto individual como colectivo.

A pesar de las circunstancias, tengo presente en la puesta en escena la motivación inicial como un punto de partida que sostuvo al trabajo, en gran medida para el arranque y la sostenibilidad de la misma, así también, la preparación y la presentación. Aunque considero también, que aún debo trabajar en los ajustes derivados de todas las versiones, pero que no será analizada en este momento.

### **1.3.1 La motivación**

Existía un objetivo dado por el sílabo de la cátedra de Puesta en escena, en mi intercambio académico, cuando empecé este proyecto: Dominar un proceso creativo, técnico y metodológico relacionado con la teatralidad y actuación contemporánea a través del desarrollo de una poética personal que me permitiera articular redes de producción impulsadas por mi contexto social, tenía que determinar la razón de montar una obra en ese momento, comprender la idea del autor o autores, crear la idea de dirección, trabajar con los actores y unificar el colectivo. También debía generar un proceso creativo y conectar los puntos en una totalidad para la generación de una experiencia estética con amplio conocimiento de mi tiempo, cultura, entorno y mi expresión de un lenguaje metafórico de actualidad.

A partir de ese objetivo macro, pensado como un reto, empecé a generar varias formas de producción/creación de este proyecto que debía ser coherente con lo solicitado, pero a la vez con la libertad creativa de dirigir una obra. Así, la idea inicial de la obra surgió desde un tono discursivo del proyecto, un proyecto que resultara personalmente importante; creí en la justeza de esa forma de creación, necesaria en ese momento de mi vida, pues en ejercicios de dirección anteriores, me había dado cuenta de que la temática de la obra o su discurso, eran lo más significativo al momento de espectral una obra o crear ejercicios de dirección.

En ese momento creativo de mi vida estaba lejos de mi país, de mi territorio, y pensé en hablar sobre la migración o de la movilización de las personas y el choque cultural/social que uno siente al llegar a otro país, a otra universidad, a otra nueva vida. Creí que era un tema muy amplio y quería ser más introspectiva.

Como mujer, me sitúe en el miedo que sentía en ese país (México) del cual me habían hablado, ya que es un lugar grande y peligroso. Pensé en el maltrato que había sufrido por

ser mujer, el maltrato que vi tantas veces en mi hogar mientras mi padre golpeaba e insultaba a mi mamá. Incluso, pensé en mi abuela y en sus historias de cómo mi abuelo la ultrajaba. Así concluí, que la idea del dolor siempre había estado, el dolor por ser mujer en un lugar tan machista. Pensé en los gritos de mi novio y en el desamor que llevaba en el pecho en ese momento de mi vida, incluso acepté que ese intercambio académico en parte era por alejarme de mi expareja.

Decidí entonces hablar de eso, hablar del dolor de una mujer debido a la violencia. Ya tenía la claridad de qué quería hablar en ese momento, ahora surgía otra pregunta: ¿Cómo resolver ese problema?, mi maestra nos motivó a pensar que con esa obra aportamos a la solución de ese problema, que así el dolor sería un poco menor. De esa forma existía una motivación diferente más allá de querer aprobar la materia de puesta en escena. Al menos para mí, ese proceso de creación de la obra empezó a volverse una forma de enfrentar ese dolor tan profundo que por mucho tiempo permanecía inmóvil dentro de mí, era como la especie de gestar un hijo y querer cuidarlo mientras se formaba; la naturaleza de dirigir un equipo inicial tan unido, además de estar motivados por mi dolor, daban inicio a un largo proceso fructífero para este proyecto.

La solución a ese problema había empezado desde el momento en que lo escogí, desde que me importó, involucrando a otras personas para que les importara mi narrativa, y la mejor forma de hacerlo era mediante la creación de una obra que más allá de a mi equipo, también llegara a los futuros espectadores de la obra.

¿Qué mostrarías al hablar acerca de ese lugar y de esa circunstancia de tu vida? Me interesaba mostrar a una mujer en escena en un momento duro de su vida, no quería una “representación” como tal de la violencia solamente. Sentía que la literalidad no era lo que yo había aprendido, usaría algunas de las herramientas de composición aprendidas, que serán descritas a continuación en el capítulo 2, para buscar una forma metafórica y poética de mostrar esos dolores o esos problemas que una mujer tiene, que yo como mujer sentía.

### **1.3.2. La preparación**

Sobre este punto, el proceso de alguna manera se vuelve más técnico que sentimental, ya que se trata de organizar todas las ideas mediante una planificación y producción del montaje; la preparación de esta obra se basó en varios puntos dentro de la producción, y dirección general y escénica de la misma; es decir, hacer realidad esa necesidad de creación; estructurar un proceso de producción y la vez no dejar de lado la dirección artística del proyecto, para ello: empleé el análisis textual para encontrar las acciones, subtextos y unidades de acción; elaboré un cronograma de trabajo, para definir la estética que quería construir.



En ese momento, al ser un ejercicio universitario no sabía toda la cantidad de esfuerzo y conocimiento requerido para esa área de las artes, y de la escénica en específico. Inicialmente, eres solo una persona, un solo productor, con una “gran idea” que tienes que resolver, por eso, ahora comprendo la importancia de la fuerza de motivación en ese momento por tu problema o dolor y la necesidad de hacerlo realidad, conjugada con las técnicas de dirección de la escena.

Personalmente, había tenido clases sobre la gestión o producción de proyectos artísticos, pero hasta ese momento yo solo tenía escritos los borradores de una historia, sabía la estructura básica para hacerlos posibles, pero nunca había tratado de hacerlos prácticos de una manera formal, hasta entonces. Así, generé en papel -una vez más- un proyecto escénico; la maestra pedía lo básico respecto a la escritura, nos pedía ser realistas e invertir lo posible dado nuestras circunstancias económicas, siendo creativos con nuestro vuelo artístico.

La primera tarea de la pre-producción de la obra fue asentar mi idea con una obra escrita, como un autor que ya hubiera hablado sobre lo que yo también quería decir. La tarea no fue fácil, ya que *google* me dio varias obras que hablaban sobre la violencia de género, pero a veces sentía que eran muy directos con el mensaje que querían dejar, y eso no me agradaba. En otro momento, opté por buscar entre mi autor favorito en ese momento por el montaje que realizamos en cuarto ciclo (Aristides Vargas, 2001), sus formas de decir los textos me encantaban y justamente, encontré en una de sus obras algo importante para mi futura creación: “Donde el viento hace buñuelos”.

Escogí inicialmente esta obra publicada por Vargas (2001), ya que cumplía con uno de mis requerimientos iniciales: dos personajes mujeres como protagonistas en escena, y por el mensaje que “Aristides” escribe al inicio de la obra:

CATALINA y MIRANDA se encontraron en diferentes lugares en tiempos diferentes sin saber cuál es el tiempo real que les toca vivir. Esta obra está basada en las improvisaciones que Rosa Luisa Márquez y Charo Francés realizaron en lugares distintos como Madrid, Quito y San Juan y, de alguna manera, expresa la amistad surgida del desarraigo, la solidaridad de las que están fuera de sí mismas. Agradezco a estas dos magníficas actrices, directoras y maestras, el haber compartido sus mundos, el mostrarme en sus memorias, sus países: España y Puerto Rico, sus exilios diarios y sus recuerdos. (Vargas 2001)

Me llamó la atención ese inicio y a continuación, me encontré con 45 escenas que hablaban de muchos discursos con esa forma poética y metafórica que tiene el autor; realmente, es un texto precioso y rico en cada situación escena que sucede. Habla sobre el dolor de dos mujeres, una espera, el odio a un padre, el desamor de una madre, la sangre que nunca se

detiene, un perro de la imaginación, el aire y sus aves, la despedida, el desarraigo, la soledad y mucho más.

No estaba satisfecha aún, con el tono dramático y del absurdo que contenía la obra, en lo relativo a la presencia de personajes en cortos momentos de la acción dramática, lo cual quizás complicaba la coordinación de un equipo consolidado en tan corto tiempo. Finalmente, no fue escogida la obra; posteriormente, continué la búsqueda hasta encontrar el texto que necesitaba para avanzar en mi proceso: “Bailando sola cada noche” de Raquel Diana (2018), dramaturga uruguaya; me llamó la atención, en que el subtítulo: “Comedia negra más bien patética”, su nombre resultaba atractivo y también su género; decidí leerla y analizarla; un punto a favor de la obra era que solo contaba con tres personajes, y mediante el proceso de lectura encontré un texto adecuado a mis propósitos:

Esta obra toma como punto de partida la muerte de una mujer en Inglaterra, cuyas circunstancias no sólo ocuparon durante mucho tiempo titulares y artículos de la prensa, sino que dieron lugar a múltiples estudios por parte de sociólogos, psicólogos y filósofos. (Diana, 2018)

Investigué sobre el caso real en el que se basaba la obra, y me encontré con diversa información de la muerte de la inglesa Joyce Vincent. Había ya una producción audiovisual a partir del caso, y también este texto teatral. La obra me inquietó mucho por la libertad creativa de la autora de imaginar varias situaciones a partir del texto inicial de un periódico hablando de la noticia del encuentro del cadáver. Me atrajo porque es una obra de siete escenas y si existe una cronología de acciones más secuenciales a comparación de mi primera opción. Cabe recordar que todo esto responde al proceso del trabajo de mesa en la preproducción del proyecto y es importante recordar que:

Más allá de las particularidades de cada sistema de producción, en esencia el proceso es más o menos el mismo: la mayoría de los proyectos comienzan a partir de un texto, luego se empieza a pensar quién lo va a dirigir, cuáles serán los intérpretes...Es una etapa claramente de escritorio. (Gustavo Schraier)

La fase de la producción es una etapa puramente operativa; asumí la dirección general y producción de la misma, generaba tareas a los intérpretes y organizaba los tiempos de cada fase de actividades para concluir en la presentación.

Entre las tareas estaban: la compra o gestión de conseguir materiales, la realización de ensayos artísticos, la construcción de la escenografía, la confección de vestuarios, la composición o selección musical, las actividades de difusión, ensayos técnicos y generales, cumpliendo con los tiempos que se establecieron en el proyecto, para su eficaz ejecución dentro de los plazos, costos y requisitos de calidad que me había planteado en la etapa

anterior, siguiendo a Schraier (2008): “Cualquier problema que surja a partir de este momento tendrá solución, pero significará siempre un gasto adicional” (Schraier, 2008, p. 19).

Sobre la preparación de la obra, habría mucho que añadir, pero hemos enunciado los aspectos de mayor relevancia. A continuación, nos referiremos a la preparación en equipo; en el ámbito de la creación de la puesta en escena, se ha esclarecido, que la intención inicial la reciben el texto dramático, la interpretación en distintas ramas artísticas y la interrelación de las mismas en escena, el discurso que trata de ponerse en evidencia, el espacio de montaje y su escenografía, y elementos de diseño, aspectos que se desarrollan en el siguiente capítulo.

### 1.3.3. La presentación

Existen hasta el momento varias presentaciones de “Brindo por la soledad de mis sueños”; anteriormente fue explicada la naturaleza del proyecto, pero, en su presentación final hay varios elementos de la puesta en escena que se mantienen o vibran desde su primera muestra al espectador. En escena se presentan tres artistas, cada uno interpreta a su manera: morir en soledad y se desempeñan en su arte, la música, la danza o el teatro, pero a la vez se interrelacionan, y juegan a ser los otros, sin perder su esencia inicial. En la presentación de esta obra siempre se busca que los intérpretes tengan claridad y destreza en su rol, pero sin dejar de experimentar en los otros campos. La última presentación de la obra se realizó en 2021, como resultado de haber ganado un concurso denominado RANTI, de la municipalidad de Cuenca, donde me solicitaron la presentación del proyecto para su difusión.

