

# Escenicidad e imagen acontecimiento: Objetos de conocimiento y creación de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención tradicionales y/o alternativos

Eduardo Sánchez Medina<sup>1</sup>

Departamento de Artes Escénicas, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia).

eduardo.sanchez@udea.edu.co

<https://orcid.org/0009-0002-2930-7383> 



e-ISSN: 3028-9718



Eduardo Sánchez Medina, 2025.  
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Sánchez Medina, E. (2025). Escenicidad e imagen acontecimiento: objetos de conocimiento y creación de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención tradicionales y/o alternativos. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, 3. <https://doi.org/10.69746/liminal.a67>

Revisado por pares  
Recibido: 04/03/2025  
Aceptado: 25/09/2025

## Resumen

Este artículo contempla la dirección de puesta en escena como un campo de la creación y conocimiento que, al hallarse en constante transformación, exige como acción paralela una actualización metodológica y técnica acorde con las dinámicas contemporáneas vinculadas a la concepción y materialización de la obra artística actual. Más allá de las categorías tradicionales de las artes escénicas —teatro, ópera, danza y circo—, se vuelve imprescindible considerar el abordaje de propuestas investigativas, experimentales, transdisciplinarias, transculturales e híbridas, que aún no han sido catalogadas, sistematizadas ni, por ende, legitimadas y reconocidas como tal.

Se propone la **Imagen Acontecimiento** como un núcleo conceptual y práctico que se configura como un corpus compuesto por la superposición de órdenes y sistemas que hacen posible dar forma al espesor del acontecer escénico.

A raíz del paradigma performativo, la dirección de puesta en escena lleva a cabo un desplazamiento consciente hacia la declaración de su objeto de conocimiento y de creación, con el fin de enunciar la razón de ser desde una perspectiva ontológica, lo cual se permite abordar proyectos de puesta en escena desde los ámbitos de intervención en los cuales subyace el sentido que requiere ser abordado como fuente de creación que desencadena los procesos metodológicos y técnicos conducentes a la materialización de la puesta en escena.

**Palabras clave:** acontecimiento, artes escénicas, dirección de puesta en escena, imagen, ontología

<sup>1</sup> Eduardo Sánchez Medina. Docente titular del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, con más de 25 años de experiencia en el contexto teatral como actor, director, dramaturgo e investigador. Estudios:

- Arte Dramático. Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (1983-1986).
- Dirección de teatro drama en el Instituto de Teatro, Música y Cinematografía “Cherkasov” de San Petersburgo y Máster of Fine Arts del mismo instituto, en la desaparecida Unión Soviética (1986-1992)
- Especialista en Dramaturgia, mención honorífica. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (1999-2000).
- Máster en Dramaturgia y Dirección, mención sobresaliente. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (2010-2012).

## Scenicity and event image: Objects of knowledge and creation of staging direction in traditional and/or alternative fields of intervention.

### Abstract

This article considers stage direction as a field of creation and knowledge which, being in constant transformation, requires parallel methodological and technical updating in line with contemporary dynamics linked to the conception and materialization of current artistic work. Beyond the traditional categories of the performing arts—theater, opera, dance, and circus—it is essential to consider research, experimental, transdisciplinary, transcultural, and hybrid approaches that have not yet been cataloged, systematized, or, therefore, legitimized and recognized as such.

The Image Event is proposed as a conceptual and practical nucleus that is configured as a corpus composed of the superimposition of orders and systems that make it possible to give shape to the thickness of the scenic event.

As a result of the performative paradigm, the direction of the staging carries out a conscious shift towards the declaration of its object of knowledge and creation, in order to state its *raison d'être* from an ontological perspective, which allows staging projects to be approached from the areas of intervention in which the meaning that needs to be addressed as a source of creation underlies the methodological and technical processes leading to the materialization of the staging.

**Keywords:** event, image, ontology, performing arts, staging direction

### INTRODUCCIÓN

La época actual, tiempo del desafuero, la migración, la transgresión, del cruce de fronteras, la pandemia, el claustro, no solo compromete a comunidades que pretenden superar su condición, también a teóricos y artistas que intentan desbordar los límites de sus propias disciplinas para acceder a otros campos del conocimiento y procesos de creación. La crisis de identidad, de la mirada unívoca, propia de instituciones y disciplinas que ponen a su medida las maneras de pensar, decir, actuar, es cada vez más evidente.

Por eso, la obra de arte hoy no se crea únicamente desde la magnificencia del autor para ser instalada por la dirección en un escenario convencional ante el espectador. Si se le considerara como una intervención a realizar en y desde el afuera de un escenario habitual, sin perder su condición, el/la artista se desplaza y se ubica en ese escenario de intervención con quienes habitan ese exterior, en el que la labor creativa, colectiva y social, emerge del intersticio entre realidad y ficción como un testimonio del tiempo que obliga a reconsiderar la nueva condición del discurso y la práctica, en este caso, de la dirección escénica.

La mirada de la dirección escénica ha virado hacia contextos de realidad social entendidos como circunstancias de espacio y tiempo en las que se suscitan y tejen actos sincréticos insertos en las coordenadas histórica y cultural, fundamentalmente. Viraje fortalecido por la entronización de la *performance* y por la dislocación de los presupuestos modernos en el contexto de las artes escénicas. Resultado de ello, la concepción de procesos de creación y la proliferación de discursos reveladores de diversas formas de pensar y hacer, traducidos en nociones como transdisciplinariedad<sup>2</sup>, transculturalidad, transtextualidad, supradisciplinariedad<sup>3</sup>,

- Doctor summa cum laude en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (2022).

- Fundador del Laboratorio de Creación e Investigación Ópera Urbana Medellín

- Socio fundador del proyecto cultural Cruzando la Frontera, creación y dirección escénica (CLAF).

- Director del Laboratorio de Investigación, Creación y Proyección La Estación.Lab, perteneciente al grupo de investigación ArtEducación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

<sup>2</sup> “Una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural ‘teatro’ de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría.” (Toro, 2004, p. 111)

<sup>3</sup> “La noción de supradisciplinariedad que se ha tratado en las anteriores páginas, ya que de esta se desprende la posibilidad de que

liminalidad, hibridez, deconstrucción, teatro performativo, etc., lo cual ha llevado al aumento de propuestas escénicas, la cualificación conceptual, teórica y académica de los procesos creativos como también, y de manera especial, a la generación de ámbitos de creación e indagación con una amplia difusión escrita, visual y audiovisual.

