

ENTREVISTA

EL LIBRO DE DIRECCIÓN, CONTENEDOR DE ESTRATEGIAS DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN EN EL TEATRO LA REPÚBLICA, DE NACHO CABRERA GUEDES

Eduardo Sánchez Medina

Doctor en Artes Escénicas

Docente Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de
Antioquia

eduardo.sanchez@udea.edu.co
<https://orcid.org/0009-0002-2930-7383>
<https://doi.org/10.17533/udea.artes.361154>

Fecha de recepción: 11/10/2023

Fecha de aprobación: 16/5/2024

Resumen

En este artículo, basado en una entrevista y algunos apartes de la Cátedra Luis Carlos Medina, realizada en el proyecto cultural Cruzando la Frontera, denominada “Cartografías de la dirección para la puesta en escena ‘El libro de la dirección’”, realizada el 10 de marzo del 2022, recojo elementos centrales del pensamiento creativo del director del Grupo de Teatro La República, de la isla de Gran Canaria, España, Nacho Cabrera Guedes, quien pone de manifiesto su abordaje teatral desde el punto de vista de la dirección y la creación, con un compromiso claro con el teatro social.

Palabras clave: dirección escénica, investigación teatral libro de dirección, Nacho Cabrera Guedes, Teatro La República, teatro social.

Abstract

In this article, based on an interview and excerpts from the Luis Carlos Medina Lecture held within the cultural project “Crossing Borders” titled “Cartographies of Direction for the Production ‘The Book of Direction’” conducted on March 10, 2022, I gather key elements of the creative thinking of Nacho Cabrera Guedes, the director of the Theater Group La República from isla de Gran Canaria, Spain. He highlights his theatrical approach from the perspective of direction and creation with a clear commitment to Social Theater.

Keywords: stage direction, theatrical research, direction book, Nacho Cabrera Guedes, Teatro La República, social theater.

El libro de dirección en La República, de Nacho Cabrera Guedes. Teatro social.

Conocí a Nacho Cabrera cuando por primera vez visitó a Medellín en el año 2000. Durante su estancia en la ciudad, tuve la oportunidad de compartir e intercambiar conocimiento alrededor de las apuestas creativas en las artes escénicas. A pesar del corto tiempo en Medellín, pudimos mantener una amigable conexión y, después de veintitrés años, volvemos a encontrarnos para seguir coincidiendo en alianzas y proyectos que nos vienen muy bien en esta época.

Nacho Cabrera Guedes es doctorado por la Facultad de Literatura Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas, de Gran Canaria, con la tesis “Una propuesta de libro de dirección: *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”, sobresaliente *cum laude*, con fecha de enero de 2016. También es licenciado en Arte Dramático, miembro de la Asociación de Directores de Escena (ADE), de España, y de la Academia de las Artes Escénicas de España. Docente en el Conservatorio Superior de Música de Canarias. Cuenta con varios premios de Dirección y Dramaturgia. Ganó la Medalla de la ADE y recibió la Insignia de Oro Antiguos Coros y Danzas de Ingenio, de 2009. Ha sido director de Teatro Universitario de Las Palmas. Ha impartido Master Class, conferencias, ponencias y cursos en la Universität der Künste Berlín, entre otros sitios. Ha publicado varias obras de teatro y artículos. Y es fundador del Teatro La República (1995).

Una entrevista supone un encuentro vital en el que el diálogo determina una suerte de enriquecimiento mutuo entre entrevistado y entrevistador, pues el vigor del mismo se origina en la convicción de que lo que se construye conjuntamente tiene un mismo propósito, esto es, compartir una experiencia creativa, investigativa, escénica, desde la perspectiva de un teatro destacado por su permanencia en el contexto europeo; por el sentido que han adquirido las puestas en escena realizadas en cada uno de los momentos en los que estas se llevan a cabo; por la capacidad de gestión, producción y proyección de sus obras y, sobre todo, por tener el convencimiento de que cada una de las decisiones tomadas implica un acto de corresponsabilidad

con los entornos político, social, cultural y, por lo mismo, con el espectador que asiste a sus espectáculos. Esa convicción, ese diálogo vital que siempre se percibe en cada encuentro con nuestro entrevistado, Nacho Cabrera, espero que sea transmitido a través de este artículo.

Esta entrevista se divide en dos partes: la primera da a conocer a Nacho Cabrera, al Teatro La República, su búsqueda estética y la relación con el espectador. La segunda corresponde a la explicitación del *libro de dirección* como un recurso técnico y metodológico de carácter investigativo para la sistematización de la puesta en escena.

Por una estética con vínculo social, cultural y político

Nacho, gracias por aceptar esta entrevista. ¿Qué significa para ti el regreso a la ciudad de Medellín?

Llegué hace 23 años por primera vez para terminar mi proceso de estudios sobre una investigación que estaba haciendo sobre la creación colectiva. Me encontré con los grandes maestros del momento, que me hicieron construir y asentar los cimientos de la poética que hoy defiendo en escena. Me hicieron aterrizar, amar la profesión, este país y esta ciudad.

Regresar a Medellín es volver a casa. Y volver a casa es volver al centro creativo de cada uno de nosotros, a esa ciudad en permanente ebullición que me carga las pilas y trato de administrar lo mejor posible hasta la próxima vuelta. Medellín y la Universidad de Antioquia suponen ese momento para recordar quien soy, y así reorganizar mis ciclos creativos. Medellín es la cuna donde anidan mis sueños teatrales.

¿Cómo se define Nacho Cabrera?