La reseña de su presentación se muestra a continuación en la cual se precisa la perspectiva estética de la puesta:

La propuesta, nació desde lo íntimo y en espacios pequeños y no convencionales, ... juega con una estética onírica y de luces suaves que dibujan los cuerpos entre un sueño o un más allá. Existen tres intérpretes en escena, una de danza, una de teatro y uno de música, ellos se representan a sí mismos y a la vez universalmente como mujer 1 y mujer 2, y un hombre.

Existe una historia y varias a la vez, con su orden propio y no cronológico o narrativo, una especie de *collage* escénico interdisciplinario. Hay elementos de la escenografía, simbólicos, como las velas representando a un espacio no real e imaginario; la pequeña estatua de la mujer sin cabeza representando a las silenciadas, el olor del copal humeante, dando la apariencia de un rito, y la televisión porque a veces es la única compañía en una casa. La botella de vino y la vela roja son los símbolos principales de esta obra que los intérpretes harán accionar y tomar su rol en la puesta en escena...

Los instrumentos y amplificación para la musicalización están presentes y en vivo desde el inicio, el músico da un ritmo a toda la trama de la obra. El vestuario blanco pueden ser pijamas o la ropa de un manicomio, pero en realidad es el contraste con el

espacio, seres quizás muertos, quizás reales o no, pero taciturnos que se manchan, que gritan, lloran o ríen, que se ensucian, que cantan, porque lo que sucede en escena siempre es sincero. (Cultura, Cuenca, 2021)

Actualmente, leer esa presentación de la obra, resulta un poco ambigua y de hecho en ese momento, quizás la obra era así de cierto modo; cuando se tejieron las distintas escenas de la obra, cada una nacía de momentos muy particulares y probablemente no muy técnicos o teóricos, lo que sí puedo afirmar sobre el proceso de presentación frente a las respuestas de los espectadores es que la provocación en la propuesta sobre la violencia es latente y vibrante. Por ello, que el objetivo central de esta tesis haya sido analizar algunos aspectos de la puesta en escena, y en particular, los aprendizajes que se derivan de las experiencias narradas con el fin de buscar mejoras para futuros proyectos de montajes escénicos.

## Capítulo 2: Análisis sobre aspectos de creación de la obra

### 2.1 Sobre el texto

*No se puede leer el teatro* es un texto que inicia la introducción del libro de la semiótica teatral de Anne Ubersfeld (1989); en su primera parte enfatiza en la confusión que suele existir entre la lectura de texto dramático y la lectura de una representación. Hay que entender, que no se puede analizar de la misma forma un texto escrito de una obra, y la representación como tal. Desde sus naturalezas mismas, no es posible analizar con los mismos instrumentos los signos textuales y los signos no verbales de la representación. De hecho, desde la modernidad existe un rechazo del texto, a veces muy radical, donde el texto sería solo uno de los elementos de la representación, y probablemente, el menos importante, e incluso a veces inexistente, donde la práctica teatral se inicia mediante otros elementos de representación (Ubersfeld, 1989).

Mi trabajo de dirección se encamina y contextualiza desde la forma de teatro experimental, dentro del terreno de la experimentación intencionada, dispuesto artísticamente al riesgo, ya que no asumo una puesta en escena tradicional, con el texto como matriz de dirección. Hasta la actualidad, en esta creación se sigue investigando sobre formas que rompen con ciertas convenciones del antiguo teatro, pues desde un inicio hay la búsqueda de la intertextualidad con textos bases para generar nuevo material, o la interdisciplinariedad de distintas ramas artísticas.

En ocasiones, es difícil querer darle un único sentido coherente a la realización escénica, ya que sus partes o imágenes no se corresponden con la ilustración de una fábula, y los géneros empiezan a desdibujarse con frecuencia. La lectura inicial del texto de esta obra, emerge como un paisaje teatral con múltiples necesidades de composición inicial, para el cual todavía al inicio no se habían definido todas las reglas. Como decía Lehmann (2013), este teatro surge en forma de proyectos en los que se reúnen un director y otros artistas de distintos ámbitos, para poner en la práctica la fuerza de su desarrollo en los momentos del avance del proceso.

El análisis del fenómeno teatral, desde el texto del autor hasta la interpretación del espectador, pone en evidencia las fases de producción, de representación y de interpretación que pueden ser descritas como la fusión de dos fenómenos triádicos; estos ponen en evidencia: una tríada de producción y otra de interpretación. La primera, describe la producción del espectáculo teatral y puede descomponerse así: “algo” está presente en la mente de un autor (ese “algo” le es sugerido por el objeto en el mundo, que de hecho es el producto de sus coacciones); es de la naturaleza del pensamiento. La segunda tríada describe la interpretación de los espectadores: un existente (la representación) producido por el autor, relevado por todo el aparato teatral (director, decorador, actores, tramoyistas) está presente en la mente del espectador. Pero una

vez, en la oscuridad, con el telón levantado, hay algo más, que está presente en su mente (debido a la convención teatral). (Meyran, 1993, p. 166).

Respecto a las *tríadas* que se dieron en este proyecto, profundizaré en la primera, que describe la producción del espectáculo teatral, y a la vez, se trata de analizar, desde la creación de la misma, los aspectos de la representación de la puesta en escena como directora escénica de la misma, ya que en la fase de preparación y ensayos del montaje, se realizó la construcción en base a un discurso y mediante la intertextualidad de aplicaciones de otros textos de autores, pero que desencadenan o tratan de conjugarse en un nuevo resultado: el nuevo texto dramático de la obra en sí, ese “algo” que estaba presente en mi mente como creadora inicial, pero que lo decido compartir y recrear en la composición de la obra, que aunque nace de mis pensamientos trata de plasmarse en actos, y decisiones sobre el montaje final.

### 2.1.1 El discurso de la obra

Hay que entender, que todo discurso y en particular el discurso teatral, es un sistema de signos, ya sea en palabras, imágenes, sonoridades. El discurso teatral va de la mano con el discurso literario, pero sometido a prácticas discursivas determinadas por prácticas sociales:

Es literatura el texto reconocido como tal, y es reconocido como tal precisamente en el tiempo y en la medida en qué provoca prácticamente interpretaciones, críticas, lecturas.

Es por eso que este texto puede dejar de ser realmente literario, o de volverse literario, en condiciones que en un principio no existían. (Meyran, 1993, p. 168)

Entendiendo que *literario* no quiere decir *literal*, y que un discurso va a manejarse desde ese sentido de la palabra, sino en una búsqueda de los signos de interpretación, en las condiciones de producción, en el funcionamiento del discurso teatral como discurso literario, describiré el lugar del discurso literario inicial en la producción de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”.

Niñas, mujeres jóvenes, adultas y de edades avanzadas viven en riesgo constante de sufrir algún tipo de violencia, y prácticamente todas, en algún momento de su vida, han sido víctimas de violencia o han experimentado su amenaza por el simple hecho de ser mujeres. Las diferentes modalidades y expresiones de la violencia impiden el desarrollo de las mujeres y las niñas, menoscaban su libertad y derechos, limitan el pleno desarrollo de sus capacidades y minan su participación política, económica y social en nuestras sociedades. [...] La violencia contra las mujeres y las niñas –cuyo resultado puede llegar a ser la muerte– es perpetrada, la mayoría de las veces, para conservar y reproducir el sometimiento y la subordinación de éstas derivados de relaciones de poder. (ONU, 2017, p. 11)

Violencia contra la mujer, inicio de la base del discurso en la creación de este montaje, un discurso que sigue perpetuando en nuestra contemporaneidad, y que, desde la mirada en perspectiva de la dirección de la obra, es un tema que aún tiene mucho que expresar mediante el teatro en particular. Concretar como primer punto el discurso, da lugar a la “visión de puesta”; en primer lugar, me baso en otros autores que sus discursos vayan por el camino del mío, y así me encontré con los textos que fueron otras voces, pero del mismo parlamento. Es decir, la existencia de un discurso guía mental, sin ser aún una obra dramática concisa a seguir o adaptar; en un inicio no había un relato en papel, lo que recordaba al precepto discursivo/abierto que no surge del mismo relato, sino que se opta por una construcción, y la misma se inicia con un registro de sensaciones, materialidad y conceptos que se desprenden de la experimentación (Arrojo, 2014).

Hay que comprender en el análisis del nuevo texto “Brindo por la soledad de mis sueños”, que su discurso -probablemente- contiene intrínsecamente, la violencia hacia la mujer, pero como respuesta, sus espectadores me han hablado más sobre las relaciones de amor, la soledad, la muerte de un sueño, el alcoholismo, y otros discursos que puede atravesar la obra, que en sí componen una serie de escenas independientes e individuales que tejen un todo, pero que a la vez, dialogan, por ello, es importante comprender la intertextualidad de la obra, ya que en su proceso de creación es pertinente comprender el juego de los textos que lo preceden y en esa transformación lo influyen y configuran. Así, por ello, “el discurso es trascendental en este análisis, ya que mantiene la unión temática en el tejido de la nueva obra” (Pavis, 1998, p. 257).

La violencia hacia la mujer, en la obra “Bailando sola cada noche” de Raquel Diana (el principal hipotexto de “Brindo por la soledad de mis sueños”) estaba expuesta desde el inicio de su obra de la siguiente forma:

Esta obra toma como punto de partida la muerte de una mujer en Inglaterra, cuyas circunstancias no sólo ocuparon durante mucho tiempo titulares y artículos de la prensa, sino que dieron lugar a múltiples estudios por parte de sociólogos, psicólogos y filósofos. (Diana, 2018)

Transcribo a continuación la noticia publicada en un medio español y otro británico (en [www.informativostelecinco.com](http://www.informativostelecinco.com), 16 de abril, 2006): “El esqueleto de una mujer inglesa fue descubierto en su casa de Londres frente a un televisor encendido y, según los expertos, más de dos años tras su muerte”. Según el *Telegraph* (2006) citado por Diana (2018):

Joyce Vincent estaba rodeada de regalos navideños. La televisión y la calefacción de su casa todavía estaban encendidas cuando la encontraron. El esqueleto, de una mujer de unos 40 años, estaba descompuesto y la única forma de identificarla fue comparar varios expedientes dentales con una fotografía. La Policía británica cree que murió por

causas naturales a principios de 2003 y que fue encontrada en enero de este año cuando oficiales de la asociación de alquileres entraron en su casa de Wood Green, al este de Londres y encontraron el cadáver tumbado boca arriba en el salón. [...]. Esperaban recuperar los millares de libras en retrasos de alquiler que se habían acumulado tras su muerte. Un portavoz de la investigación asegura que la mujer estaba alojada en un refugio para mujeres, escapando de un problema de violencia doméstica. El doctor Simon Poole, patólogo, afirma que no ha podido establecer la causa de la muerte porque los restos son “en gran parte esqueléticos”. De todas formas, la policía descarta cualquier crimen. [...]. Joyce Vincet se llamaba la mujer inglesa en la que se inspira esta obra, igual que la cantante del grupo Dawn que acompañaba a Tony Orlando, famoso por “Knock Three. “Times”, una canción pop que fue un éxito mundial en 1971, y que todavía hoy se baila en algunas fiestas. Su letra refiere a vecinos que no se conocen a pesar de vivir en un mismo edificio y que podrían haber tenido una historia de amor. Hasta el momento nada más se ha sabido sobre Joyce y su vida. Así que esta obra sólo contiene hechos imaginados por quien la escribió. Con todo amor, respeto y solidaridad con aquellas que están solas. (Diana, 2018)

La lectura de esta obra contribuyó a mi motivación inicial; pensé, esta es la obra que quiero montar, pero no fue así, no realicé el montaje de “Bailando sola cada noche”, no obstante, analicé y escogí algunas partes del texto: seleccioné sus tres personajes creados en otros nuevos, pero con sus antecedentes, tomando ciertas acotaciones muy concisas para la nueva obra. Me gustaba su tono romántico en ciertas partes, y la situación en general de la mujer muerta que no se había enterado de su situación. Su discurso estaba en los grandes monólogos de Joyce Vincent, que hablaba de su dolor y soledad. Asumí estos sentimientos y emociones para el nuevo montaje: la soledad de los tres intérpretes, y la violencia que cada uno había experimentado en sus vidas.