Igualmente, ha llevado a la generación de redes y configuración de comunidades de creación, formación, investigación, producción —locales, nacionales e internacionales— según necesidades e intereses afines, aspectos que constituyen dinámicas, culturas y formas de actuar y pensar propias de la época.

En dicho contexto, la dirección escénica ha estado definida por los desplazamientos conscientes, entendidos estos como el proceso creativo que, permeado por la reflexión, registro, análisis, investigación y estructuración del hecho escénico, conlleva al trazo de una acción como un vector, uniendo dos puntos que pueden ser contemplados simultáneamente, donde uno se constituye como la proyección del otro, desplegando el escenario del estudio, la creación, el conocimiento y la interacción.

La dirección de puesta en escena en la época clásica y grecolatina se manifiesta desde las coordenadas que en los textos trágicos enuncian Esquilo, Sófocles y Eurípides, por ejemplo, asunto que se hace evidente cuando el autor asume tareas orientadas hacia la materialización del hecho escénico, lo que genera un desplazamiento entre el sistema dramático y el sistema de dirección de puesta en escena. Cabe recordar cómo los pensadores e integrantes de la Camerata Florentina, con el ánimo de retomar la tragedia (1590) y mediante experimento teatral, dan origen a la ópera y a una relación entre las categorías escénicas del teatro y de la ópera por medio del recitativo, desplazamiento sustancial para el desarrollo de la dirección escénica.

No se pueden dejar de lado otros desplazamientos, entre ellos, el que se lleva a cabo en la ópera por parte de Richard Wagner (1813-1883), quien literalmente desplaza a la orquesta del escenario para instalarla en el foso y así dar protagonismo al carácter interpretativo del cantante, asunto que se convierte en una operación física, espacial y conceptual con respecto a la importancia de la palabra y por tanto del drama en el ámbito lírico, como también a la noción de obra total o *Gesamtkunstwerk* planteada por el mismo Richard Wagner.

Un desplazamiento que significó, posteriormente, la legitimación de la dirección escénica en el teatro, según el desarrollo teatral y lírico que implementaron Los Meiningen, la compañía dirigida por el duque Jorge II de Sajonia-Meiningen (Alemania, 1826-1914), quienes llevaron a cabo procesos de producción y al mismo tiempo de difusión de la dirección, siendo uno de los beneficiados de dicha experiencia K. S. Stanislavsky.

Finalmente, debe destacarse cómo a pesar del desarrollo de la dirección escénica, luego del emplazamiento en el teatro del arte de la *performance*, a partir de su aparición a mediados del siglo XX, se determina una dislocación en las formas de hacer y pensar en las artes llegando así a definir, según lo expresa Grumann Sölter que la *performance* es igual a la puesta en escena en el marco del teatro, y según Marco de Marinis, existen dos tipos de *performance* en el teatro, uno relacionado con la *performance* teatral y otro con la *performance* textual, asunto que sin lugar a dudas manifiesta el estado del teatro y la *performance* o el estado del teatro vs. la *performance*, o del teatro performativo, como también el estado de la dirección escénica con respecto a dicha circunstancia, tema que continúa estando en jurisdicción de las categorías tradicionales de las artes escénicas y no en la de la dirección de puesta en escena como tal.

En la actualidad, ninguno de los procesos de creación, investigación y generación de acontecimiento, conocimiento y obra que se realice en el marco de la dirección escénica escapa al pensamiento moderno y a lo posmoderno, tampoco a los desplazamientos conscientes que la dirección ha realizado en el tiempo, entendidos como el traslado de un objeto de creación y de conocimiento entre distintos ámbitos de creación e investigación. Por ejemplo, entre una fuente de creación y su materialización escénica tal como ocurre con el

---

un director de escena, tal como ha ocurrido con los directores que han desarrollado teorías y procesos de mayor sostenibilidad en los campos del teatro y la ópera, incursione tanto en el teatro como en la ópera, e incluso en el cine, determinado un nivel de experiencia que lo lleva a cualificar más que una categoría en especial, la labor de la dirección escénica y sus desplazamientos no solo a manera de ruta entre una categoría y otra, sino más bien como una experiencia que se acumula y genera otras formas de intervenir fuentes de creación, así como otras formas de intervenir el escenario de la puesta en escena, aspectos que ya no pertenecen a la dramaturgia o el libreto de forma exclusiva.” (Sánchez Medina, 2021, p. 172)

material dramaturgico y su puesta en escena, un desplazamiento consciente sobre los procesos metodológicos y técnicos que se requieren para acceder de manera coherente al material dramaturgico desde la perspectiva de la dirección escénica. En la actualidad el ámbito en el que se sitúa una puesta en escena debe contemplar un perímetro que abarque tanto la obra y el pensamiento propio de la modernidad como de la posmodernidad.

Entre los desplazamientos más conscientes de la dirección de puesta en escena —permeados por la reflexión, registro, análisis, investigación y estructuración del hecho escénico— se destaca el giro ocurrido en los años setenta en América Latina. Durante esta época, la dirección comienza a mirar el escenario como fuente de creación, lo cual transforma tanto la escritura del material literario como la puesta en escena. El rol de la dirección adquiere también un carácter etnográfico y dramaturgico, con un énfasis especial en la presencia del intérprete, en la creación colectiva y, por tanto, en una mirada horizontal del proceso.

Un desplazamiento consciente se origina al interior de la puesta en escena, entre la dirección y el colectivo de actores, porque su relación está permeada por procedimientos técnicos y metodológicos de acuerdo con la teatralidad, género, contextos social y cultural, el momento histórico, los intereses particulares de sus integrantes y los roles que se desempeñan al interior del trabajo colectivo que conduce a la materialización de la puesta en escena. En términos más generales, entre una teoría y una práctica, una premisa para la búsqueda estética y la composición escénica de una determinada pieza, entre la formación adquirida en una escuela de dirección y la generación de la obra, entre los planteamientos teóricos de la dirección escénica que con talleres, puesta en escena, ensayos y dinámicas propias de los colectivos que se legan al espectador por medio del evento escénico. Desplazamientos conscientes entre la transferencia de prácticas y procedimientos conducentes a la generación de conceptos y teatralidades conjuntamente tratadas entre artistas, dada su convergencia y su desarrollo sustentados en la configuración de proyectos que, a su vez y pensada de manera estratégica, conducen al trasegar escénico y por lo tanto al desplazamiento consciente, por ejemplo, entre la ficción y la realidad, lo escénico y lo extraescénico, entre disciplinas, si tomamos la noción del teatro antropológico planteado por Eugenio Barba, entre los ámbitos de encuentro y desencuentro conceptual entre Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, al ser el primero alumno del segundo, y tal como ha quedado evidenciado, el intercambio de conocimientos entre K. S. Stanislavski y Meyerhold, Bernard-Marie Koltès y P. Chéreau.