Esencialmente, soy un contador de historias, un jornalero del teatro. Soy un cuentero que sueña y que luego tiene la suerte de que un grupo de profesionales, no solo los actores, den forma y carne a ese sueño. Aunque sé que la decisión final del espectáculo reposa sobre mis hombros, busco sistemáticamente las opiniones y visiones sobre el mismo tema que tiene todo el equipo que me rodea.

Entiendo el equipo de trabajo como un organismo vivo, que parte del supuesto “libro de dirección” como guía, para luego ir creciendo en función de la pulsión colectiva.

Nunca tengo la sensación de estar en disputa creativa con nadie ni contra nada, aunque muchas veces parto desde la ira para levantar mis espectáculos. Y aunque sea un tópico, en mis puestas en escena prefiero generar más dudas que certezas.

Nacho, ¿cuándo se fundó el Teatro La República y por qué razón?

Hacer teatro desde Canarias es muy complicado; pero hacer teatro poco complaciente con determinados públicos acomodados es todavía más difícil.

Teatro La República cumplirá en diciembre 28 años en escena, desde que naciera allá por diciembre de 1995. Aunque no fue hasta junio de 1997 cuando estrenáramos nuestro primer espectáculo. En aquel momento éramos casi la única compañía de teatro contemporáneo en Canarias. Y en ese cometido hemos seguido a lo largo de estas casi tres décadas de encuentro con los distintos públicos.

Seguimos manteniendo la esencia y el alma de aquel grupo que empezó desde una búsqueda permanente, con un interés mayúsculo por extender el teatro a todos los sectores que conforman el amplio tejido social de nuestras islas.

Nacimos haciendo teatro social y aquí seguimos. Cada montaje sigue siendo para nosotros un espacio de encuentro con los espectadores, siempre alejados del panfleto.

Desde el origen, Teatro La República se caracterizó por un teatro social que iba de la mano de una necesaria búsqueda de nuevos lenguajes escénicos. Nunca se distinguió Teatro La República por montajes ni fáciles, ni gratuitos, y aquí seguimos en ese camino.

La impronta y el repertorio del Teatro La República va ligado a una poética, a una búsqueda estética que, a través de las puestas en escena, le han dado identidad a su trabajo creativo como director.

Nacho, desde esta perspectiva, ¿qué sentido tiene para usted la noción de resistencia y el carácter político en los procesos de creación?

Somos hijos del teatro de resistencia, de infinidad de poéticas políticas y un sentido de la memoria colectiva latente que se convierte en praxis del presente. No hacemos un teatro “guerracivilista” ni gratuito. No buscamos hacer catequesis con nuestro teatro. Buscamos no perder el sentido “político” del teatro, el que tiene que ver con la vieja definición de la *polis* griega, aquella sobre la que pivota el centro político, cultural y ciudadano de la sociedad.

Para nosotros, la escritura teatral es una caja de Pandora cargada de dinamita que debe estallar, y que determina la materialidad poética de lo que escribimos.

Al margen de si afrontamos a los autores de toda la vida, si hacemos relecturas de los textos más importantes de la literatura dramática universal o si construimos esos textos ex profeso, lo fundamental es que vengan revestidos de “presencia y presente”.

Para nosotros es determinante una estética que no puede quedar al margen del vínculo emocional que establecemos en el conjunto del espectáculo. La misma escenografía se considera un actor más dentro del entramado. Yo mismo comentaba con anterioridad que teníamos una especial querencia por la barbarie como

teatro, por la ausencia de héroes individuales, por las diásporas colectivas y por las sociedades a la deriva.

A ello le sumamos la exigencia por un despliegue físico extraordinario a los actores, lo que nos hace huir del teatro de “tresillo”.¹ Sistemáticamente, buscamos articular toda la acción sobre el gran elemento escenográfico que toque, con base en un proceso de prueba-error, donde actores y escenógrafo van de la mano.

Estamos muy alejados del teatro complaciente y únicamente estético. Por ello buscamos una poética que me haga ahondar en mis deseos y mis pasiones, mis miedos y mis certezas.

Y aunque soy metódico en el trabajo con el equipo de dirección, trato de apoyarme siempre en la intuición y el intercambio de pareceres con todos los integrantes del equipo.

En el primer viaje que Nacho realiza a Medellín, se acerca a los colectivos Teatro Experimental de Cali (1955) y La Candelaria (Bogotá, 1966), dirigidos por los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García, respectivamente. Ambos colectivos se constituyen en referentes del movimiento teatral latinoamericano, con una orientación política y social ajustada a los procesos creativos e investigativos comprometidos con temáticas y problemáticas asociadas a las causas del movimiento obrero, la lucha social de clases, los movimientos estudiantiles, con una postura crítica y una búsqueda estética basada en la reflexión profunda y rigurosa, fuente de creación para las prácticas escénicas relacionadas con la dramaturgia, la actuación y la dirección.

En el caso de la ciudad de Medellín, la Corporación Teatro Libre (1972) fue un colectivo de gran trayectoria y reconocimiento a nivel nacional e internacional, conformado, entre otros, por Gilberto Martínez Arango, Luis Carlos Medina y José Fernando Velásquez, fundadores de proyectos académicos reconocidos, y muy especialmente participantes en la creación de los programas de formación del actual Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia.

La Corporación llevaba a cabo procesos de creación e investigación similares, en cuanto al compromiso social y político, a los planteados por el Teatro Experimental de Cali y La Candelaria. Promovió el estudio y la reflexión sobre los procesos técnicos y metodológicos del teatro, la generación de obra y, como un valor agregado importante, la producción de documentos en los que el pensamiento y los planteamientos teóricos adquirían sentido para los procesos de producción y formación teatral venideros.