Sobre el texto de Arístides Vargas (2001), “Cuando el viento hace buñuelos”, en específico tomé la escena 6 de Catalina y Miranda para realizar la adaptación:

#### **ESCENA 6**

MIRANDA-. ¿Qué dijo?

CATALINA-. ¿Cuándo?

MIRANDA-. Ahora... ¿qué dijo?

CATALINA-. Nada...

MIRANDA-. ¿Qué hora es?

CATALINA-. Las dos de la madrugada, quizás...

MIRANDA-. Pregúnteme algo.

CATALINA-. ¿Cuándo?



MIRANDA-. Ahora...

CATALINA-. Bueno, ¿tiene novio?

MIRANDA-. En una ocasión tuve uno que me dio un beso y me pudrió el labio

CATALINA-. ¿Sí?

MIRANDA-. Sí, pero lo peor fue que posó sus manos sobre mis rodillas y me dejó paralítica

CATALINA-. ¡No!

MIRANDA-. Sí, y otro intentó abrazarme y me rompió tres costillas.

CATALINA-. Eso se llama, falta de calcio.

MIRANDA-. Tal vez. Debido a estos accidentes se me cayó la sonrisa y la atropelló un taxi...

CATALINA-. ¡Pobre...!

MIRANDA-. Tuve un novio que se desvanecía.

CATALINA-. ¿Era de mala calidad?

MIRANDA-. No, era un novio de antaño. Venía hacia mí cruzando la calle... A veces me parece que las voces de la gente viajan en el aire...

CATALINA-. Muy interesante, ¿y...?

MIRANDA-. Y, ¿qué?

CATALINA-. Su novio...

MIRANDA-. ¿Ve?

CATALINA-. ¿Qué?

MIRANDA-. Aún ahora se desvanece cuando me distraigo.

CATALINA-. Usted me va a volver loca.

MIRANDA-. Es que era un novio de antaño... Cada vez que me despistaba, él se desvanecía; un día me despisté completamente y él, completamente, se desvaneció. Me he dado cuenta que las palabras de la gente viajan en el aire en diferentes direcciones.

CATALINA-. Es verdad, las cosas no siempre viajan en la dirección que una quisiera que viajen.

MIRANDA-. Mi último novio desapareció con la lluvia. Él me decía, ¿quieres casarte conmigo?, Y ¡Zas!, El cielo se venía abajo. Me decía, seré tuyo para siempre, y un trueno nos dejaba sordos y el granizo nos llegaba hasta el cuello... Un día vino decidido a vivir conmigo, pero llovía tanto, que no nos podíamos ver la cara a un metro de distancia y, para colmo, la tormenta había hecho saltar los fusibles de mi casa; estábamos a oscuras y el boletín meteorológico no dejaba de decir que las lluvias no cesarían hasta bien entrado noviembre.

CATALINA-. No todas las lluvias terminan en historias de amor. (Vargas, 2001)

En particular, luego de leer toda la obra de Vargas, me quedé con la idea de que esa escena era perfecta para las dos intérpretes mujeres que tenía en la obra, había un aire de absurdidad y las metáforas de sus dolores frente a su pareja eran tan claras y a la vez muy poéticas. Por ello estaba dentro del discurso de la obra, dos mujeres solas hablando sobre los episodios de violencia. Y aunque finalmente, se convirtió en la escena “Muñecas” de “Brindo por la soledad de mis sueños” que trata de mostrar de alguna manera un acercamiento al teatro de mimo corporal por su físico y voz, un cambio de ser en los personajes mantenía el hilo conductor cerca del final de la obra.

Agregar textos propios de los intérpretes que creaba, respondiendo preguntas personales, cantar una canción de amor que a ellos les gustaba y que les traía recuerdos de una antigua relación de pareja, escoger un poema de Artaud sobre la momia y la muerte de la carne, que finalmente fue *Correspondencia de la momia* y tratar de unirlos en las escenas finales de la obra, donde tenga una sincronía con las imágenes físicas y simbólicas de la muerte de una mujer, todas esas decisiones se fueron tejiendo en el proceso del montaje, dando continuidad a ese discurso inicial que no buscaba no una representación literalmente, pero que si daba inspiración y el camino de la dirección escénica de la obra, y de las propuestas de los intérpretes mediante sus cuerpos, cantos, y movimientos.

## **2.2 Sobre los intérpretes**

### **2.2.1 La interdisciplinariedad**

Desde el punto de vista de la investigación, la disciplina es una manera de organizar y delimitar un territorio de trabajo con un ángulo de visión y su objetivo. Las transformaciones de las disciplinas ocurren por dos razones: una mayor delimitación y concreción dentro de los contenidos tradicionales de un campo disciplinar, o como fruto de una integración o fusión entre disciplinas diferentes que comparten un mismo objeto de estudio; la búsqueda de nuevos niveles de interdisciplinariedad no puede derivar hacia formas totalitarias de integración o imposición conceptual. Así, la interdisciplinariedad es el establecimiento de nexos recíprocos con cooperación entre varias disciplinas particulares que tienen un común objeto de estudio desde perspectivas que se aproximan o se diferencian a las propiedades específicas de ese objeto con distintos aparatos teóricos y metodológicos (Torres, 1994, pp. 58,65,68)

Desde el punto de vista de la investigación artística, cada disciplina se define con su autonomía, fronteras delimitadas, lenguaje propio, técnicas y teorías exclusivas. La relación que se ensayará entre las disciplinas, inevitablemente va a establecer una relación: el hecho de sentir y practicar el diálogo compartido; pero a la vez, hacen que de alguna forma la investigación en este campo tenga un sentido muy rico, personalmente, único al momento de apreciar. Por eso, era importante en ese momento de mi exploración como directora escénica,

esa investigación interdisciplinar, ya que quería adentrarme en un territorio nuevo para mí, pero que, a la vez, ya me había acercado en proyectos multidisciplinarios.

Por ello, una de las decisiones trascendentales para la dirección escénica de la obra al inicio de este proyecto, fue la necesidad de colocar la relación interna en la obra de tres disciplinas artísticas que puedan relacionarse, tanto individualmente como en conjunto en el proceso de creación. Luego del llamado al *casting*, los tres intérpretes se concretaron en un músico, una bailarina, y una actriz como disciplinas principales a desarrollar, pero en los ensayos todos buscaban relacionarse con los otros aspectos artísticos, lo que creaba momentos de fusión muy importantes en las escenas o momentos que se iban fijando en las improvisaciones o juegos escénicos de los ensayos.

Las cualidades de los actores en escena, se ponían en relevancia en los momentos de creación inicial donde siempre se trataba de llevarlos a salir de sus zonas de *confort*. La interdisciplinariedad que ellos desarrollaban en los ensayos, permitían que ellos exploren sus campos desde ser ellos mismos, con su historia real, yo de primer momento no les di personajes a interpretar, eran dos mujeres y un hombre en escena. Era enriquecedor para la escena, como la actriz luego también danzaba, o como el músico después se desplazaba en el piso y actuaba, o como la bailarina, era a la vez una gran declamadora, y cantaba también, todas las fusiones que se pudieron presentar fueron mediante los ensayos y las capacidades de los intérpretes para atravesar sus barreras disciplinares.

### **2.2.2 Los ensayos**

Antes de hablar del proceso en sí de ensayar, para mí es muy importante definir y proyectar el compromiso y dedicación que los intérpretes le darán al proyecto desde el primer momento. Se debe organizar un horario de ensayos donde todos los intérpretes se comprometan a asistir al 100%. Todo esto se realiza en la etapa de la preproducción aún, donde se concretan reuniones de mesa con los intérpretes escogidos para el montaje. Ya fijadas las fechas de ensayos y los compromisos de los mismos, así como la puntualidad, la ropa de ensayo, los materiales a llevar, el diario de reflexión/creación, además de otros aspectos del ensayo, se redacta una carta de compromiso, firmada por todo el equipo del proyecto. Así, se da inicio a los ensayos donde cada fecha se fija un objetivo de avance con dinámicas de improvisación, fijación de textos de diálogo, creación coreográfica y más técnicas de entrenamiento y de creación a la vez.

Los intérpretes escogidos tienen una formación escénica indudablemente, ya sea en específico de sus áreas disciplinares que los formaron principalmente, ellos traen consigo un cúmulo de experiencias desde sus ensayos en danza, música o teatro, individuales de sus procesos formativos. Pero para el mejor desempeño del proceso, también se han encontrado en momentos donde se relacionan con las otras disciplinas. Tienen experiencia en escena, se

han presentado más de una vez al espectador, ellos traen sus antecedentes de sus propias vivencias como artistas, pero para este proyecto, todos se van transformando en actores/actantes de una puesta en escena teatral.

Para ensayar, tuvimos una lógica de entrenamiento inicial: a medida que avanzaba el proyecto esta se iba puliendo ya que respondía a nuevas necesidades que requerían los ensayos. El entrenamiento inicial estaba guiado en tres partes importantes: solo cuerpo, solo texto y solo sonidos, en los ensayos iniciales se daba a cada parte su lugar y momento.

**Solo cuerpo.** - Era la parte del entrenamiento físico, los ejercicios para el movimiento y desenvolvimiento corporal, el trabajo de presencia escénica desde el cuerpo. Ejercicios de velocidades, de niveles, de cualidades.

**Solo texto.** - Era el trabajo de mesa sobre los textos que anteceden la construcción de la nueva obra. Lecturas de los textos, análisis de los personajes, escritura de nuevos textos mediante ejercicios de conversaciones sobre las temáticas que nos atravesaban del discurso inicial.

**Solo sonido.** - Eran los ejercicios donde todos nos relacionamos con la música propuesta por el intérprete músico, ejercicios de voz, canto, sonidos, percusión, composición de una trova, y de sonidos precisos para ambientar la obra.

Después de la fase del entrenamiento inicial, llegó la etapa de composición escénica, ya habíamos tenido un proceso donde pudimos conocernos mejor como intérpretes, donde mi trabajo como directora ya había creado bosquejos de escenas, escogido textos para dialogar en escena, y definido objetos simbólicos para la escenografía y el uso de los intérpretes; en la segunda parte del entrenamiento se dieron dos componentes importantes para la composición: La improvisación y el azar prueba/error/cambio/queda. Recordando a Arrojo (2014) en su dinámica de procedimientos de la animación teatral "PATEA" en la creación, la improvisación hace referencia a un procedimiento general que ha existido desde hace mucho en el mundo del teatro, pero al azar: prueba/error, es un procedimiento particular de mi experimentación como directora escénica que explicaré a continuación.