Uno de los ejemplos más claros de un desplazamiento consciente, en cuanto a la definición, caracterización de las maneras de pensar y hacer el teatro, está en el plano comparativo que se puede establecer entre la escritura que Patrice Pavis ha hecho en el *Diccionario del teatro* (1978), y el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016) sobre el traslado consciente entre las formas de legitimar cada una de las acciones que constituyen las dinámicas intrínsecas y exógenas del teatro con relación a su quehacer escénico desde muy diversas perspectivas. En el segundo diccionario se enuncian de manera clara dos categorías escénicas, una más antigua (teatro) y una más reciente (*performance*), dos miradas distintas que se debaten en el presente actual, dos épocas, una nombrada y señalada como es la moderna y otra que está en curso, la posmoderna, motivo por el cual el desplazamiento consciente en su totalidad no ha culminado.

Así mismo, podemos considerar que hoy la dirección escénica se encuentra en el ámbito liminal entre la representación y la *performance*, entre lo moderno y lo posmoderno, entre el teatro dramático y el posdramático, dado que aún, este quehacer escénico no ha logrado desde el punto de vista de la *performance* su resolución ideal, porque, además de generarse en la actualidad desarrollos técnicos y audiovisuales relacionados con la virtualidad o la inteligencia artificial, las obras que se llevan a cabo con dichas herramientas, no son solo las escritas en el presente, en muchas ocasiones continúan siendo puestas en escena de obras del repertorio clásico, moderno, etcétera.

A pesar de los avances en la dirección escénica, en la teorización del teatro desde la aparición de la *performance*, a pesar de la noción ya acuñada como la del teatro performativo, la dirección escénica no se ha planteado de manera formal, técnica y metodológicamente, la manera de resolver conceptual y técnicamente la forma de abordar y nombrar su labor escénica, mientras que en el área de la actuación se han formalizado avances.

En síntesis, la dirección escénica se encuentra en un tránsito que determina la construcción de los mecanismos técnicos, metodológicos y conceptuales que hacen posible que la conciencia escénica sobre estos conlleve a

la materialización de conocimiento y obra, pero también con procesos investigativos y de formación que conduzcan a la cualificación y la evolución de la dirección, del espectador, la sociedad y las culturas.

El estado actual de la dirección escénica conduce al encuentro de por lo menos tres síntomas que deben destacarse y han determinado un plano de no coherencia entre las maneras de hacer y decir de la dirección, y el tiempo en que vivimos. El primero, el más remoto, consiste en que la dirección como ejercicio ha nacido sin la autonomía necesaria para que hoy pueda ser, a pesar de su reconocimiento, un arte en sí. El segundo, relacionado con la noción de teatro performativo, es una especie de legitimación de la crisis advertida por la entronización de la *performance* en el ámbito teatral. Y, un tercero, asociado al hecho de que la dirección escénica —si bien ha tenido un desarrollo histórico, conceptual, creativo, investigativo, formativo en el campo del teatro, fundamentalmente como un ejercicio propio del teatro drama, y con algunos desplazamientos conscientes que la dirección ha realizado en el marco de la dirección aplicada a otros géneros como por ejemplo en la ópera, la danza y otros ámbitos escénicos— sigue inscrita, especialmente, en la categoría teatro.

La consideración que surge aquí no se inscribe únicamente en el panorama del teatro como categoría escénica y de la dirección en dicha categoría como un ejercicio que entra en crisis por la tensión suscitada según la entronización de la *performance* en el teatro, sino en el papel desempeñado durante la historia de la dirección escénica como subsidiaria, a pesar de los múltiples intentos de desplazamientos conscientes que los directores de escena han tenido a lo largo del tiempo, catalogables como tentativas de lograr cada vez, la autonomía que su ejercicio demanda y que finalmente, a pesar de ello, toda tentativa culmina en los ámbitos de creación e intervención de las categorías escénicas tradicionalmente reconocidas.

Según lo anterior, hoy es necesaria e imperante la puesta en marcha de un desplazamiento consciente que otorgue al ejercicio de la dirección escénica, además de autonomía, la forma, el corpus, que, a manera de sistema, legitime la posibilidad de explorar otros ámbitos de creación y búsquedas estéticas existentes que se enmarcan en momentos históricos y significativos para el desarrollo de las artes, y en ellas, la de la dirección. Umberto Eco, al definir la noción de sistema, establece una relación entre los términos forma y estructura, los define como sinónimos y aclara que dicha correspondencia no está ligada a la consideración de la forma como objeto, “... sino en cuanto a sistema de relaciones, relaciones entre sus diferentes niveles (semántico, físico, emotivo; nivel de los temas y los contenidos ideológicos)...” (Eco, 1992, p. 18), la cual es aplicable a la noción de puesta en escena entendida como la concepción y la articulación de un orden posible que, mediante estrategias de estructuración y relacionamiento de sus componentes (texto, palabra, parlamento, sentido, cuerpo, voz, espacio, tiempo, lenguajes escénicos, temáticas, problemáticas, recurso humano, material, procesos metodológicos, etc.), lleva a la concreción de la acción como unidad mínima del acontecimiento escénico y social que se debate entre la ficción y la realidad, cuya dinámica conduce a la inexorable condición de lo efímero y, por lo mismo, a su carácter estésico, experiencial. Lo importante aquí es entender cómo la forma se materializa mediante el relacionamiento de las partes que constituyen el sistema, por tanto, valdría la pena preguntarse cuáles son los componentes del sistema de la dirección escénica.

En términos generales, la definición de un sistema de dirección de puesta en escena está determinado por todos y cada uno de los procesos, lenguajes, disciplinas, prácticas escénicas que se atribuyen funciones determinantes al interior de la dinámica del proceso de puesta en escena, y que la dirección debe concebir para llevar a cabo las estrategias que conduzcan a la materialización de su obra a partir de su intervención en un ámbito localizable geográfica y temporalmente. El aspecto más característico del sistema se establece por la definición de sus componentes, las posibles formas de relacionamiento y articulación de estos y el proceso metodológico coherente con el tipo de obra que se pretende materializar. Los componentes del sistema son: universo, búsqueda estética, categoría, tendencia, sistema de dirección de puesta en escena, subsistemas, especificidad, ámbito de intervención, fuentes de creación e indagación, objeto de creación, escenario de intervención y concreción escénica. Todos ellos cobran autonomía en la medida en que se apliquen a un determinado ámbito de intervención y a la búsqueda estética de una dirección en particular.