1 Según Nacho Cabrera, el “Teatro de Tresillo” se refiere a aquel teatro en el que se utilizan tres piezas de mobiliario, como sillas o butacas, y donde todo ocurre en un ambiente que evoca la familiaridad, en contraste con una escenografía dinámica y elaborada.

La diferencia entre estos tres colectivos radicó en que los procesos creativos, la generación de obra y la teoría desarrollados estaban orientados, en el caso de los grupos de Cali y Bogotá, hacia la denominada “creación colectiva”, con sus particulares maneras de abordarla desde los puntos de vista metodológico y técnico, mientras que, en Medellín, se orientaba a la búsqueda basada en el abordaje del teatro político planteado por Erwin Piscator y Bertolt Brecht, sin dejar de lado el énfasis en el entrenamiento corporal que devino, en el caso de Luis Carlos Medina, ya docente de teatro en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en la técnica psicofísica, una impronta escénica transmitida a través de las posteriores generaciones y que aún perdura.

En este contexto, el teatro colombiano encarna procesos creativos que conducen a la formulación de estrategias metodológicas desde el punto de vista de la puesta en escena, que no solo acogen temáticas y problemáticas sociales, esto es, exógenas a dichos procesos, sino endógenas, en las que la hegemonía del rol del director de escena se emplazaba de tal manera que ya no tendría en su “poder” la toma de decisiones sobre la mirada estética, la postura crítica o política que el colectivo de artistas tendría sobre las problemáticas sociales abordadas o, en su fuero, la responsabilidad metodológica y técnica para llevar a cabo la puesta en escena.

La teoría determina un salto cualitativo en el conocimiento sobre el carácter pedagógico que adquieren los procesos creativos cuando se someten a una revisión exhaustiva, determinando entonces una verdadera postura política, esto es, aquella que está directamente relacionada con la implicación del conocimiento con los procesos de formación y generación de ámbitos de estudio, como lo fueron los laboratorios, los talleres o los primeros programas de formación universitaria.

Pero ninguno de los procesos creativos o de las posturas políticas podría escapar al carácter ficcional sobre el cual se sustentaba el sentido que la obra adquiriría en el ámbito artístico, social y cultural, respecto a una causa que poseía de manera implícita la utopía como fuerza que hacía factible que la voluntad de los integrantes de los colectivos sobrepasara el mero plano metodológico e incluso técnico, para situarla en un pensamiento más alto que el del propio Estado.

En ese marco, surgieron los “diarios de trabajo”, las bitácoras, contenedores de la descripción de procesos y argumentos que daban soporte a las discusiones sobre el desempeño del teatro en la sociedad; de las variables escénicas que se sucedían en la práctica escénica sobre un determinado tópico del teatro, a manera de estudio; de los bocetos de los desplazamientos de actores y actrices en el escenario, entre otros aspectos que poco a poco conducían a la sistematización de los procesos y los planteamientos

técnicos y metodológicos que luego serían compartidos, publicados, incluso impartidos en diversos ámbitos en los que tanto los procesos creativos como formativos se realizaban en la ciudad, sin hablar de la exposición de dichos productos en los festivales de teatro o encuentros estudiantiles y universitarios, dado que el arte teatral no estaba exento de las dinámicas sociales y culturales.

En este sentido, no podría hablarse de un “teatro complaciente”, como lo expresa Nacho Cabrera, ya que también existía la necesidad de dejar un legado que trascienda el proceso creativo como contexto de lo efímero y que, por el contrario, se convirtiera en patrimonio que pudiera ser revisado con el tiempo, ajustado, leído, aplicado a los procesos de creación, formación e investigación.

¿Qué sentido adquiere en la obra de Nacho la relación con el espectador y qué papel juega él al interior del proceso creativo?

El espectador es aquel otro con quien se genera el *convivio* teatral, como lo refiere el investigador y filósofo teatral Jorge Dubatti, al enunciar que

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [Florence Dupont, 1994]. (Dubatti, 2011, p. 35)

Los públicos cambian y también se agotan las fórmulas para mantenerlos fieles a nuestro teatro. La escena es una plataforma para contar cosas. Por ello, creo que la manera más directa para establecer con el espectador un convenio que dura lo que dura un espectáculo, es hablar desde la sinceridad de lo que contamos y creer verdaderamente en lo que hacemos.

Hemos descubierto que contar las cosas en vivo, el enfrentarte cada noche a tus propios miedos ante otros seres humanos, nos provoca vértigo. Y es seguramente el mismo vértigo y el mismo desasosiego que el público siente ante la historia que le proponemos en cada función. El escenario es una suerte de estrado, donde cada noche de función diseccionamos la realidad que nos rodea.

De la comunión entre espectadores y los actores se crea un universo insustituible con nuestras propias convenciones. En ese complejo juego pactado, actores y público trascienden el terreno de lo intelectual, elevándose a otro estadio donde la emoción y lo espiritual lo inundan todo.

Por otro lado, nuestra relación con el espectador nos obliga a estar siempre alerta, ya que si el teatro cambia al ritmo que la sociedad lo hace, también tendremos que revisar constantemente los sistemas y caminos que adoptamos para practicarlo.

¿Por qué la dirección escénica y la docencia han sido determinantes en la carrera profesional y académica de Nacho Cabrera?

Con el tiempo, te vas dando cuenta de que es el espacio donde te encuentras más cómodo y donde tus malandanzas interiores tienen mejor acomodo. Docencia y dirección de escena van de la mano en mi caso; no soy capaz de separar una cosa de la otra. De hecho, con mis alumnos, me lanzo a probar cosas que se diseccionarán durante los ensayos de cualquiera de los espectáculos estrenados.