**La improvisación.** - Para Barba (2010), improvisación es una palabra sobrexplotada, utilizada para la formación y creación teatral que tiene la capacidad de resolver lo imprevisto y fomenta el desarrollo de la creatividad. La improvisación para la formación y creación se diferencian entre sí en sus objetivos y procesos, por citar algunos: desinhibición, comunicación, creación de personajes y como definición de estilo o género teatral. La improvisación en función exploratoria no sólo permite comprender las escenas, sino la búsqueda del ritmo, los espacios y materialidad en relación con cuerpos, concretando la dramaturgia orgánica de la escena. Aplicada durante el montaje de una obra, la improvisación inevitablemente genera

dramaturgia, a veces complementaria y a veces disolvente del tejido fabular y del código del discurso de la obra (Arrojo, 2014, p. 70).

Como directora contemporánea, fue inevitable utilizar este recurso, dado por mis antecedentes de formación y creación de obras como intérprete creadora en base a la improvisación individual o grupal; por ello, desde mi experiencia, este recurso fue muy necesario en la etapa inicial y en función exploratoria de la composición de las escenas, los ejercicios de improvisación dieron resultados importantes en cuestiones de ritmo y materialidad, de comunicación entre los intérpretes y del tejido de una nueva dramaturgia que nacía desde ellos mismo y a la vez con mi coordinación de ciertos momentos claves que surgían desde esta herramienta.

**El azar: prueba/error/cambio/queda.** - Dentro de las particularidades de mi coordinación como directora escénica esta herramienta, -que vengo explorando y puliendo desde hace algunos años, particularmente en el contexto de la pandemia que acechó en el 2020- llegó a concretarse, ya que se trata de un recurso que surge desde la grabación de ensayos específicos pero que surgen desde la selección de un recurso a trabajar mediante el azar previo. Eso quiere decir, que yo entiendo al azar como una herramienta que personalmente me ha dado recursos enriquecedores para la creación en momentos iniciales donde no quiero fijar ideas prestablecidas o materiales que ya he desgastado mucho.

El azar es una fuerza que supuestamente determina que los hechos y circunstancias imprevisibles o no intencionados se desarrollen de una manera o de otra, es decir una casualidad. Las casualidades también pueden surgir en la herramienta de la improvisación, por ejemplo, lo que propongo en específico en este apartado es que sea un recurso previo a toda la fase de composición. En esta obra, muchos momentos surgieron del azar, en específico hablaré de la canción que es escogida para después de la escena del “Tipo de arriba”, en la primera versión de la obra la canción escogida fue “Lobo amigo de club del río” de una lista de varias canciones de amor que más les gustaban y las que más odiaban. Luego, mediante un sorteo en una bolsa, la canción que salió fue esa, que era una de las que odiaba una intérprete. En la última versión con la misma premisa de la vez pasada, la lista de canciones ya estaba para el sorteo, pero la canción escogida al azar fue “Antología de Shakira” (Shakira, 2019) que en esta ocasión fue la que más le gustaba al intérprete.

Inevitablemente, la canción escogida al azar va a dar un tono único al momento de y ponerla en escena, por el mismo hecho de que una fue la más odiada por un intérprete y la otra la que más le gustaba a otro, ofrecen una provocación distinta para la dirección de esa escena. Después del azar, se da la fase de grabación específica de ese momento, ellos ya ensayan la canción juntos, todos se aprenden la letra y el músico con su guitarra, la melodía, así empieza el bosquejo de la escena “Para amarte”, donde grabo propuestas de ubicaciones, de acciones,

del ritmo y más. Después de grabar varias propuestas, termina el ensayo, y yo me voy a casa a revisar el material que tengo: la fase de “prueba” ya está hecha. Hay muchos “errores” que observo en la grabación, hay momentos que me gustan y los dejo, hay otros que faltan por explorar, pero para eso se prepara para el siguiente ensayo la fase de “cambio” donde nuevamente grabaré ese ensayo con mis cambios sugeridos y propuestas específicas para que exploren. Con la nueva grabación defino la escena, señalaré aspectos por “pulir” y “quedar”.

Varios momentos de la obra surgieron con la lógica de esta herramienta, personalmente la mente suele ser muy frágil, y por ello la herramienta de la grabación en ensayos específicos me ha permitido lograr resultados eficientes y de menos tiempo comparado a otras herramientas. El azar -prueba/error/cambio/quedar- seguro tendrá muchas cosas por mejorar en el ámbito de la creación, pero particularmente me ha dado el espacio para, personalmente, comprender que tomar ciertas decisiones que, aunque no parezcan fundamentadas, le da una validez personal a mi dirección escénica.

### **2.2.3 Construcción del personaje**

Es este un elemento esencial en el diseño escénico, base de la construcción de personajes, caracterizado por tres elementos que siguen los esquemas de Aristóteles expuestos en su *Poética*: personajes, acción y conflictos. Existen modelos de caracterización en la construcción de los personajes: descripciones físicas, psicológicas y sociológicas (Galán, 2007). Los personajes existen en un contexto, expuestos a códigos culturales según el texto dramático en cuestión, que lo lleva a asumir una posición ante los acontecimientos dramáticos, junto a los valores y actitudes que conforman su proyección escénica.

En la conformación psicológica del personaje se presentan cuatro áreas: necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud. Para lograrlo existe un conjunto de herramientas que permiten su conformación: crear su biografía, sus diálogos, y sus motivaciones para su proyección estética como forma de operar con sus códigos culturales. Las cuestiones biográficas, además de hablarnos de la historia del personaje, ayudan a perfilar sus relaciones con el contexto y con los demás personajes que intervienen en el guion.

Según Macías (2003), citado por Galán (2007), la creación de personajes debe seguir las siguientes normas: tener un objetivo y motivación de acuerdo con la historia; esta a su vez, debe ser construida en torno al personaje central, destacando sus sentimientos y formas de expresarlos; las metas y emociones deben enfrentarse al antagonista, ofreciendo progresión al conflicto dramático mediante la transformación de estos. Conflictos que se clasifican como interiores (psicológicos), de relación con otros personajes, sociales, de situaciones dramáticas límites entre la vida, la muerte, la violencia, o cósmico.

A los efectos de la creación de personajes para nuestra puesta escénica, estos son aspectos que aportan métodos y herramientas para la conformación de nuestros personajes (mujer 1 y 2, y hombre 1) facilitando la labor de conducción en la escena por parte del director.

Luego de varias sesiones de ensayos, siendo ellos mismo en escena, relacionándose en situaciones y momentos de imágenes simbólicas de la obra, se les otorgó un personaje en específico, todos eran Joyce Vincent, todos eran el símbolo de su fantasma. Los intérpretes desde ahí, optaron ciertas decisiones sobre su personaje. Todos eran una misma persona, que en primer lugar había fallecido, entonces sus presencias eran imaginarias y a la vez basadas en recuerdos. Se definieron los personajes como Mujer 1, Mujer 2 y Hombre 1, a continuación, describiré a cada personaje y como ellos construyeron sus personalidades.

**Mujer 1:** Ella es Joyce Vincent, una mujer de unos 35 a 40 años, tiene el cabello corto, talla mediana, no es alta ni baja, es simple, tímida, y muy miedosa. Ella es la mujer que fue golpeada, es la mujer que está muerta.

**Mujer 2:** Es la otra Joyce Vincent, una mujer de unos 20 años, tiene el cabello largo, es más delgada que la mujer 1, es más baja que la mujer 1, la otra es muy movida, es fuerte, un poco a la defensiva, no tiene miedo. La otra es la mujer que Joyce Vincent siempre quiso ser o fue cuando era más joven, la otra está en su anhelo de la mujer 1 y a veces en su contra.

**Hombre 1:** Él es Joyce Vincent, un hombre de unos 30 años, tiene el cabello rizado, es moreno, tiene algunos tatuajes, es alto, él es observador, callado, y a veces da miedo. Él es Joyce cuando se imaginaba ser el hombre de su vida, un hombre imaginario nuevo, pero a la vez el imaginario del recuerdo del hombre que acabó con su vida. (PCQC, 2021)

Todas esas características de cada personaje se realizaron mediante el análisis del texto “Bailando sola cada noche” respecto a sus personajes de Joyce Vincent, La otra y El tipo, pero a la vez, en una introspección personal de cada uno de ellos como personas reales, sin todavía pensarse como personajes. Eso quiere decir, que probablemente, los aspectos físicos que denotan estos personajes están basados en sus apariencias reales o sus características también evocan a sus personalidades reales, a la vez universales de mujer u hombre. En cada versión de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños” existe esta fase de construcción de personaje con los antecedentes del montaje anterior. Y ya depende de la interpretación de cada uno de ellos, si deciden realizar modificaciones o cambios en sus propuestas.

### Capítulo 3: Análisis sobre elementos del montaje resultante

#### 3.1. Sobre el guion “Brindo por la soledad de mis sueños” (Ver anexo A)

Es importante destacar, que, para el análisis en esta tesis, se hace referencia al último guion de la obra, basada en el vídeo realizado en el siguiente parte de este capítulo; es importante recalcar este punto, para que exista la coherencia y evidencia del montaje realizado en la Sala “Alfonso Carrasco” de la casa de la cultura núcleo del Azuay, el 11 de diciembre del año 2021. El guion consta de veinte y cuatro páginas, las cuales presentan 18 escenas en total. (Ver anexos 3, 4 y 5)

Otro punto importante a destacar sobre el guion: no existe previo a la representación, surge como resultado paralelo en la creación, por ello sus varias versiones son precedentes a la actual. El texto escrito es una herramienta, a la vez, para futuras experimentaciones de la creación, pero permite en la actualidad, analizar los resultados en papel de la obra escrita hasta el momento. Quizás desde ese punto, se comprenda su escritura parecida al guion contemporáneo, donde se observan acotaciones y descripciones de las escenas, respondiendo quizás más a la acción que a la dicción.

Por ello, fue importante comprender en el capítulo anterior, la naturaleza de la creación de la obra, desde otros textos que antecedieron a la experimentación en los ensayos y composición de la nueva obra. El ahora nuevo texto dramático permanecerá como uno de los componentes esenciales de las futuras representaciones, ya que como menciona Pavis (2000), hacia finales del siglo XIX, con el reconocimiento del director escénico, es posible que el director se crea capaz o culpable de imprimir en el texto lo que se escenifica con la marca de una visión personal. El texto individual puede ser interpretado de varias formas con un nuevo director de escena, y tener como resultado una representación muy distinta a la anterior.

##### 3.1.1. El título

“Brindo por la soledad de mis sueños”, este título se creó como una composición inicial de palabras esenciales y con significados personales desde el inicio del montaje. Hablar sobre, *brindar*, nos llevaba a recordar a Joyce Vincent y su gusto por el vino, quien fue la inspiración para el personaje principal de la obra “Bailando sola cada noche” de Raquel Diana (2018), de ahí que esta mujer se convirtió en nuestra inspiración para los tres personajes de “Brindo por la soledad de mis sueños”; no se trataba de un simple gusto por el vino, sino a un serio problema de alcoholismo pero que no lo demostraba. Además, el hecho de *brindar* es simbólico, al poner en palabras algo que es importante en ciertos momentos de nuestras vidas.

La soledad, parte del título de la obra, se refiere a un tema que atraviesa al personaje de Joyce Vincent, ya que el hecho de su aislamiento, y su muerte en soledad, es muy *duro*. Personalmente, la soledad para mí es un tema, que ya durante mucho tiempo en diferentes



obras, ha sido protagonista de la escena, presente en el título y desde el montaje basado en un caso tan difícil, es importante.