El problema radica, entonces, en que no hay un plano de coherencia entre las maneras de hacer y decir de la dirección escénica actual con respecto a los desplazamientos que los artistas llevan a cabo bajo las nociones de transdisciplinariedad, transculturalidad, transtextualidad, supradisciplinariedad, liminalidad, hibridez,

desconstrucción, teatro performativo, etc., considerando también el advenimiento de la investigación en las artes que ha conllevado a diversas formas de exploración, creación e indagación.

Por lo anterior, se hace necesario llevar a cabo lo que se podría denominar la actualización del sistema de dirección de puesta en escena que además de reconocer los procesos creativos propios del pensamiento moderno (representación; categorías artísticas: teatro, danza, circo y ópera), legitime aquellos que emergen en la posmodernidad (*performance*. Órdenes y dinámicas transculturales, transtextuales, transdisciplinares, supradisciplinares e híbridas) y declare su objeto de creación y conocimiento desde las perspectivas metodológicas y técnicas, conducentes al desarrollo de procesos de formación, creación, investigación, producción y proyección escénicas.

Para el logro de estos propósitos se proponen tres instancias, la primera, plantear el paradigma sobre el cual se instala la manera de pensar, hacer y decir de la dirección de puesta en escena que aquí se concibe; la segunda, declarar el objeto de creación y conocimiento, con lo cual se determina lo ontológico de la dirección y su relacionamiento con las fuentes de creación pertenecientes a las distintas formas de hacer y decir de los pensamientos moderno y posmoderno y, en la tercera, proponer la noción de puesta en escena en ámbitos de intervención como alternativa que puede acoger, tanto a las fuentes de creación, que desde el punto de vista técnico y metodológico se derivan de las diversas formas de hacer y decir de los pensamientos moderno y posmoderno y acoger y/o producir aquellas manifestaciones que no se pueden catalogar en las categorías hegemónicas, sino en otros ámbitos escénicos hasta el momento no concebidos y que lo serán en su momento. Para ello, se presentan como soportes técnicos y metodológicos, de una parte, la composición de la imagen acontecimiento con los diversos órdenes escénicos que la constituyen, y de otra, la narrativa de la puesta en escena conformada por las diversas imágenes-acontecimiento que la estructuran.

Finalmente, se parte de la premisa de que para lograr la enunciación de un sistema como el que aquí se propone, se debe realizar un desplazamiento consciente que conduzca a hallar y declarar lo ontológico de la dirección de la puesta en escena y, desde allí, formular su objeto de creación como también las partes que lo componen con las que, a su vez, se establecen los diversos relacionamientos que apuntan a los procesos de creación, investigación y concreción de la obra cuyas fuentes de creación provengan de las usualmente utilizadas en el pensamiento moderno como también posmoderno.

Una reflexión que ofrece concreción, y por lo tanto sentido, es la necesidad de pensar la dirección de la puesta en escena como un ejercicio vivo, autónomo y en permanente evolución, que además de transformar sus propias maneras de hacer, decir e interactuar con respecto a las categorías hegemónicas o no hegemónicas de las artes escénicas, trascienda con su obra, con su pensamiento crítico y argumentativo, una sociedad ante las circunstancias políticas, culturales, económicas, entre otras, que transcurren en el devenir histórico de la cotidianidad presente en cada época.

### **IMAGEN PENSAMIENTO - PARADIGMA PERFORMATIVO**

En las más recientes décadas, el campo artístico ha alcanzado desarrollos significativos en relación con los procesos de creación, la producción de obra y la generación de conocimiento, avances que se enmarcan en la emergencia de un conjunto de paradigmas de investigación artística, como por ejemplo el planteado por Brad Haseman, quien en su texto *A Manifesto for performative research* (2006), enuncia la existencia de un paradigma de investigación que agrupa a las disciplinas pertenecientes al arte y el diseño o el enunciado por Nathalie Heinich quien define cómo a través de la historia se han declarado tres paradigmas artísticos: El primero, denominado paradigma clásico, el cual abarca desde la antigüedad hasta mediados del siglo XIX y se caracteriza por ser “una puesta a prueba de las reglas de la figuración a partir del imperativo de expresión de la interioridad del artista (Heinich, 2014:24)” (Cannock, 2018, p. 27).

El segundo, el paradigma moderno, el cual comprende desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1950. Este se define, ontológicamente, “como una puesta a prueba de las reglas de figuración a partir del imperativo de expresión de la interioridad del artista (Heinich, 2014:24)” (Cannock, 2018, p. 27), donde la obra de arte enfatizó en la construcción de una mirada de carácter contemplativa y estética en la que la belleza era fundamental como valor. En este contexto, el rol de investigador es asumido por el especialista quien



“debía conocer los aspectos técnicos, estéticos, históricos, sociopolíticos, filosóficos, en fin, las condiciones de producción de una pieza para proponer, después, un discurso crítico sobre la obra gestada” (Cannock, 2018, p. 32).

El tercer paradigma corresponde al arte contemporáneo, el cual se inicia a partir de la década de 1970, disloca las características esenciales del arte clásico — especialmente la mimesis — y desborda los valores fundacionales del modernismo considerando “la creación como expresión de la vida interior del artista, la autenticidad, la originalidad, la genialidad, la intuición y la sensibilidad como origen de la obra de arte, la autonomía y pureza de los medios, etcétera” (Cannock, 2018, p. 28), para instalarse en lo específico, en una “reflexión sobre las fronteras ontológicas de concepto de Arte” (Cannock, 2018, p. 29) convirtiéndose así en un “dispositivo estético que se manifiesta ejemplarmente bajo la forma de la instalación.” (Cannock, 2018, p. 31). Así, la obra de arte se convierte tal como lo enuncia Groys, en un dispositivo estético que adquiere, por un lado, una dimensión cognitiva y epistemológica y, por otro, una dimensión política crítica, (Cannock, 2018, p. 31)

Por otra parte, en el contexto escénico contemporáneo, el/la artista se ve comprometido/a con replantear críticamente su relación con el entorno — social, cultural, político, familiar, entre otros — desde una perspectiva que atraviese la cotidianidad y profundice en el acontecer de lo extracotidiano. Se trata de una mirada que busca ir más allá de lo habitual, para generar preguntas capaces de detonar reflexiones situadas en el presente del acontecimiento, interpelando así el sentido mismo de la obra, los procesos creativos e investigativos en relación con su tiempo.