Ser director te da la posibilidad de estar en todos los procesos creativos de cada ente que interviene en la construcción de la obra, de husmear en los recovecos más ignotos de la producción, de muchos de los cuales ni siquiera llegaste a sospechar.

Soy director porque me apasiona indagar sobre las distintas posibilidades de la puesta en escena.

Definir la dirección escénica es abrir un abanico de visiones, maneras de abordar la escena, métodos, técnicas, en fin, la dirección escénica concentra una sistematicidad de elementos claros y esta categoría creativa se instala en cada director o directora de manera particular. En la visión de Nacho, ¿cuál es la idea que integra y compromete en una sola acción tanto la definición de la dirección escénica como el rol de la figura del director en el abordaje del proceso creativo?

La figura del director de escena sigue manteniendo un papel hegemónico del que entiendo hay que desprenderse. La figura del director siempre existió, aunque estuviese solapada con otras funciones en el teatro. Llegó en algunos momentos de la historia a desempeñar múltiples funciones, como escritor, compositor de música, coreógrafo, director de escena, empresario y actor.

Siempre bromeo diciendo que, de alguna manera, un director de escena es un monaguillo con ínfulas de papa. Necesita conocer el teatro en los espectros más amplios posibles, conocer todas las capas de cada puesta en escena. En verdad hay más años y montajes a mis espaldas que recetas sobre los que pivota mi trabajo, y creo definitivamente que hay más praxis que corpus teórico.

Dirigir es un acto espiritual que te exige una entrega total y una empatía a prueba de bomba, junto al resto de entes creativos que construyen a mi lado el espectáculo.

A veces observamos que esta profesión se desarrolla de manera análoga y casi como un ejercicio industrial, y nada más lejos de la realidad. Es un oficio artesanal y, como tal, cada director construye sus piezas de manera distinta.

Quiero hacer mía la reflexión que Luchino Visconti, el gran director de cine y también de teatro, hacía sobre el arte de dirigir:

El acto de dirigir se parece a montar a caballo: al principio uno está tenso y mantiene las riendas cortas para controlar al animal, lo cual es un error de principiante. A medida que uno va aprendiendo mantiene una rienda corta para poder guiar mientras la otra está cada vez más suelta para que el caballo —en la presente metáfora, el actor— pueda avanzar con absoluta libertad. (Pasqual, 2021)

El rol de la dirección escénica implica una dinámica relacional significativa, en la medida en que su labor creativa, analítica, estructural del acontecer escénico es disímil según el vínculo que se establezca con la fuente de creación; en especial o el más común, con el material dramático, pero también con la composición de la puesta en escena mediante el diseño de ensayos, del espacio escénico, los elementos escenográficos, de vestuario, utilería, maquillaje y, de manera particular, con la interpretación actoral, dado que todos estos elementos confluyen en una poética escénica particular, única.

Lo anterior lleva a la generación de estrategias de relacionamiento que oscilan entre aspectos metodológicos y técnicos, que exigen de la explicitación de criterios, conceptos, principios estéticos, para un entendimiento y aplicación de las mismas, con el fin de conseguir la materialización del hecho escénico. Incluso, es necesario advertir cómo, dependiendo de la diferencia que puede existir entre las teatralidades del drama o el absurdo, se requieren una conceptualización y unas formas de abordar el hecho escénico bien particulares, que la dirección debe comprender, modular metodológica, técnica y conceptualmente, con el fin de lograr llegar a una concreción escénica coherente con la fuente de creación.

Las estrategias de relacionamiento en cada caso son distintas y ellas deben estar diseñadas según las circunstancias históricas en las que se desarrolle la puesta en escena. Dichas formas de relacionamiento implican también unas didácticas, algunas acciones relativas al alistamiento, el entrenamiento y el tratamiento de las nociones de *acción* y *acontecimiento* según la fuente de creación elegida.

La dirección escénica no solo produce obra: también reflexión, teoría, pues las búsquedas creativas de la dirección están muy emparentadas con la formulación de las maneras de hacer y decir de esta respecto al universo literario, actoral, y a las poéticas escénicas que cada proceso creativo encarna.

El director ruso Konstantín Stanislavski creó un sistema de dirección enfocado en establecer vínculos colaborativos entre los diversos aspectos del desempeño teatral, relacionándolos con distintos universos escénicos. Su método abarca la estructuración del evento escénico mediante el trabajo con los actores y las actrices, el análisis activo de la dramaturgia y el enfoque pedagógico en los procesos de creación en espacios de formación.

Estos enfoques contribuyeron a la fundación de escuelas de actuación y dirección escénica, basadas en los presupuestos técnicos desarrollados para implementar una praxis teatral efectiva, coherente con la generación de obra y conocimiento. Esto dio lugar a una teoría sobre la dirección de escena, aplicable principalmente en el teatro y la ópera.

Hasta mediados del siglo xx se puede observar el desarrollo y la consolidación de la dirección escénica en Europa, a través de la formulación de sistemas, métodos y modelos teatrales. Estos enfoques incluyen estrategias pedagógicas sustentadas en la praxis y la teorización de directores como Alexander Tairov (Rusia, 1885-1950), Alfred Jarry (Francia, 1873-1907), Antonin Artaud (Francia, 1896-1948), Bertolt Brecht (Alemania, 1898-1956), Erwin Piscator (Alemania, 1893-1966), Gordon Craig (Inglaterra, 1872-1966), Jacques Copeau (Francia, 1897-1949), Louis Jouvet (Francia, 1887-1951), Max Reinhardt (Austria, 1873-1943), Nikolai Nikolaievich Evreinov (Rusia, 1879-1953), Vasili Kandinsky (Rusia, 1886-1944), Vsévolod E. Meyerhold (Rusia, 1874-1940), Walter Felsenstein (Austria, 1901-1975), Yevgeny Vachtangov (Rusia, 1883-1922), quienes legaron importantes contribuciones sobre las que se han desarrollado otras alternativas escénicas. Estas incluyen rupturas conceptuales como el advenimiento de la *performance*, la investigación y la transdisciplinariedad, que han influido en nuevas formas de hacer y decir en la dirección, no solo en el teatro, sino también en otras categorías artísticas como el cine, la danza, el circo y la ópera.