El tema de la soledad, también se conecta con el discurso de la violencia; pensamos en las mujeres aisladas de su familia, secuestradas, en las madres solteras, mujeres migrantes y en distintas situaciones que colocan el tema de la soledad como una realidad previa al suicidio, uno de los temas que se reflejan en el montaje.

“Brindo por la soledad”, inicialmente, iba a quedar con ese título, pero lo consideramos muy general o muy ambiguo. Después, mientras se construía la obra, ya con varias escenas logradas, definimos que en la obra transitan sueños, y no solo los sueños que uno tiene mientras duerme, sino los sueños que uno anhela a lo largo de la vida, o los sueños que uno tiene despierto, que hacen referencia a los recuerdos del pasado. Así, finalmente, encontramos nuestro título de la obra, y junto a todos los intérpretes creadores con los que inicié este proyecto, nos identificamos con el mismo.

### 3.1.2. La importancia de las acotaciones

Tanto las acotaciones como el diálogo existente en el guion de texto de teatro, son dos componentes de suma importancia. A lo largo de la historia del teatro, las didascalias o acotaciones pudieron ser inexistentes o casi inexistentes, pero en otras ocasiones pueden ser de una extensión considerable en el teatro contemporáneo. La parte *didascálica* del texto puede ser de una relevancia, de una belleza, y de significación extremas, a veces el texto teatral sólo puede consistir en una extensa didascálica (Ubersfeld, 1989, p. 17).

Desde la dirección de la obra, las acotaciones son partes fundamentales del guion creado de la misma; a medida que se experimentaba en la práctica escénica, la escritura de las escenas era constante y editable hasta lograr escenas terminadas. Probablemente, la dirección se fundamentó en un tipo de acotación descriptiva del espacio y de las acciones; a veces, previamente escritas o imaginadas, se improvisaba para lograrlas palpar en escena, pero siempre se necesitaba desde la visión de la dirección, un respaldo escrito de las mismas para que finalmente, se convirtieran en decisiones experimentadas y definidas de la puesta en escena.

En “Brindo por la soledad de mis sueños”, se puede ver una variedad de tipos de acotaciones, desde técnicas, poéticas, de acciones, y de sentidos, por el hecho de que su construcción no respondía a un género específico de teatro o de una autora dramaturgica con un estilo definido a la hora de escribir. La naturaleza de este guion teatral que atravesó varias ediciones a medida que el montaje también se reconstruyó, actualmente sus acotaciones quedan como puntos de partida, tanto técnicos como poéticos, para las futuras subjetividades de los creadores. Por ejemplo, el guion empieza con la escena “Más allá” en la que la escena se basa en su mayoría en acotaciones:

### “Más allá”

En un lugar de tantos, en un tiempo de todos, hay velas, hay palo santo, hay una tele vieja, hay oscuridad, hay instrumentos, hay una mujer sin cabeza, hay luces navideñas, hay frío, hay calor, hay entes y hay vino.

Mientras suenan las luces navideñas los espectadores entran, las tres personas en un espacio en común, con una pose específica (se tambalean con los ojos cerrados), el hombre de pie en un punto abre los ojos y se queda mirando al público entrar. Si las personas son ruidosas ellos les pedirán que sean silenciosos.

Hombre 1: (en la derecha fondo del escenario se tambalea con los ojos abiertos en nivel alto y camina hacia delante) Shhhhhh, shhhhhh, shhhhhh...(mientras observa al público)

Cuando todos los espectadores han quedado en silencio, el hombre regresa a su lugar inicial mientras tararea una canción de cuna, cuando llega al lugar inicial los 3 llegan a nivel bajo, y ellas ahora son las que tararean mientras ejecutan una danza de cuna en su mismo lugar.

Cuando ellas quedan en silencio el hombre vuelve a tararear solo mientras se levanta, apaga las luces navideñas, llega hacia el sintetizador y entona sonidos penetrantes para el despertar de los cuerpos aún dormidos en el olvido. (PCQC, 2021)

En el caso de la escena inicial de la obra, se pueden observar varios tipos de acotaciones: en el primer párrafo que inicia con “En un lugar de tantos, en un tiempo de todos” es muy subjetiva para el director o intérprete creador con ese texto, en esta versión se hace referencia “al más allá”, ese lugar a dónde vamos cuando morimos. Según mi creencia, como directora, ese lugar es realmente donde el cuerpo físico muere, y allí te quedarás la eternidad, pero ya dependerá de otras creencias que el montaje inicial de raíz pueda ser otro más allá, quizás el cielo, el infierno, un cementerio, el limbo, o más propuestas.

Después, la acotación propone elementos esenciales para la puesta en escena como son: las velas, el palo santo, la tele vieja, y el vino son objetos que son físicos y que en la propuesta son necesarios para futuras acciones y relaciones con los intérpretes. “Hay oscuridad, hay luces navideñas”, acotaciones técnicas de iluminación. “Hay una mujer sin cabeza” en la creación de la puesta en escena, se refiere a un elemento simbólico denominado “la venus sin cabeza” que es una pequeña escultura de mármol, quizás para otras versiones la mujer sin cabeza solo quede como una idea, y no en lo físico; “...hay frío, hay calor, hay entes...”, desde allí se partió en la búsqueda de la estética del montaje, luego se buscarían varios matices de iluminación para dar ese aire de momentos fríos o cálidos dependiendo de las escenas, los entes se quedaron en el pensamiento de ellos como seres fantasmales, que estaban muertos y perdidos en ese tiempo y espacio.

En el segundo párrafo de la escena existe acotaciones técnicas y vivenciales de ese primer momento, cuáles serán las poses específicas, solo se responderá en la imagen de esos entes al iniciar, además la indicación para uno de los personajes es una posibilidad de acotación en caso de que llegara a ocurrir, eso deja hincapié a que, si otras acciones surgen en ese primer momento, se pueda acotar desde otra indicación en base a la práctica.

En el tercer párrafo del hombre 1, se observan acotaciones antes y después de un texto dicho, como tendencia en varias partes del guion de la obra, pero no en todos los diálogos, sino en las partes donde realmente yo creí pertinente colocarlas, algunas veces desde la espacialidad, las acciones o la intencionalidad del personaje. El cuarto párrafo inicia “Cuando todos los espectadores han quedado en silencio” responde a una deducción de todas acciones anteriores, mientras los espectadores entran al espacio se acomodan para la función, luego “...el hombre regresa a su lugar inicial mientras tararea una canción de cuna...”, esa canción de cuna o las danzas de cuna, nacieron de un ejercicio donde los intérpretes preguntaron a sus madres o abuelas que los criaron, qué canción les cantaban de bebés, con esa canción experimentamos varios ejercicios, pero finalmente, quedaron reflejadas en esta escena, las melodías y movimientos definitivos.

El último párrafo se centra en acotaciones técnicas, pero en “...el despertar de los cuerpos aún dormidos en el olvido...” viene desde el lado poéticos, el cual nos lleva a pensar en las intérpretes en ese dormir, que no se representa en la literalidad, sino que lo tomamos como el recuerdo de las muertas que hablamos en la última escena que siguen dormidas, mientras no se hable de ellas, es decir un signo sobre las silenciadas.

En la medida que avanzan las escenas de la obra, se van a encontrar varias acotaciones que siguen en este estilo hasta el final, todas nacieron desde intenciones en construcción de la práctica del montaje, su análisis es subjetivo en las partes poéticas o de intencionalidades. Y aunque existen varias encaminadas a lo técnico en específico, están dispuestas a seguir experimentando cambios en cada cabeza creativa que las encuentre. La importancia, finalmente, radica en todos los puntos de partida que atraviesan las escenas y que pueden ser visibles o no, si se encuentran en la presencia misma del *aura* de la obra.

Desde el autor de la obra, dependerá la magnitud y la peculiaridad de las acotaciones en donde algunas niegan la presunta narrativa o un orden de modalidad y formalidad donde se advierta más a las formas que a las funciones del lenguaje. Es una voz a veces indecible, a veces discursiva. Su plenitud funcional se encuentra en realidad reducida a la función representativa, pero a la vez abre caminos a la exploración de sus propuestas escritas. Su lenguaje de carácter mudo o impersonal deja la incompatibilidad con la función “poética” pero a pesar de eso hay autores que proponen desde ese lugar, ya que, aunque para algunos

puedan parecer intraducibles algunas acotaciones, para otros pueden ser muy legibles al cien por ciento (García, 2012, pp. 56-58).

### 3.1.3. Las escenas y sus significados

En análisis de las posteriores escenas de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños” no responderá a un análisis gramatical o literario, ya que este guion no lo considero una obra literaria siquiera, porque no surgió como una necesidad literaria, sino como el resultado conjunto de creación de la obra, según recuerda Ortega y Gasset (1921) citado por García (2012, p. 49) respecto a la dramaturgia escrita:

La dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario, y, por tanto, aun eso que, en verdad tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo”, así este guion no está aislado de la representación y responde tanto al movimiento de la acción, como al de la dicción. El drama es el menos literario de los géneros ya que sigue estando marcado por su destino espectacular.

El drama en el papel para ser presentado o representado tiene elementos fundamentales como: el espacio, tiempo, personaje y público y cada uno puede ser analizado de forma diferente dependiendo la estructura de la obra dramática, sobre el diálogo y sobre la acción. En sí, la acción dramática es el resultado de la interrelación de los cuatro elementos antes mencionados, y puede ser definido como “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante el público” (García, 2012, p. 47).

Lo verbal lo que dicen esos personajes es un tipo más de acción dramática, pero aún sin las palabras dichas existe el teatro sin diálogo donde la acción dramática toma otros sentidos visuales o sonoros. La acción puede manifestarse de forma espectacular en el teatro y de forma literaria en el libro o guion Los diálogos y las acotaciones del guion pueden analizarse desde muchas perspectivas posibles al momento de leerlas, por la naturaleza misma del drama, pero ante la dificultad de plasmarlo en el papel y no solo dejarla en la representación, realizo un análisis de cada una de las escenas desde sus significados de movimiento, acción o simbología.

Existen textos dramáticos, poéticos, metafóricos, característicos, narrativos, o descriptivos, que por su naturaleza de composición no siguen una forma estética clásica de la poética de Aristóteles que concibe la belleza y el orden de la tragedia de acuerdo a una analogía con la lógica, es decir, un todo con planteamiento, nudo y desenlace con una extensión temporal que deba bastar para el movimiento que “implica una resolución inmediata y de ahí una catástrofe concluyente concebida en el patrón de la lógica, o respecto al drama como un modelo sensorial que deba ajustarse a las leyes de lo comprensible y lo retenible por la memoria” (Lehmann, 2013, pp. 70- 71).

La búsqueda de la dirección respecto al guion de la obra es que cada lector pueda comprenderlo desde sus propias historias, pueda reconstruirlo y analizarlo desde los puntos de vista que desee, pero personalmente como un trabajo terminado hasta ahora tiene diversos significados que nacieron del resultado de la obra grabada y fija como documentación de la obra final. Los significados de las escenas, sus discursos, signos, símbolos y otros elementos que las atraviesan en mi cabeza como coordinadora o guía de la obra, no es fácil expresarlo con palabras por la magnitud de la experiencia que deja la práctica vivencial y no solo del registro, por ello trataré de plasmar lo más significativo de cada una, la cual puede seguirse para más exactitud con el vídeo de la obra además que el guion:

Escena 1: Más allá.