No obstante, no se trata de una reflexión sobre el “por qué” o el “para qué” del acontecer, más bien, como un pensamiento que emerge a partir de la aprehensión de los fenómenos, que devienen imagen poética. Esta imagen no busca explicar racionalmente el fenómeno, sino desentrañar sus particularidades: las texturas, dinámicas, sonoridades, visualidades y dimensiones sensoriales, que la constituyen. Más que propiciar una comprensión lógica, se trata de propiciar una condición experiencial, estética — una forma de conocimiento sensible — que se vuelve acontecimiento en sí misma.

Por lo tanto, la imagen, no hace referencia al mundo exterior, sino que, en sí, se declara como un acontecimiento: un plano de coherencia sensible en el que se descubre lo que en la cotidianidad se halla oculto, inadvertido.

Por su parte, Edgar Garavito plantea que a cada época le concierne una imagen-pensamiento singular, ámbito en el que se enmarcan las circunstancias históricas y culturales presentes.

En este sentido, plantea que existen distintos modos de ser del pensamiento, los cuales pueden ser identificados y diferenciados a lo largo de la historia de la cultura occidental. Según el autor, “el pensamiento es un fenómeno humano y tal fenómeno transforma sus contenidos a partir de modos específicos de pensar ubicables también históricamente” (Garavito, 1999, p. 55).

De esta manera, es posible afirmar que pueden reconocerse diversas imágenes que los seres humanos han dado sobre el pensamiento, ya que “la imagen del cosmos, de la vida, de la cultura, de la historia y de la sociedad no son en el fondo sino manifestaciones de los modos de pensar que han tenido los hombres.” (Garavito, 1999, p. 55).

En esta línea, la pregunta que Edgar Garavito se plantea — y que enfatiza como una interrogante “eminente filosófica” — es la siguiente: ¿cuáles son las diversas imágenes-pensamiento que han determinado a los seres humanos en el tiempo? Para abordar esta cuestión, el autor propone que la definición de cada imagen-pensamiento debe partir del análisis del universo de las “cosas dichas”; es decir, de enunciados que efectivamente emergen de una época determinada. Estos enunciados pueden manifestarse en múltiples formas: en una conversación cotidiana, en un monólogo, en el discurso de una novela, en el discurso de una sociedad religiosa, o científica. Pueden ser expresados oralmente o por escrito e, incluso, en el límite, Garavito sugiere que también podrían incluirse en el universo de “cosas dichas” todas las formas de expresión humana tales como el arte o la tecnología.

El punto de partida, entonces, consiste en reconocer que “el universo de ‘cosas dichas’ presupone una

disposición temporal y espacial que permite mostrar que, a lo largo de la historia, los hombres no han dicho siempre las mismas cosas, ni las han dicho de la misma manera, ni han hecho referencia a los mismos objetos, ni han buscado las mismas finalidades demostrativas.” (Garavito, 1999, p. 57)

Edgar Garavito expone el concepto de *imagen-pensamiento* puesto que contempla como punto de partida la hipótesis de que existe una estética del pensamiento, comprendida como aquella condición que habilita el acto de pensar. El autor hace énfasis en que todo pensamiento posee una dimensión estética, en tanto que “todo pensamiento se constituye a partir de una imagen-espacio y una imagen-tiempo.” (Garavito, 1999, p. 65). Por ello, la define como una configuración en la que “los componentes fundamentales de una imagen-pensamiento son una imagen-espacio y una imagen-tiempo sobre las cuales se despliegan los contenidos del pensar” (Garavito, 1999, p. 66).

Una *imagen-pensamiento*, sostiene Garavito, “hace entrar en armonía lo dicho y las cosas de las que se habla” (Garavito, 1999, p. 76), en consecuencia, la necesidad y la urgencia de conocer la imagen-pensamiento de la época específica parte del reconocimiento de ciertos síntomas que son inherentes al propio modo de pensar.

Garavito identifica cuatro síntomas fundamentales que evidencian la necesidad de transformación:

1. La inadecuación entre las palabras y las cosas. Es decir, “el desfaseamiento entre lo que se dice y los objetos de los que se habla”. (Garavito, 1999, p. 76). Esta fractura pone en cuestión la capacidad del lenguaje para representar fielmente la realidad.
2. La sustitución del saber por “la creencia en el saber”. Inherente también al propio modo de ser del pensamiento y que explica que “esta creencia es una manera de imponer el saber tradicional tratando de hacer caso omiso de sus incoherencias crecientes.” (Garavito, 1999, p. 76).
3. La necesidad de establecer una nueva relación con el “afuera”. Permite reconocer la urgencia de transformar el saber es que éste establezca una nueva relación con el afuera, es decir, “con un más allá de las “cosas dichas” o pensadas, con un universo discursivo nuevo que no está encadenado al pensar tradicional.” (Garavito, 1999, p. 77),
4. La proliferación de los señalamientos con los cuales se juzga a alguien como “loco”, “libertino”, “marginal”, “ilegal”, “peligroso”, etc.” (Garavito, 1999, p. 77)

A partir de los planteamientos expuestos, tanto el paradigma del arte contemporáneo como el concepto de *imagen-pensamiento*, se constituyen dos líneas fundamentales para comprender el enfoque que aquí se propone en torno a la dirección escénica.

Si se entiende la dirección de puesta en escena como un ejercicio que articula creación, investigación, pensamiento, teorización y práctica artística, es importante reconocer que, en su desarrollo más tradicional, tal como lo hemos anunciado, esta disciplina ha operado dentro de las categorías artísticas convencionales. Históricamente, sus principales avances metodológicos y técnicos se han dado en el marco del teatro dramático y la ópera, lo cual ha condicionado su aplicación a los lenguajes y estructuras narrativas habituales.

En este sentido, resulta pertinente —y necesario— que, en el contexto del paradigma contemporáneo, se lleve a cabo una revisión crítica del estado de la dirección escénica, para determinar el grado de autonomía que esta puede adquirir respecto a los lenguajes escénicos tradicionales, así como las posibilidades de aplicación y despliegue de sus técnicas y metodologías.