A medida que la dirección escénica evoluciona, los procesos creativos, la fundamentación teórica y las estrategias pedagógicas para su implementación se desarrollarán de acuerdo con el pensamiento de cada época.

Los colectivos escénicos con el tiempo determinan procesos metodológicos que poco a poco se reafirman, modulan y fortalecen de acuerdo con las diversas experiencias escénicas que llevan a cabo con o sin la presencia del espectador, lo cual conduce incluso a la sistematización de los procesos actorales, escriturales, relacionados con la dirección, las estrategias de puesta en escena, etc. ¿Cuál es la alternativa que desde el punto de vista metodológico te planteas en el Teatro La República para llevar a cabo la concreción de la producción escénica?

De manera muy genérica y sin ahondar mucho, diré que siempre necesito partir de cierto orden, aunque ese orden preestablecido quede en otra cosa cuando comienzan los ensayos o cuando se estrena el espectáculo. Este orden va cambiando en función de cada proyecto. Convivo bien con cierto caos creativo controlado.

Lo primero que abordo es la idea y su reescritura, si fuera necesario. Este primer trabajo lo suelo hacer en la absoluta intimidad.

Ese texto final y que será la base del proceso creativo en escena, será entregado a todo el equipo para que lo abra en canal y acabe haciéndolo suyo.

El director nace cuando muere el dramaturgo. Cuando el dramaturgo desaparece, el director y los actores se apropian del material y lo moldean. Eso no significa que lo perviertan o lo maleen; muy por el contrario, lo mejoran y lo fortalecen. Tengo por misión “posibilitar” el trabajo del dramaturgo, hacerle honores y que llegue a escena en toda su plenitud. Por ello, cuido los mínimos detalles, cuido las palabras, imagino la puesta, respiro sus ritmos y tiempos, construyo sus climas y lo refuerzo con el espacio sonoro apropiado. Y así dibujo en mi mente la escena.

Luego se construye la base del libro de dirección junto a mi equipo. Este queda en un ámbito más restringido, para que nos sirva de guía cuando las musas y la creatividad nos abandonen. Ese libro es un camino de partida y nunca un libro definitivo del espectáculo.

Mi proceso creativo empieza profundizando en la obra, para luego, en la fase de montaje, alejarme en lo posible de cualquier referencia que me impida avanzar y reescribir en escena nuevamente.

Tratamos de que sea un proceso largo, entre cuatro y seis meses de montaje, donde el ente creativo recae sobre el conjunto, un conjunto de creadores que funcionan coordinadamente por la idea de un director.

Y una máxima nos acompaña en esa construcción de una poética propia: conjugar el drama latente al que iremos salpicando con dosis apropiadas de humor.

En la puesta en escena, la investigación se instala como uno de los ejes transversales para acometer acciones trascendentales conducentes a su creación... En el Teatro La República, ¿qué función cumple la investigación?

Poner en escena un espectáculo ya lleva implícito un proceso de investigación. Pero esos procesos de investigación pueden ser más o menos profundos. La creación y la investigación son actividades inseparables y complementarias en el cometido teatral.

Yo no acabo de ver la frontera exacta en donde empieza la investigación y donde comienza la praxis del teatro, no percibo una división tajante. La investigación del artista en la sala de ensayos tiene elementos muy comunes a los de la formulación de campos conceptuales. Ambos ambientes llevan un análisis riguroso, tanto en los estudios teóricos como en la libre construcción de los discursos de los artistas.

Investigador y creador no tienen por qué estar desligados. La investigación desempeña una función determinante, por ejemplo, en la relectura de la historia del espectáculo.

Nacho Cabrera sugiere una básica recomendación a los grupos de investigación o investigadores que realizan sus desarrollos académicos y de generación de conocimiento en las categorías artísticas: ahondar y ligar todo lo que se pueda en la relación entre el abordaje artístico y la investigación

científica, esto es, reforzar ese maridaje entre la pasión en escena y los planteamientos técnicos y metodológicos que se suscitan durante el devenir creativo.

Y ese reforzamiento del maridaje sustancial se propiciará a partir de una invitación que le hace el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia para generar alianzas enmarcadas en la investigación y la creación escénica, esto como parte de un proceso de internacionalización, que adelantamos desde dicha Facultad, para la materialización de apuestas significativas de intercambio académico y la relación de pares con quienes podemos desarrollar proyectos conjuntos.

La relación entre creación e investigación se ha constituido como una unidad de sentido que invita a la permanente observación, el análisis, el estudio y, sobre todo, la selección de aquello que se considere susceptible de convertirse en una fuente de creación, motivo y detonante del acontecer escénico.