Tipo: Descriptiva de movimiento.

Tiempo en el video: 00:00 a 03:00

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje guía: Hombre 1

Significado: Es la presentación inicial de la obra y sus personajes, además que es la primera imagen sobre la escenografía, los elementos simbólicos, hay un sonido e imagen presente antes del espectador mismo, muestra a los intérpretes sin habla, solo con movimientos y sonido emitido por ellos mismos para crear un ambiente inicial de inquietud de quienes son ellos. El hecho de que el hombre 1 sea el único que emite una acción directa al público es para mostrarlo como alguien superior o fuerte frente a los dos cuerpos de mujer que se encuentran relacionadas solo entre ellas. La necesidad de componer una danza y sonido inicial quiere dar pie a que la obra llevará un ritmo relacionado a esos ámbitos, pero con más desarrollo.

Escena 2: Despertar

Tipo: Descriptiva de movimiento.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1 y mujer 2.

Tiempo en el vídeo: 03:01 a 06:32

Significado: Esta escena propone la fusión de la música al servicio del moviente, y refiere el despertar de los dos cuerpos femeninos en escena después de su muerte, simbólicamente los intérpretes definen de qué tipo de muerte es para sus personajes (la muerte del espíritu, de una ilusión, de una pasión o del cuerpo físico como tal). Después de la muerte para esta escena refiere a darle vida a un anhelo que se tuvo en la vida, en específico hablamos de buscar ser la mujer ideal, la mujer 1 anhela seguir los pasos y los movimientos de la mujer 2 como símbolo de querer ser como ella. En

ella encuentra aspectos importantes y necesarios para su vida y quiere alcanzarlos. Estos movimientos avanzan en un ritmo de *crescendo* hasta el estallido porque este anhelo es fugaz, como un pequeño despertar con los ojos cerrados porque vuelta se vuelve al dormir que es la muerte inicial de la que se habla. Cuando ellas vuelven a quedarse dormidas el hombre hace un pequeño rito con la vela roja cerca de ellas y da unas palabras de introducción que trata de colocar con el texto el discurso de la soledad para la escena.

Escena 3: Danza espejo

Tipo: Movimiento y texto poético.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1 y mujer 2.

Tiempo en el vídeo: 06:33 a 11:12

Significado: Los textos de las mujeres que aparecen en la primera parte de la escena refieren a textos dichos al viento, en realidad ellos no lo dicen a los otros, aunque pueda parecerlo, hablan sobre sus cuerpos y sus sentimientos. La relación entre ambas intérpretes respecto a sus movimientos trata de dar una lectura de alejarse y acercarse al inicio, pero en el punto en que ellas se acercan y el hombre empieza a tocar la guitarra y cantar la trova, significa una danza de reconocimiento de ambas como una misma, en el fondo suena el hombre con un canto sobre el amor a lo de adentro y no lo superficial. En esa danza ellas se imitan y son una misma, tratando de poner en escena el significado de sus personajes que son una misma persona a la vez, pero en facetas diferentes. La escena termina de golpe por la necesidad de darle un giro a las palabras de amor con una acción de la cachetada.

Escena 4: Dolor de cabeza

Tipo: Narrativa y característica.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1.

Tiempo en el vídeo: 11:13 a 13:23

Significado: En esta escena empieza a contarse algo en específico, la mujer 1 toma un protagonismo para que se entienda a ella como la mujer que representa a la persona que estaba viva y que trata de recordar algo para que nazca un pequeño conflicto en el espectador de resolver quién es ella y qué le ocurre. En esta parte ella habla de dolor de cabeza que simboliza la muerte probablemente por un derrame cerebral de la mujer.

Escena 5: Los perros

Tipo: Imaginativa y de búsqueda.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1.

Tiempo en el vídeo: 13:24 a 14:59

Significado: Se trata de llevar a otro lugar imaginario a los personajes, quizás un sueño que la mujer 1 tiene despierta, seres imaginarios que para ella habitan en su sala, ella quiere recordar algo que no se sabe qué es, pero aquí hay una canción que aparece en sus recuerdos y que la hacen cantar esos seres imaginarios, inicialmente ellos inician como perros y luego se transforman en gatos, haciendo una referencia a las mascotas que probablemente ella tuvo en su vida, o que siempre quiso tener, pero que finalmente se quedó sola y terminó su vida así.

Escena 6: Calificación militar

Tipo: Gestual y descriptiva.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 2.

Tiempo en el vídeo: 15:00 a 17:25

Significado: Esta escena habla sobre discurso de una mujer que escucha todo el crítico que los demás le dicen, son todas esas palabras hirientes que pueden llegar a lastimar lo más interior de una mujer, probablemente inicia con el deseo de ser bonita o de arreglarse un poco, pero termina encontrándose en un lugar donde no solo es atacada físicamente sino también con las palabras. La mujer 2 es la metáfora de la mujer que ataca a otra, es dura y rígida como si fuera una militar que ordena el sufrimiento de la mujer 1. El lenguaje *gromluat*<sup>2</sup> que usé en esta escena es para no ir directo a las palabras sino dejar en los gestos un significado inicial de hacia dónde queremos ir.

Escena 7: El departamento

Tipo: Narrativa y característica.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1

Tiempo en el vídeo: 17:26 a 19:08

Significado: Al inicio todos buscan un lugar a dónde quieren ir que busca hacer referencia a que ellos no recuerdan en dónde están, el colocarlos a los tres frente al televisor quiere darle una relevancia a ese elemento que simboliza la única compañía real que tenían cuando estaban vivos, probablemente su sonido los hacía no sentirse tan solos, y la mujer 1 narra sus recuerdos sobre cómo lo consiguió sugiriendo que era una mujer de escasos recursos y vulnerabilidad por la violencia doméstica que marcaba

---

<sup>2</sup> Lenguaje *gromluat* es un tipo de habla inentendible de sonido, pero sí de gestos, contenido aprendido en las clases de teatro con el maestro René Zavala.

su pasado. Ella describe que de alguna forma ella dejó la puerta abierta o con las llaves puestas, porque solo así alguien la encontraría muerta.

Escena 8: Alguien importante

Tipo: Característica

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1 y 2.

Tiempo en el vídeo: 19:09 a 20:08

Significado: Esta pequeña conversación entre las dos mujeres denota las características de cada una de ellas, donde la mujer 1 sigue mostrándose soñadora con deseos que nunca puede cumplir, y la mujer 2 trata de hacerla aterrizar sobre su estado actual y del pasado siendo dura con ella.

Escena 9: El tipo de arriba

Tipo: Descriptiva, narrativa y de movimiento.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1.

Tiempo en el vídeo: 20:09 a 22:16

Significado: Esta escena muestra el deseo interno sobre la pasión y fantasía que tiene la mujer 1 frente a un hombre imaginario que vive en el departamento que está sobre el suyo. Esta escena muestra a la mujer y su gusto por el vino, para salir de su zona de confort, solo de esa forma ella es atrevida e incluso busca la mirada directa de los espectadores, porque quiere empezar a romper su cuarta pared, que simboliza salir de sus límites que tiene tan marcados. Incluso la mujer cierra la escena marcada por su imaginación de que el hombre se le aparece real y sale del límite de su cabeza.

Escena 10: Para amarte

Tipo: Musical y metafórica.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje (s) guía: Hombre 1 y mujer 2.

Tiempo en el vídeo: 22:17 a 25:18

Significado: La escena simboliza un acto que ocurre en la imaginación de la mujer 1 en donde ella sueña una historia de amor con el tipo del piso de arriba, ella sueña en el amor con una canción romántica, donde ella los une con un hilo rojo que simboliza el destino y el amor de dos personas unidas por un canto, los dos que cantan se acercan poco a poco y cada vez más, para mostrar la unión de los seres cuando se aman. Finalmente, la escena termina cuando la mujer 1 trata de despertar de su sueño imaginario, y les lanza el vino sobre los dos enamorados, simbolizando la ira que en



realidad le provoca su verdadera historia y por eso los separa y bota el alcohol que ella sabe que la lastima y enferma.

Escena 11: Mi historia

Tipo: Narrativa y de improvisación.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1

Tiempo en el vídeo: 25:19 a 31:10

Significado: Esta parte cuenta otra pequeña historia sobre la violencia y el dolor que tiene la mujer, pero que inicialmente busca relajar el momento y escuchar a los espectadores sobre cómo se sienten hasta el momento en la obra. Probablemente los espectadores respondan o no, pero se busca un momento light, antes de pasar de nuevo al aire que hasta el momento tiene la obra, la premisa inicial de “mi historia” es empezar de nuevo hablar del amor y de un momento en específico sobre un momento especial. Luego se torna oscura la historia y se recuerda el momento de violencia, de los tres intérpretes. Al final de la escena de nuevo se despliega la escalera donde simboliza un intento de caer de arriba, probablemente un suicidio, pero que no la dejan hacerlo porque ella en realidad ya no tiene a donde caer porque está en ese más allá desde el inicio de la obra, por eso todos rien en ese momento porque entienden que ellos ya no están peor aun así les sigue doliendo sus recuerdos, incluso estando muertos.

Escena 12: Brindis

Tipo: Diálogo.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Tiempo en el vídeo: 31:11 a 33:20

Significado: El momento de brindar quiere dar un momento de tranquilidad y de diálogo real de los intérpretes, quiere ponerlos en una perspectiva del presente y de la realidad de ese momento, brindar de verdad, y ya no recordar el tiempo pasado, ni buscar el momento futuro, solo buscan soltar un poco la tensión que quizás hasta ese momento han tenido. Aunque finalmente solo esos brindis de nuevo al final los lleven a otro momento del pasado.

Escena 13: Muñecas

Tipo: Gestual y absurdo.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1 y mujer 2.

Tiempo en el vídeo: 33:21 a 36:31

Significado: De nuevo se recuerdan los momentos duros del pasado, específicamente el de dos mujeres al preguntar y responder varias situaciones que metaforizan el dolor y maltrato que recibían, pero de una forma cómica, pero a la vez absurda. La forma de hablar entre ellas busca no ser directa, pero quiere mostrar el respaldo que la mujer puede tener hacia otra al escucharla de corazón, aunque finalmente no pueda ayudarla.

Escena 14: Danza final

Tipo: Descriptiva de movimiento y poética.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 2

Tiempo en el vídeo: 36:32 a 38:08

Significado: Con los textos que hablan sobre la momia de carne, sangre y huesos, se realiza una danza por el piso, que muestra de nuevo al hombre 1 y la mujer 1 por primera vez juntos, por unas palabras que duelen, y que a ellos les dan el motor para danzar juntos. Hasta este momento se empieza la relación entre los dos cuerpos que inicialmente se unen y tienen una armonía, aunque haya dolor en las palabras.

Escena 15: Momias

Tipo: Descriptiva de movimiento y poética.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 2

Tiempo en el vídeo: 38:09 a 38:46

Significado: Los textos poéticos hablan sobre la búsqueda de una liberación, probablemente la muerte, la unión de los movimientos con los textos quiere darles una lectura a las palabras, pero también a las imágenes que ocurren entre los dos cuerpos de mujer y hombre 1. La relación que entre los dos que se genera en esta escena son de seres presentes en la realidad, sobre la unión y la separación.

Escena 16: La pelea

Tipo: Descriptiva de movimiento y poética.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1 y hombre 1.