Desde una perspectiva ontológica, esta revisión también implica una redefinición del objeto de creación propio de la dirección escénica. Así como en el teatro dramático el objeto de creación es la acción dramática, se vuelve imprescindible preguntarse: ¿Cuál es el objeto de creación en la dirección escénica contemporánea, cuando esta se sitúa en nuevas lógicas estéticas, artísticas y epistemológicas, y que al mismo tiempo puede identificar lo legado del pensamiento moderno? Esta interrogante abre un campo fértil para la investigación, permitiendo contemplar la dirección no solo como una práctica operativa o técnica, sino como una forma de pensamiento situada en diálogo con los modos de producción del saber y las estéticas contemporáneas.



En este sentido, podría afirmarse que la dirección de puesta en escena, —no teatral, no lírica, no dancística, ni circense— aún no ha sido plenamente formulada desde las perspectivas técnicas y metodológicas que le son propias. Aunque existen propuestas orientadas a la *performance* o la *instalación*, estas siguen respondiendo, en muchos casos, al universo de las cosas *dichas* que estructuran el pensamiento y las prácticas del teatro dramático tradicional.

Por ello, se plantea que la dirección escénica, entendida en relación con su propio objeto de creación y conocimiento, y no como una mera derivación de las categorías escénicas tradicionales, abre la posibilidad de un desplazamiento epistemológico que no solo implica una evolución en cuanto a la práctica de la dirección escénica sino la generación de teoría, obra, conocimientos, además de manifestar un interés por un más allá de las maneras de pensar hasta ahora adquiridas y por lo tanto, de hacer y decir en el marco de lo escénico.

Esta necesidad exige que la dirección sea abordada mediante estudios que exploren los conceptos, contenidos y estrategias de creación que le son inherentes, con el fin de dar lugar a nuevos principios de la dirección escénica, en sintonía con la *imagen-pensamiento* contemporánea.

La relación entre Imagen pensamiento como el concepto que delimita las dinámicas estéticas, en este caso, respecto al marco de la dirección de puesta en escena y el paradigma performativo que da pie a vislumbrar las formas de operar propias del acontecer en el ámbito de la creación escénica contemporánea, conforman una mirada que permite ver el todo y la parte a la vez, la idea y la forma, el concepto y la estrategia escénica, es decir, la posibilidad de hallar el ámbito en el que la Imagen Acontecimiento se emplaza como máxima expresión del devenir del acontecer escénico.

## **IMAGEN ACONTECIMIENTO. LA DIRECCIÓN, UN EJERCICIO DE ANÁLISIS Y CONCEPTUALIZACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA**

La dirección de puesta en escena demanda del estudio constante de cada acto de creación ligado a los procesos que se enmarcan en el concepto de puesta en escena<sup>4</sup> que este ejercicio declara para desplegar la unidad

<sup>4</sup> El concepto de puesta en escena es el primer gran enunciado que la dirección realiza sobre el proyecto que oscila entre la fuente de creación y la materialización del lenguaje escénico. Este abarca temáticas y problemáticas sustentadas en los hallazgos obtenidos durante los procesos de creación e investigación documental, etnográfica y cualitativa. Con el concepto, la dirección comunica su intención a la comunidad creativa, la sociedad y el público, mostrando el propósito de su trabajo y las decisiones tomadas durante la creación de la obra.

El concepto responde a las preguntas sobre la razón de ser del proyecto respecto al tema central, las comunidades, las locaciones implicadas articuladas a la práctica escénica, basada en un discurso que combine la acción y su sentido estético. Se requiere una labor filosófica de la dirección al establecer el concepto de puesta en escena que determine los principios estéticos que rigen los procesos de creación y proyección hacia la construcción de un lenguaje común y un ambiente de trabajo en el que todos actúan de manera colaborativa.

Este concepto incluye varias líneas de acción mediante las que se manifiestan la fuerza creativa, la intención autoral y la estrategia de puesta en escena que el material dramático vislumbra. La poética contemplada en el material literario y la puesta en escena que, de manera sincrética, explicita ante lo que se ha definido como imagen acontecimiento. Hace énfasis en la relación entre el evento escénico (lugar del acontecimiento), el conflicto (circunstancias dadas generales) y los personajes en los que se hallan las problemáticas. Establecer como criterios para el adecuado tratamiento de la acción las nociones de testimonio y contexto; la primera exige la consecución y uso de fuentes visuales, audiovisuales, sonoras, escritas basadas en hechos reales que otorgan credibilidad al evento escénico; la segunda se refiere a la formulación de las coordenadas de tiempo y lugar en las que se suceden los hechos, aspectos que dan al evento una impronta especial, un efecto ante el espectador, un acontecer enmarcado por la realidad, la evidencia y el imaginario: un constructo estético, determinando así una unidad de sentido que lo atrapa. Dota de sentido tanto el perímetro locativo como escénico en el que se despliega la acción. Configura un constructo escénico que, de manera coherente y equilibrada, por medio de los recursos sonoros, audiovisuales y escénicos, etc., enmarque los elementos constituyentes de la imagen-acontecimiento durante el proceso de creación y producción. Nombra el proyecto y da título al material creativo para explicitar la imagen generadora de sentido que será desplegada mediante la puesta en escena y de manera colectiva, con lo cual se despiertan las actitudes que conllevan el proceso creativo hacia la construcción de obra, la generación de conocimiento, metodología, desarrollo técnico, como también de una memoria activa, experiencial y, por lo tanto, transformadora. Presenta el evento escénico como el lugar de encuentro en el que tanto el espectador como los artistas —motivados por el rol de las comunidades implicadas en las temáticas y en el hecho escénico— depositan sobre el escenario su saber; hecho individual y colectivo que desplaza de la rutina a los presentes y los hace cómplices de una causa común. Enuncia la fábula o constructo literario que, además de permitir la comprensión general de la obra, nos contextualiza en el universo complejo y profundo del acontecer escénico. Está constituida por los acontecimientos más relevantes en la trayectoria del devenir escénico.

El concepto de puesta en escena determina, desde el punto de vista de la dirección, el tratamiento de la acción, el abordaje del objeto

espacio-temporal que se dilata y contrae durante el transcurrir del evento escénico, y que revela la poética contenida, en la *Imagen Acontecimiento*, máxima concreción de dicho ejercicio.