Luis Jesús Galindo, en *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, expresa:

La investigación es un proceso de creatividad reflexivo. Es decir, al investigar acontece lo mismo que en el arte o en cualquier otra actividad creadora, pero con una diferencia sustantiva, el autor creador se observa con atención durante el movimiento de su intención a través del espacio conceptual e imaginario durante la acción indagadora. El investigador es un creador altamente reflexivo, un observador que nunca pierde detalle de lo que sucede a su interior y de lo que acontece en su exterior. (1998, p. 11)

En lo que respecta a la dirección escénica actual, la investigación ha cobrado relevancia, ya que la fuente de creación puede entenderse como un motivo que no solo se refiere al universo dramático y literario, como suele ser el material dramaturgico, el cual posee un nivel de teatralidad que lo hace distinto o particular respecto a otras formas de escenificación. Además, esta fuente puede estar ligada a la realidad, a una idea o a una intuición. Esta última puede llevar al director a la escritura del material literario, lo cual conduce a las fases subsiguientes de producción y difusión del evento escénico.

Desde esta perspectiva, también cambian las maneras de dirigir, ahora orientadas a contextos urbanos y espacios donde el escenario habitual es sustituido. Por ello, el espectador experimenta un tratamiento de la acción diferente, en el que es difícil distinguir entre lo que es real y lo que es ficción.

La proliferación de alternativas metodológicas que conducen a la materialización del evento escénico ha aumentado, así como la reflexión y la

generación de planteamientos teóricos. Estos enfoques incluyen ámbitos transdisciplinares² y transculturales³ hasta ahora no previstos. Todo ello implica la formulación de nuevas metodologías y fundamentos teóricos y prácticos que enriquecen la dirección escénica como rol, caracterizado y aplicado a múltiples ámbitos escénicos.

En este contexto, ha sido necesario diseñar y construir un artefacto que albergue todos los procesos metodológicos y técnicos implementados en la creación, investigación, producción y proyección de la obra. Este artefacto debe proporcionar un registro visual, audiovisual, sonoro y testimonial, que pueda ser consultado y analizado desde cualquier perspectiva escénica, especialmente desde la dirección.

Así, el modelo de bitácora y cuaderno de dirección ha surgido como un contenedor que también puede considerarse un documento de carácter histórico. Este documento ayuda a comprender cómo la dirección escénica ha abordado diferentes escenificaciones, épocas, problemáticas y tópicos, reflejando la evolución del arte en la sociedad y la cultura.

Sin duda, quien asume la tarea de crear un *libro de dirección* está interesado en realizar un estudio sobre el fenómeno y un acercamiento al objeto de creación de la dirección escénica. Esto incluye un enfoque conceptual y una determinación estética, entre otros factores que reflejan la particularidad con la que cada colectivo, director o directora asume un rol tan subjetivo en el relacionamiento entre las personas. Cada vez se requieren más mecanismos de objetivación para la materialización de la obra de arte como acontecimiento estético (Ordóñez Díaz, 2011).

Según la estética de Deleuze, como lo plantea Ordóñez Díaz en “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana”, la relación entre los conceptos de *acontecimiento* y *obra de arte* adquiere relevancia. La estética, según la interpretación de Ordóñez sobre la obra de Deleuze, afirma que “toda obra de arte merecedora de ese nombre constituye un acontecimiento;

2 “Bajo ‘transdisciplinaridad’ [sic] entendemos el recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de estos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado. El término de transdisciplinaridad tiene poco que ver con aquel tradicional de la comparatística e interdisciplinaridad ya que allí los métodos de la propia disciplina de base no son transcendidos” (Toro, 2004, p. 114).

3 “Bajo ‘transculturalidad’ se puede entender el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea. Para la descripción de un semejante proceso se presenta el prefijo ‘trans’ —a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica— como más adecuado que el de ‘inter’, tan empleado en las ciencias teatrales desde comienzos de los 90. Especialmente en el teatro la circulación de distintos códigos culturales es de tal diversidad y conoce una enorme rizomatización que no se puede tratar en forma dialéctica, como más adelante lo demostraremos al discutir el concepto de la hibridez” (Toro, 2004, p. 114).

se define por su capacidad para producir un acontecimiento” (Ordóñez Díaz, 2011, p. 129).

El libro de dirección: *La Infanta de Velázquez*, de Jerónimo López Mozo

El trabajo realizado por Nacho Cabrera se convierte en una alternativa importante para crear conciencia desde el punto de vista de la dirección sobre el despliegue de la acción a través de lo que podemos denominar “grafía escénica”. En su caso, el “libro de dirección” se plantea como artefacto que posee su propia grafía diseñada para la conservación de los registros que dan cuenta del proceso creativo, pero también de la sistematización de las diversas puestas en escena que el Teatro La República realiza y que de forma muy especial se encuentra consignada en la tesis doctoral “Una propuesta de libro de dirección: *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo”, escrita por Nacho en el año 2016.

Nacho, ¿cuáles son los aspectos que determinan la estructura del libro de dirección y cuál fue el motivo que te condujo a la realización de la tesis doctoral basada en este aspecto?

La motivación está determinada por la poca escritura que existe sobre la manera como se pone en pie un texto, asunto contrario al que ocurre cuando se escribe sobre la forma de abordar y desarrollar una dramaturgia.

En este punto, me planteo dos interrogantes adicionales: ¿qué buscamos en un libro de dirección? Este artefacto, sin duda, en la medida en que esté bien planteado, es una de las mejores herramientas para conocer a los autores, incluso las motivaciones que conducen al director a realizar una puesta en escena.

Por otra parte, ¿se le puede contemplar como una herramienta pedagógica?, puesto que en él se especifica clara y coherentemente la manera práctica como la dirección ha ejecutado sus ideas y los procesos creativos.

¿Qué podemos encontrar en un libro de dirección?