Tiempo en el vídeo: 38:47 a 39:42

Significado: Esta escena significa la verdadera pelea, la física, la del movimiento y gestos de lucha entre los dos géneros. Muestra el punto máximo antes de perder los estribos y la cabeza. Los golpes y lanzarse las cosas, los gestos de ira y más se acompañan del final del poema de Artaud sobre las sensaciones de una momia que hace tiempo ha muerto, da un punto final al momento entre esos dos cuerpos que finalmente se separan y respiran, tratando de volver en sí cada uno en su espacio.

Escena 17: Beso mortal

Tipo: Descriptiva de movimiento.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Hombre 1 y mujer 1.

Tiempo en el vídeo: 39:43 a 41:13

Significado: Un beso apasionado luego de una gran pelea, puede significar varias sensaciones y realidades a la vez, lo pasional en una relación puede ser lo único y a la vez lo más fuerte que pueda unir a dos cuerpos. Cuando ya se ha perdido el respeto, y la armonía entre los dos, ya no queda nada, es el final representado con el beso de la muerte. El cuerpo de la mujer al fin descansa, al fin encuentra su lugar real, cae, y se queda en el piso, al fin sola y dormida en el sueño más profundo.

Escena 18: Navidad

Tipo: Ritual de despedida.

Personajes presentes: Mujer 1, mujer 2, y hombre 1.

Personaje(s) guía: Mujer 1

Tiempo en el vídeo: 41:14 a 45:05

Significado: Al inicio y al final la música navideña aparece porque simboliza la fecha en que mueren o reviven los recuerdos de las personas que están lejos o que simplemente desaparecen de nuestras vidas. El rito con las velas, con el olor del palo santo, y las luces navideñas tratan de ambientar los recuerdos de los que ya no están y de acentuar un final con nombres de personas reales que se fueron para los que compusimos la obra. (PCQC, 2021)

### **3.2 Sobre el vídeo de la presentación completa (Ver Anexo B)**

Cómo dice Pavis (2000, p. 56), el vídeo constituye el medio de comunicación más completo a la hora de reunir el mayor número de informaciones, particularmente sobre la correspondencia entre los sistemas de signos, y entre la imagen y el sonido ya que restituye el tiempo real y el movimiento general del espectáculo. Aunque sea filmada con una sola cámara desde un punto fijo, la grabación videográfica es un testimonio que restituye bien la densidad de los signos y que permite al observador aprehender la modalidad de juego y conservar el recuerdo de los encadenamientos y de los usos de los diversos materiales. El director de escena lo utiliza frecuentemente cuando ha de reponer un espectáculo, cuando tiene que asegurar su promoción y su contratación por parte de los teatros, o cuando desea conservar huella del mismo. Personalmente, la documentación de la obra, tanto en imágenes como en vídeo, ya sea de los ensayos o de las presentaciones, significa también un ámbito importante de la producción de la obra, como punto de partida para las evaluaciones de la obra o registro para las postulaciones que se han dado de la obra en diversas convocatorias. Refiere una

necesidad vital del proyecto y aunque a veces no se ha logrado los mejores resultados, por situaciones que se han salido de mis manos desde la dirección escénica de la obra, actualmente el vídeo que adjunto en este análisis de varios aspectos de la puesta en escena es el último registro de vídeo completo de la obra. Para tratar de ser lo más vigente respecto a la construcción y estado actual de la misma. (Ver anexo 2)

### 3.2.1. Elementos de diseño

Poner en escena la imagen total de “Brindo por la soledad de mis sueños”, lo relaciono con lo que postula Lehmann (2013) sobre las imágenes oníricas con que algunos escénicos asemejan con frecuencia a una estructura onírica del mundo de los sueños de sus creaciones. Lo esencial en el sueño es la no jerarquía entre imágenes, movimientos y palabras. Probablemente para yo hablar del sueño de la imagen plasmada en el vídeo actual es la que más se asemeja a una serie de pensamientos oníricos que conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados.

La materialidad constituye y se configura desde el cuerpo de los intérpretes en todas sus dimensiones de lo espectacular como en el tiempo, el espacio, los objetos, la luz, el sonido, y la palabra con sus enunciaciones para los ojos del espectador. Y en el vídeo podemos directamente acercarnos a las elecciones de los materiales finalmente logrados y seleccionados para la puesta en escena finalmente montada. Todo lo que logran percibir nuestros sentidos es materialidad, expresa Arrojo (2014).

Cuando el proyecto empezó, los recursos con los que se inició el proyecto no eran los óptimos, como lo mencioné antes en la etapa de la producción de la primera versión, entonces el “sueño onírico” que tenía sobre la obra trataba de serle lo más fiel posible, a continuación, muestro una imagen de cómo se veía la obra inicialmente en su estado más puro posible, aunque también escaso.

**3.2.1.1 La materialidad.** De inicio, la materialidad dominante fue la madera en nuestra escenografía, se intentaba crear un espacio pensado como una sala, ya que gran parte de nuestros ensayos iniciales fueron en la sala de una de las intérpretes donde los muebles y una silla fueran parte de nuestras necesidades específicas de la construcción de la obra. El *sueño onírico* tenía que plasmarse en una imagen real. Como directora de la escena y a la vez con la labor de escenógrafa del material de la madera, empezó a buscar una extensión y mejoría a través de las versiones posteriores de la obra.

#### Figura 1

#### Materialidad



*Registro fotográfico del ensayo general de la primera versión de la obra México-Ecuador por Paola Quizhpe*

El trabajo sobre el material de madero, luego de las versiones de la obra, se tomaba en cuenta en los espacios que se presentaba la obra optando por la utilización de sillas o mesas de madera, para formar los espacios que los intérpretes habitaban y que ya habían explorado con anterioridad mi preocupación sobre diseñar una escenografía basada en las necesidades de las escenas; finalmente, se hizo posible por los recursos que ganamos en la última convocatoria a la que resultamos ganadores con el proyecto y finalmente pudimos construir la que se observa en el vídeo, con la silla plegable que se convierte en escalera, que siempre la tuve como un deseo o parte de mi *sueño onírico*.

Los muebles en *pallets*, y sus estantes siempre tuvieron la necesidad de encerrar un espacio parecido a la realidad de la mujer que hacemos alusión a su historia encontrada muerta en su sala de estar; es un espacio de madera no trabajada y dura, tratando de recordar la frialdad de su vida, pero a la vez, la calidez de un pequeño hogar, aunque viva una sola persona. Hay materialidades que no se pueden percibir en el vídeo de la obra, como el olor del palo santo que antes de empezar la función siempre es encendido, como parte de un ritual previo en honor a las muertes internas y dolores que estamos dispuestos a revivir en escena.

Las velas, durante el inicio de la obra, marcaron desde el inicio el símbolo del fuego vital que todos tenemos como una llamada mientras vivimos, pero cuando uno muere la velación, a veces, es inevitable en nuestras culturas. Las velas se apagan en el transcurso de la obra en varios momentos, hasta finalmente llegar a la oscuridad; en la primera versión, las velas fueron toda la iluminación con la que contamos, pero siempre marcaron parte fundamental para el marcaje de la iluminación de la obra.

## Figura 2

### Iluminación



*Fotografía de la primera temporada en Puebla año 2019, por Paola Quizhpe*

Contábamos con más de 100 pequeñas velas al inicio del proyecto, pero a medida que exploramos otros espacios, fuimos disminuyendo la cantidad de las mismas por las otras posibilidades de iluminación que se iban dando en los espacios donde se propone la obra, tuvo distintos formatos a lo largo de su recorrido: al inicio en un aula de clases que por su tamaño, tuvo la posibilidad de crear una intimidad y bastante acercamiento con el espectador, como también en los espacios alternativos de pequeños escenarios en una cafetería, o bar con un pequeño espacio donde otras posibilidades se prestaban para el acercamiento del intérprete con el espectador.

## Figura 3

## Espacialidad



*Registro fotográfico de la temporada en Cuenca en el espacio Coffe and Break, previo al FIAVL 2019 por Paola Quizhpe*

Personalmente, como directora escénica de la obra, cuando se puso a disposición la obra en el espacio de un teatro ya a una escala de teatro grande y con sistemas más complejos, yo al inicio pensé que perdería parte de la esencia de la obra. Y aunque ha tenido ya acercamientos a teatros de grandes aforos, finalmente me quedo con los espacios más pequeños como el del registro de vídeo en el que me baso, como el último registro de la misma. Aunque si hay que agradecer las oportunidades de los grandes teatros que ponen en reto a la logística de la producción en los mismos.

Figura 4

## Diseño escénico



*Registro fotográfico de la segunda versión de la obra con adaptación con cuatro intérpretes, en la Sala Alfonso Carrasco de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, año 2020*

**3.2.1.2. Los Objetos.**

Los objetos, como tal, pueden estar formados por la materialidad buscada y percibida por los sentidos de los espectadores; están dados desde el mismo intérprete que puede pasar de ser un locutor a un objeto de representación, al igual que lo es un mueble. A la vez, un grupo de intérpretes puede pasar a ser parte del decorado de una escena, todo dependerá de la dramaturgia que se les haya dado (Ubersfeld, 1989, p. 137).

Figura 5



## Escenografía



*Ilustración 1 Registro fotográfico en el año 2021 de la tercera versión de la obra en el Teatro Sucre, como obra ganadora de la convocatoria RANTI de la unidad de cultura del municipio de Cuenca*

Puede una escena estar llena de objetos, frente a otra que esté completamente vacía; en el caso particular de la obra, existe una búsqueda de la ambientación de ese más allá que se sugiere en la primera escena del guion, marcado por un espacio real y a la vez onírico sobre ese “más allá”: el espacio de las bancas que puedan doblarse y desarmarse por facilidad de movilización, o la silla con ruedas, que puede ser un doble objeto por su uso. Sus características se fueron desarrollando en pro de la construcción de la puesta en escena misma; existen otros tipos de objetos que pasan a ser trascendentales en la escena.

Sobre el objeto simbólico, su funcionamiento es esencialmente retórico, la metáfora de un tipo de realidad psíquica, sociocultural, sexual o de otra índole y dependerá del autor; en mi caso, también dirigí las exploraciones materiales de la obra a darles un símbolo de mis propias relaciones imaginarias. Los objetos pasan de ser meramente utilitarios a generar presencias (Ubersfeld, 1989, p. 140).

Figura 6

## Venus sin cabeza



*Venus sin cabeza, objeto que acompaña desde México (rescatada de los escombros de la calle).*

En la imagen anterior que en la obra la denominamos la Venus sin cabeza basándome en la escultura clásica Venus de Milo, que, aunque la original no tiene brazos, en esta ocasión tampoco tiene cabeza, es uno de los objetos que simboliza a nuestra inspiración en Joyce Vincent que se presumió que su muerte pudo ser debido a un derrame cerebral, aparece probablemente visto como un decorado durante toda la obra, pero al final su imagen trata de ser mostrada antes de apagar todas las luces por completo haciendo alusión a la mujer sin voz, silenciada y apagada.

Figura 7  
Objeto simbólico



*La vela roja de la vida-muerte, es el elemento simbólico más relevante de la obra, registro para publicidad.*

Otro de los objetos simbólicos primordiales en la obra, es la vela roja en la copa de vidrio; su diseño es este y no otro, porque representa el fuego del amor y a la vez, se relaciona con el vino que forma parte de la esencia de la obra desde su discurso inicial. La vela roja tiene varios momentos donde se la enciende y apaga, al inicio y final de la obra, donde simboliza el encender y apagar de la vida.