Hasta el presente en lo que respecta a la dirección, el tratamiento del objeto de conocimiento y de creación depende de la especificidad de cada categoría artística tradicional dado que, por ejemplo, para la ópera clásica su objeto de conocimiento y concreción corresponde al canto lírico, así como al teatro, la acción dramática, al circo, el gag o a la danza, el movimiento que se establece a través del cuerpo del intérprete.

Por ello, y hasta el momento, el grado de autonomía de la dirección, se supedita a la forma en que se ha ejercido en el marco de cada una de estas categorías, lo cual nos permite derivar que desde los puntos de vista del paradigma contemporáneo y de la imagen pensamiento presente, no se ha declarado el objeto de conocimiento y de creación que le pertenece, restándole a ésta, la posibilidad de evolucionar en el tiempo de manera clara y contundente. Si la dirección no suele entenderse como una práctica independiente, sino vinculada a cada categoría tradicional, tendríamos que señalar que básicamente existen los siguientes tipos de dirección: La dirección de puesta en escena en el teatro, en la ópera, en la danza y en el circo.

Siendo así, la dirección de puesta en escena puede entenderse como un ejercicio “prestado”, en el que quien lo practica, con su propio conjunto de herramientas, crea estrategias escénicas para aproximarse a la particularidad de cada objeto de creación. La escuela rusa, por ejemplo, en el campo de la dirección escénica, se instala en el paradigma moderno y de manera coherente con la Imagen pensamiento de la época, asume como objeto de estudio y de creación, la acción dramática, estableciendo un plano de coherencia tal que en lo

que respecta a la formación, uno de los programas de estudio se denomina *Dirección Escénica en Teatro Drama*. A partir de allí, la diversificación de los procesos formativos se orienta también a programas especializados en áreas afines como: La dirección en el teatro guiñol o en el vodevil, por ejemplo.

Si observamos el ejercicio de la dirección desde la perspectiva de la fuente de creación, podríamos decir que se pueden vislumbrar diversas formas de intervenir dicha fuente para hallar el objeto de conocimiento y de creación, así todas ellas se inscriban a una misma categoría artística. Si tomamos la obra *Hamlet* de William Shakespeare, hallamos que el tratamiento de la acción en esta dramaturgia es distinto al tratamiento del objeto de estudio de la obra *Rinoceronte* de Eugène Ionesco. Aquí, aunque ambas obras pertenecen a la misma categoría artística —el teatro—, y por lo tanto al mismo objeto de conocimiento y de creación —la acción dramática—, el tratamiento de la acción es disímil puesto que, a diferencia de la primera, *Rinoceronte*, aunque se inscriba en el drama, su objeto de conocimiento y de creación se vincula a la poética del absurdo: una forma de pensar y hacer en el teatro, basada en el silogismo. ¿Entonces de que se habla cuando se hace referencia al objeto de conocimiento y de creación de una experiencia estética que desde el punto de vista de la dirección de puesta en escena se realiza en ámbitos de intervención<sup>5</sup>, ámbitos de creación<sup>6</sup> y ámbitos escénicos<sup>7</sup> distintos a los tradicionalmente reconocidos?

Entre muchas otras formas de hacer y decir de la dirección de puesta en escena respecto a los objetos de

---

de creación a través de acentos, transiciones, puntos de bifurcación, cambios de actitud y flujos de interacción, entre otros aspectos que conducen a la materialización del espesor escénico y a la configuración y despliegue de la imagen acontecimiento.

<sup>5</sup> Ámbito espacio temporal en el que la dirección de puesta en escena halla la causa, los motivos, el interés, el objeto de conocimiento y de creación que da origen a la búsqueda de temáticas, problemáticas, indicios, con los cuales se encauza la búsqueda estética y por lo tanto se despliegan los procesos metodológicos y técnicos, las estrategias escénicas que conducen a la materialización de la obra. En términos generales, el ámbito de intervención exige por su naturaleza los protocolos con los cuales puede ser intervenido. Normalmente se le enuncia como fuente de creación o por lo menos es el ámbito en el que se halla dicha fuente, esto es, el objeto de conocimiento y de creación.

<sup>6</sup> Unidad de espacio y tiempo en la que se desarrollan los procesos creativos, la cual hace parte de las estrategias de creación y logística. Los ámbitos de creación pueden ser los mismos ámbitos de intervención, o por lo general, los lugares donde se desarrollan los ensayos, los laboratorios de creación, aulas, escenarios diversos que albergan procesos de creación e investigación.

<sup>7</sup> Unidad espacio temporal especialmente delimitada para la materialización y por lo tanto la concreción escénica de una idea, una escena, una instalación, etc. Este aspecto es constitutivo de la estructura de la puesta en escena. Durante el proceso creativo, el ámbito escénico se delimita con artefactos lumínicos, escenográficos, locativos, para demarcar claramente el lugar en el que transcurre el acontecer escénico. Dentro de su jurisdicción contempla al espectador como elemento esencial de dicho acontecer. El espectador en principio de carácter implícito (ensayos, etc) y real, durante el transcurrir del evento ante su mirada.

conocimiento y de creación podemos destacar por ejemplo, cómo en la puesta en escena de *Ur-Hamlet* (Barba, 2006), Eugenio Barba toma como ámbito de intervención inicial y fuente de creación los textos de Saxo Grammaticus que dieron origen a la dramaturgia de la obra *Hamlet* de William Shakespeare, y emplaza el evento escénico en un espacio distinto al edificio teatral, esta vez junto al castillo de Kronborg, en Elsinor, locación que remite al espacio en el que se inspira la trama del autor isabelino.

Esta decisión sitúa el evento escénico en un contexto real en el que se suceden los acontecimientos de la puesta en escena, superponiendo los planos de realidad y ficción entre los cuales es ubicado el espectador.

Por este motivo, el evento adquiere un carácter ritual, configurado tanto por las múltiples acciones que conforman la producción escénica como por la convergencia de artistas de diversas culturas que se expresan a través de sus lenguas, corporalidades, danzas y muy especialmente por el devenir del entorno: la dinámica urbana y cambiante que incide en la acción.

En esta puesta en escena prevalecen los factores de la transculturalidad y la transdisciplinariedad, dado que tanto los artistas como los lenguajes escénicos, las comunidades, los territorios, las memorias, los cantos, la instrumentación de diversos orígenes, el vestuario, son transformados por la interacción entre artistas, como también por la manera en que la acción es desplegada en la locación elegida y sobre todo, por las decisiones de carácter estético y escénico que la dirección determina respecto a los procesos de producción y proyección de la puesta en escena en el marco del denominado teatro antropológico planteado por Eugenio Barba.