En él se hallan notas sencillas, como también lo que está más allá de ellas, de qué manera se elaboraron, qué recursos técnicos e incluso estéticos se usaron, hallando así cuadernos en los que se exponen, por parte de los directores, con rigor técnico y de manera más explícita, la transcripción de todo lo que se sucede en el escenario a nivel del movimiento, pero sin dar, por ejemplo, una dimensión exacta respecto a la forma de cómo se construye el personaje, es decir, la progresión interna de los mismos, la resolución de problemas interpretativos, etc.

La profesión del director de escena y el origen del teatro moderno están prácticamente unidas, es decir, una es inherente a la otra. Desde el primer momento en que hay un director hay un libro, hay un cuaderno de dirección, puesto que un director siempre tiene una idea en su cabeza, y esa idea, esté plasmada o no, es el insumo de un futuro libro.

Nacho, ¿alguna definición sobre dirección escénica?

En cuanto a las definiciones de *dirección* existentes, prefiero quedarme con la frase de Louis Jouvet, la cual me parece poética y maravillosa, y en la que manifiesta que un director es quien establece el punto de vista de una noche y una eternidad (Ceballos, 1999, p. 58), una sentencia que define esta profesión, dado que para construir esa noche y esa eternidad hay que hacerlo con rigor, ya que, en definitiva, la ordenación práctica del espectáculo siempre ha existido, y si bien el nacimiento del rol del director de escena como tal, como lo conocemos hoy, no aparece hasta finales del siglo XIX, no quiere decir que no haya existido hasta ese momento.

Por ejemplo, en el teatro isabelino, y concretamente respecto al rol asumido por William Shakespeare, se puede observar una suerte de director de escena con una serie de características que adornan al director de escena actual, quien es efectivamente un director, pero también en parte es actor, en parte empresario, en parte autor, considerando que un director de escena es casi un segundo autor, ya que existen una especie de conexiones indisolubles que están siempre juntas. En la obra *Hamlet*, Shakespeare, a través del texto, da un consejo: “te ruego que recites este pasaje tal y como yo lo he declamado”,⁴ etc., lugar en el que se podría decir que ya había un director en ciernes.

Nacho, ¿cómo defines la función del director de escena?

Un director es una especie de polímata, una especie de hombre del renacimiento que examina, que ausculta, que disecciona un texto y que posteriormente coge todo eso y le da cuerpo en escena a través de imágenes, ideas, sensaciones.

Un director de escena, es decir, no tiene por qué ser un escritor, pero sí tiene que tener un buen razonamiento literario. No es un actor, pero sí tiene que dominar los recursos y métodos de interpretación actoral. No es un artista plástico, pero sí debe tener un criterio estético. Y de la misma manera, debe tener un claro dominio del tempo, del ritmo, de la musicalidad; en definitiva, todo esto tiene que estar inserto en el libro de dirección.

Nacho, ¿cuáles serían las premisas a tener en cuenta al momento de aventurarse a la creación y materialización de un libro de estas características?

⁴ En la Escena VIII del Acto III de la obra *Hamlet* de William Shakespeare, Hamlet, en conversación con los cómicos, les da algunas recomendaciones antes de representar los acontecimientos relacionados con el asesinato del rey Hamlet, su padre. La representación se realiza frente a Claudio, con el propósito de confirmar su culpabilidad en dicho asesinato.

Un libro de dirección está compuesto por:

- Toda aquella información que muestre de manera clara y eficiente cómo ha de ponerse en escena el espectáculo.
- Contiene la cantidad de información necesaria para abordar un proceso de remontaje del espectáculo.
- Es una herramienta que tiene el sustento para una posterior publicación.
- Posee una extensión mínima de cincuenta páginas.
- Las funciones fundamentales del libro consisten en aclarar y definir las ideas, por el amplio conjunto de entes artísticos que intervienen en su elaboración; debe ser comprensible para futuros usuarios; orientar el equipo de trabajo y servir de diario del proceso de trabajo. Es mutable, en la medida en que se trata de un documento que ha nacido para transformarse desde el primer ensayo hasta el estreno.
- El libro posee una serie de fases con las apreciaciones que puedan darse en la recepción final del espectáculo. El libro vuelve a comenzar si se decide que debe ser retomado.

¿Cuáles son las fases que conllevan a la materialización del libro de dirección?

Las fases del libro de dirección son:

1. *Libro de dirección inicial (proceso intelectual)*. Proceso profundo de estudio del texto (lenguaje del autor, temática principal y secundarias), vaciado general de todo lo que está incluido en la obra (conflictos, acotaciones técnicas, acotaciones de los personajes —descriptivas, físicas, psicológicas—, el espacio escénico, el espacio sonoro, la iluminación, el maquillaje, el vestuario, etc.).

En ocasiones, los personajes no solo están contruidos por lo que enuncia el autor, sino también por lo que los demás personajes expresan sobre él.

2. *Fase de propuesta de dirección*. Parte de un previo análisis de la dirección, de la interpretación actoral, de las acciones, los ritmos, las pausas, los puntos de giro con los que se desea trabajar, de los planos de movimiento, lugar en el que se establecen las entradas y las salidas de los actores, etc.

Es aquí donde se empieza construir inclusive la iluminación, el tipo de focos, los *riders* [detalles técnicos] de sonido, las pistas, los videos, la escenografía, el concepto de la escenografía.

3. *¿Qué concepto tenemos de la escenografía?* La planta escénica, los bocetos escenográficos, el vestuario. El concepto del maquillaje, la época del estilo, la utilería. En última instancia, hasta este momento se ha construido una parte del libro.