El vino, el televisor, las velas y el palo santo, también son objetos que simbolizan ciertas esencias de la obra, relatado en el guion o que pueden darse lectura en el vídeo. La importancia de las mismas no solo se da en la utilidad que tienen para los intérpretes; también son importantes como parte de la musicalización de la obra en vivo, también forman parte del todo como el teclado y la guitarra.

### **3.2.1.3. Vestuario y maquillaje.**

El vestuario y maquillaje es como cualquier otro signo de la representación, significativa en la naturaleza de la pura materialidad, pero a la vez significa al ser, un elemento integrado en un sistema de sentido. El maquillaje, como dice Pavis (2000), es el vestuario que se inscribe en la piel que viste tanto el cuerpo como el alma de quien lo lleva, de ahí su importancia estratégica. El maquillaje es como un filtro y el vestuario, la extensión del cuerpo. (Pavis, 2000, pp. 180 y 186).

Tanto el vestuario como el maquillaje son elementos que se han ido marcando a lo largo de la creación de esta obra escénica; en especial el valor del color negro como una base neutra donde improvisar y componer (muy recordado por los profesores durante los ensayos); lo largo de los ensayos, el color negro no conjugaba con la naturaleza de la obra en sí, buscaba un fondo oscuro que los atravesara y este era muy intenso para la escena. Así nació la necesidad del color blanco en el vestuario, la claridad de las prendas me hacía recordar a los típicos fantasmas contadas en las leyendas, que vienen con faldas largas, o los fantasmas que no tienen forma pero que dejan un esbozo blanco.

Hay espectadores de la obra que han sugerido, que los colores blancos les recuerdan a un bautizo o el inicio de algo; a otros, los enfermos mentales en un hospital psiquiátrico; hay diversas lecturas que se pueden dar, pero, para mí el color blanco me recuerda al pijama de dormir blanca de una mujer casta. Finalmente, se diseñaron unos pijamas que hacen alusión a una época antigua de la era victoriana, pero a la vez atravesado por unas cuerdas rojas, que simboliza a la leyenda oriental del hilo rojo del destino que sugiere, a dos personas atadas por el mismo, destinadas a encontrarse, pero que se quedan sujetas a ellos mismos porque se trata de una búsqueda del amor propio. Al personaje de la mujer 1 se le agregaron unas cadenas de metal en una pequeña estructura tipo, aludiendo al *masoquismo*, al soportar la violencia de su compañero, o las cadenas que la ataban a sus recuerdos.

## Figura 8

## Maquillaje y vestuarios



*Registro fotográfico para publicidad año 2021, por Danilo Gutama*

Sobre el maquillaje de la última versión: se trata de componer unas líneas minimalistas en los rostros de los tres intérpretes de colores blancos y rojos, sobre la base del maquillaje inicial de la obra que se mantenía en lo más neutro posible, y una pronunciación en los contornos de sus facciones y marcar las ojeras lo más que se podía. Inicialmente, parecía que le faltaba algo a sus rostros, y que probablemente las ojeras tan marcadas eran ya muy literales con el discurso y tono de la obra, por ello, finalmente, intenté salir un poco de esa zona y probar con esas líneas que figuran unas pequeñas máscaras que se complementan en cada uno. La mujer 1 delimitando su rostro en el lado izquierdo, la mujer 2 en el lado derecho y el hombre 1 con dos líneas atravesadas en el centro.

#### Capítulo 4: Conclusiones sobre el proyecto

El análisis mostrado en este texto sobre las reflexiones al respecto de algunos aspectos fundamentales de la dirección en el montaje de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”, conducen a las siguientes conclusiones:

- Hablar de dirección es un acto de mucha responsabilidad y de toma de decisiones trascendentales en el camino del proyecto y sus posibles enfoques a lo largo de las necesidades que van surgiendo del mismo. Dirigir es coordinar, no solo a la obra escénica, hay que aprender a estar dispuesta a otras directrices en otros ámbitos de la producción general de la misma, ya que si uno está a cargo del proyecto en general (aunque empiece desde la semilla de uno), hay que tener la capacidad suficiente para que los actores se integren al proyecto y puedan conjugar un equipo.

- La puesta en escena de este proyecto siempre estuvo marcada desde mi contemporaneidad; primero, componer extractos o escenas libres, y finalmente, generar un tejido dramático con un olfato probablemente aún inexperto, pero sin temor de arriesgarme a unir trazos, unido a momentos que finalmente, desembocan en un resultado; aun así, consideré importante no aceptar como un producto terminado, una puesta en escena ya lista después de la primera función; a través de los anexos, se podrán ver los registros que se conservan sobre todas las versiones de la obra, pues aún, como directora de la puesta, no la doy por culminada del todo. En las próximas presentaciones del proyecto, pretendo darle relevancia a la respuesta y recepción del espectador, pues considero que, como directora, me propongo adentrarme en escuchar a los otros, y no solo a mí misma.

- La propuesta y desarrollo de la investigación sobre la dirección y creación en esta obra, ha tenido una duración de tres años aproximadamente; acumulando experiencias que no son posibles de relatar en un trabajo de este tipo, aunque deseo ofrecer mis valoraciones sobre el registro documental de cualquier proyecto, aunque este sea pequeño: los registros de vídeo o fotográficos son testimonios sobre la historia de la obra, pues muchas de las cosas que suceden probablemente se olviden, unido a la escritura del texto y sus diversas versiones a pesar del caos que puede generar este proceso creativo.

- Hay que alejarse, abandonar el proyecto por un tiempo si es necesario para la salud mental de un productor o director del mismo; personalmente, durante un buen tiempo no quise trabajar en este proyecto, al dejarse llevar por críticas negativas, poniendo en duda el avance del proyecto o incluso el avance de una práctica personal y profesional; pero esto, es cuestión de tiempo, que “el corazón llame al trabajo y que las oportunidades se vayan dando”; quizás detrás de todo lo negativo de un proceso, pueda vislumbrarse la potencia de una idea, y de

un trabajo ya desarrollado en escena. Así, inicialmente, afecten las necesidades económicas del proyecto o el recurso humano, pero, ese obstáculo se vence con trabajo y perseverancia.

- Entre las experiencias acumuladas en la dirección de la obra “Brindo por la soledad de mis sueños”, me permito ofrecer un juicio de valor sobre el ritmo de la obra y sobre su aura a pesar de presentarse el resultado final de esta puesta, sobre la cual seguiremos trabajando, construyendo, cambiando y mejorando. Son variados los criterios de los espectadores sobre la versión presentada; unos han expresado que la han amado, otros que han llorado, otros que han salido sin que esta haya terminado; otros que han reflexionado conmigo. Siempre hay que tener la humildad de aceptar los comentarios de los maestros y de los espectadores, aunque no conozcan sobre “arte”, pero personalmente, siento a la obra como un hijo pequeño, que aún tiene camino por recorrer, probablemente, no con el mismo título, pero sí con el aprendizaje de lo que significa poner en escena una obra en el rol de director escénico, objetivo central de esta propuesta.

### Referencias

- Arrojo, V. (2014). El director teatral ¿es o se hace? procedimientos para la puesta en escena. Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Barba, E. (2005). La canoa de papel: tratado de antropología teatral. Buenos Aires: Artezblai.
- Barba, E. (2010). Quemar la casa. Orígenes de un director. Buenos Aires: Artezblai.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral. Ciudad de México: México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Ceballos, E. (1999). Principios de dirección escénica. Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Cultura, Cuenca. (2021). "Brindo por la Soledad de mis Sueños". Ministerio de Cultura, Cuenca, Ecuador, <https://cultura.cuenca.gob.ec>
- Diana, R. (2018). "Bailando sola cada noche". [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- Diccionario etimológico. (2001-2023). Dirigir. <https://etimologias.dechile.n>
- Galán, E. (2007). "Fundamentos básicos en la construcción de personajes para medios audiovisuales". Universidad Carlos III de Madrid.
- García Barrientos, J. L. (2012). "Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método". Gobierno del Distrito Federal, Secretaría de Cultura.
- Jouvet, L. (2014). "Consejos prácticos para enfocar tu primera experiencia como director/a de escena". En El sí Mágico. [www.posgradodeteatroeducation.com](http://www.posgradodeteatroeducation.com)
- Lehmann, H.-T. (2013). Teatro posdramático. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Mauro, K. (2008). "Informe II. El Método de Lee Strasberg". [www.alternivateatral.com](http://www.alternivateatral.com)
- Meyran, D. (1993). "El discurso teatral de Rodolfo Usigli: del signo al discurso". Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Narros, M. (2016). Historia de la Dirección Escénica en España. Universidad Complutense, Madrid, [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es)
- ONU. Mujeres & INMUJERES. (2017). "La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016". SEGOB.



Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro (J. Melendres, Trans.). Paidós.

Pavis, P. (2000). El análisis de los espectáculos. PAIDÓS.

RAE. (2023). Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. [www.rae.es](http://www.rae.es)

Shakira. (2019). Antología. <http://m.youtube.com>

Schraier, G. (2008). "Laboratorio de producción teatral: Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos". I. Atuel..

Torres Santomé, J. (1994). "Globalización e interdisciplinariedad: el curriculum integrado". Morata.

Ubersfeld, A. (1989). "Semiótica teatral" (F. Torres Monreal, Ed.; F. Torres Monreal, Trans.). Cátedra.

Vargas, A. (2001). "Donde el viento hace buñuelos". [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)

## Anexos

**Anexo A.** Guion completo de la obra.

[https://80d14492-6397-4874-9d5d-56fef0e3fab1.filesusr.com/ugd/22e357\\_4d77b6cf64694dda8501e2606f444262.pdf](https://80d14492-6397-4874-9d5d-56fef0e3fab1.filesusr.com/ugd/22e357_4d77b6cf64694dda8501e2606f444262.pdf)

**Anexo B** Vídeo de la obra completa.

[https://youtu.be/bmTG\\_bZZmOY](https://youtu.be/bmTG_bZZmOY)

**Anexo C.** Páginas de la obra en redes sociales

<https://www.facebook.com/brindemosporelarte>

<https://www.instagram.com/brindoporlasoledad/?next=%2F>

**Anexo D.** Páginas donde se ha publicado funciones de la obra.

<https://www.cceazuay.gob.ec/event/obra-de-teatro-brindo-por-la-soledad-de-mis-suenos/>

[https://cultura.cuenca.gob.ec/ranti-brindopor/?doing\\_wp\\_cron=1673422784.5432920455932617187500](https://cultura.cuenca.gob.ec/ranti-brindopor/?doing_wp_cron=1673422784.5432920455932617187500)

<https://www.cceazuay.gob.ec/event/obra-de-teatro-brindo-por-la-soledad-de-mis-suenos/>

**Anexo E.** Blog sobre la obra.

<https://cisnepaola.wixsite.com/brindoporlasoledad>

**Anexo F.** Reporte sobre la obra en México sobre su primera versión.

[https://infoquorum.com/notas/2020/03/13/Cultura/Brindo\\_por\\_la\\_soledad\\_de\\_mis\\_sue%C3%B1os:\\_una\\_obra\\_cruda\\_y\\_necesaria?fbclid=IwAR1dZrF8psDki8pMIz6tCf\\_1eyYuxTP5lw04X1gJNOuuPULTuStxc2PY01o](https://infoquorum.com/notas/2020/03/13/Cultura/Brindo_por_la_soledad_de_mis_sue%C3%B1os:_una_obra_cruda_y_necesaria?fbclid=IwAR1dZrF8psDki8pMIz6tCf_1eyYuxTP5lw04X1gJNOuuPULTuStxc2PY01o)