Es decir, *se construye el cuaderno de dirección que contiene las notaciones que van a ir sucediendo en el proceso de ensayo.*

Ese es el cuaderno de dirección; todo lo demás queda en un gigante libro de doscientas, trescientas, cuatrocientas, quinientas páginas aproximadamente, todo depende de la magnitud de cada espectáculo.

4. *Libro de recepción final.* El libro en el que finalmente se materializa todo el espectáculo, en el que se endosa el video del estreno.

Una vez realizado el espectáculo, el equipo de dirección continúa trabajando sobre el libro de dirección, de tal manera que ahora sí, con el registro del espectáculo como soporte y otros materiales como fotografías, bocetos definitivos, la planta, el *rider* de iluminación, las historias clínicas de los personajes hechas por los autores, de alguna manera, el mismo cuaderno de dirección también está integrado en este libro, volcando la información necesaria para dar cuenta incluso de la recepción del público.

Si la puesta en escena del espectáculo debe retomarse, ese libro cerrado al final se convierte en un libro iniciático, porque desde entonces se hace una nueva lectura y algo habrá cambiado.

Nacho... finalmente, ¿qué papel juegan las nuevas tecnologías respecto al libro de dirección?

Se pueden considerar las nuevas tecnologías, especialmente los programas y las aplicaciones como las que se utilizan en el cine para escritores y guionistas, con los cuales se elaboran los *storyboards* [guiones gráficos]. Un proyecto drama, por ejemplo, posee cuatro partes: 1) la parte *Drama Texte* (texto dramático), con la que se reconoce la obra dramática y luego la discrimina o no, en diálogos, didascalias, en función de las necesidades; 2) la parte denominada *Drama Scène* (escena dramática), que técnicamente consistiría en lo que para nosotros sería nuestro cuaderno de dirección, enumerado, en el que se reúne un conjunto de herramientas ya existentes en diversas aplicaciones informáticas. Corresponde a los panoramas de escenografía, iluminación, vestuario y los hace operar en conjunto a favor de la creación artística, como también pone en conexión a distintos profesionales en red. Otra parte corresponde al *Drama Memoire* (memoria dramática), que consiste en conservar todos los espectáculos en formatos digitales para su reproducción exacta en posteriores momentos. Y la última parte, denominada *Drama Subtitrage* (drama subtitulado), es un soporte informático con el que se elaboran subtítulos para ser proyectados en pantalla y que además se pueden traducir automáticamente.

Este proyecto de drama puede contar los silencios que se van a encontrar en las frases, entre frases, los silencios entre las réplicas, los silencios, entre intercambios conversacionales. El mismo programa puede tomar un monólogo y definir el número de silencios y puntos, determinar la duración de la obra; confronta el tiempo real con el dramático y genera la posibilidad de visualizar los movimientos escénicos.

Me queda agradecer al maestro, director y amigo Nacho Cabrera Guedes por su generosidad, por compartir su trabajo riguroso que, desde la pedagogía, la dirección escénica, la investigación y la creación, se orienta hacia escenarios tan significativos como el del Teatro La República, un territorio de libertad, de pensamiento, manifestación ética, obra y generación de conocimiento susceptible de ser compartido con quienes se acercan a su producción escénica.

A modo de conclusión, el trabajo de la dirección escénica en la contemporaneidad está ligado a los procesos de creación e investigación. Los modelos de creación son múltiples, no escapan a los factores de interdisciplinariedad y transdisciplinariedad propios de los procesos creativos que se establecen entre las categorías escénicas, y estos, a su vez, están relacionados con disciplinas de las ciencias duras, las humanidades, las prácticas y las dinámicas sociales y culturales con las que se construyen puntos de fuga hacia latitudes hasta el momento no contempladas en los procesos creativos, académicos, etc.

La formulación del libro de dirección en los procesos de puesta en escena en nuestro contexto artístico, no solo teatral, crearía una conciencia sobre la evolución de la dirección y del arte respecto a la época en que se realizan los procesos creativos; constituiría un patrimonio tangible, testimonio del pensamiento y la concepción de puestas en escena sustentadas en temáticas y problemáticas abordadas por los colectivos, conducentes a la configuración de significativos planteamientos estéticos con los que se da trascendencia, incluso, a lo que se puede considerar como simple, habitual y adecuado por parte de la sociedad.

Quizá sea necesario, en Colombia, contemplar, durante los procesos creativos, incluso aquellos que no están asociados a proyectos de investigación ya formalizados, el abordaje del libro de dirección como herramienta de registro, análisis, reflexión y conservación de la memoria colectiva, con el fin de cualificar, a través de la experiencia estética, las maneras de proceder en el ámbito de la dirección como profesión y categoría perteneciente a las artes escénicas.

Referencias

- Cabrera Guedes, N. (2015). *Una propuesta de libro de dirección: La Infanta de Velázquez de Jerónimo López Mozo* (tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/17428>
- Ceballos, E. (1999). *Principios de la dirección escénica*. Grupo Editorial Gaceta.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.

Galindo, L. J. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Addison-Wesley.

Ordóñez Díaz, L. (2011). Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 37(1), 127-152. <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/25028>

Pascual, L. (2021). Sobre la dirección de escena. *Las Puertas del Drama*, (56). <https://aat.es/las-puertas-del-drama/sobre-la-direccion-de-escena/>

Toro, A. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “hibridez” e “inter-medialidad”. En A. de Toro, R. Ceballos y C. Angehrn, *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual* (pp. 105-160). Alfonso de Toro (Ed.).

Para citar este artículo: Sánchez Medina, E. (2025). El libro de dirección, contenedor de estrategias de creación y producción en el Teatro La República, de Nacho Cabrera Guedes. *Artes La Revista*, 24(31), 128-146.