Aquí tres dimensiones importantes que hacen parte de la Imagen acontecimiento, el ámbito de intervención o fuente de creación, el carácter transdisciplinar de la puesta en escena y el carácter locativo y testimonial, las cuales convergen en cada uno de los instantes que conforman el devenir del acontecer escénico.

Así, la dramaturgia de la obra *Hamlet* de William Shakespeare, como también su personaje, se convierte en un referente atravesado por la obra de Saxo Grammaticus como fuente de creación, en este caso del teatro antropológico en el que se inscribe la búsqueda estética. Aquí, el carácter performático se convierte en una dimensión más, relacionada con el concepto de puesta en escena que se le otorga al evento, tanto por el cruce entre culturas con las que se obtiene una escenicidad particular, como por lo que significa el espacio escénico, a la vez locación real, tangible, en el que el imaginario se asienta, dado que es el lugar de inspiración en el que gran parte de la trama de la obra original se sucede.

Respecto a *Ur-Hamlet*, más allá de la categoría artística, en este caso la teatral, cuyo objeto de conocimiento y de creación es el drama, tanto la imagen pensamiento de la época como el paradigma contemporáneo en este caso, están definidos por el carácter antropológico que imprime el director, de ahí que se pretenda llevar a cabo la puesta en escena, no de la dramaturgia del autor isabelino, sino de aquel *Hamlet* que lo antecede, es decir “el original”, asunto coherente con el concepto de puesta en escena sobre el cual la dirección lleva a cabo su obra, su mirada sobre el universo, en donde el paradigma contemporáneo se ve legitimado por la locación elegida para la puesta en escena, por la condición de ritual, de contexto de realidad que desborda la noción del espacio teatral y conduce el acontecer escénico— de la puesta en escena a la condición performática a la que tanto unos como otros —artistas y espectadores—, están supeditados, esto es, a la condición espacio temporal en la que se sucede el evento escénico.

¿Por qué la dirección de puesta en escena, aun cuando sus materializaciones se basan en un tratamiento de la acción que sobrepasa los límites de las categorías hegemónicas, continúa siendo mayoritariamente concebida, analizada desde esos mismos marcos? La dirección asume su orientación específica y coherente con su perímetro y límite de acción cuando se nombra en correspondencia con el ámbito de intervención y por lo tanto de creación al que pertenece.

Sin embargo, cuando se establecen ámbitos de creación en los que confluyen dos categorías distintas, como en la *danza-teatro*; cuando una categoría se emplaza en un escenario distinto al del edificio teatral, como es el caso de la *ópera urbana*<sup>8</sup>, donde lo lírico se articula con las dinámicas sociales y cotidianas de una locación específica; o cuando se recurre a la noción de teatro *performativo*, que adjetiva una categoría que, por su

<sup>8</sup> (Dubatti, Ópera e innovación: La "ópera urbana" de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2006)., 2011)

propia condición escénica, ya posee un carácter performático, la dirección de puesta en escena tiende a ser restringida como ejercicio creativo y supeditada a los marcos de referencia de las categorías artísticas. Esto conduce, en muchos casos, a que la voluntad de quien asume el rol de director o directora derive en la adaptación —e incluso en el forzamiento— de los procesos, las metodologías y las técnicas de puesta en escena comúnmente aplicados en el marco de la categoría teatral en el que ha tenido mayor evolución, más no su carácter ontológico. Tal vez aquí se halla uno de los síntomas a los que aludió Edgar Garavito, puesto que, desde la perspectiva de la dirección de puesta en escena, en la época actual, la concepción de ésta requiere un ajuste importante que abarque la nueva producción escénica.

Ahora bien, las maneras de abordar el objeto de conocimiento y de creación, en algunos casos están determinadas por el intercambio de herramientas técnicas que se realiza entre artistas que se desempeñan en las distintas categorías artísticas tradicionales, tal es el caso del traslado que Susana Egea, — Actriz, directora de escena, investigadora, profesora de la Escola Superior de Música de Catalunya y del Institut del Teatre de Barcelona— realiza hacia la ópera, cuando considera cómo el cantante de ópera debe “trabajar como un actor dramático” (Egea, *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad.*, 2012, p. 57) a partir de los planteamientos hechos por el director ruso, K. S. Stanilavski quien, antes de abordar un “entrenamiento actoral específico, como cantante operístico, debe haber recibido la base técnica del actor” (Egea, *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística.*, 2015, p. 57), decisión que contribuye a la cualificación del intérprete lírico.

Al ser catalogada en la actualidad, la dirección de puesta en escena como una práctica que mayoritariamente se concibe desde la perspectiva de su aplicación a las categorías mencionadas y no desde su ontología, se está reduciendo el perímetro de acción y de expansión de la dirección y por lo mismo, se restringe la posibilidad de instaurar en otros escenarios, desarrollos con los cuales se puede establecer un plano de coherencia entre el objeto de conocimiento y de creación, la categoría artística en la que se inscribe y la imagen pensamiento que le corresponde.

Podría decirse entonces que en este punto se encuentra uno de los síntomas que enuncia Edgar Garavito para determinar el desfase entre las maneras de hacer y decir de un determinado ámbito como es el de la *inadecuación entre las palabras y las cosas*, esto es, el *desfasamiento entre lo que se dice y los objetos de los que se habla*, entre la obra que se produce hoy desde el punto de vista de la puesta en escena contemporánea y la legitimación de su objeto de conocimiento y de creación; entre los procesos de producción escénica que en la actualidad se llevan a cabo y su reconocimiento desde los puntos de vista técnico y metodológico; entre la obra artística que genuinamente se produce y demanda de nuevas formas de ser creada, leída, interpretada y espectada, y su restricción respecto a las maneras de decir y nombrar hegemónicas; y por lo tanto no consecuentes o justas con dichos procesos, con los conceptos que respecto del arte pueden surgir de las dinámicas sociales, culturales y artísticas del momento.

Un ejemplo de lo anterior es *Wayra*, de Fuerza Bruta, obra que —según su director, Diqui James— se enmarca en lo que denomina *teatro salvaje*. Sin embargo, el tratamiento de la acción no corresponde propiamente a una propuesta teatral, aunque tanto los comunicadores culturales como la sociedad en general tienden a situarla en dicha categoría al momento de clasificarla o caracterizarla. Dicha puesta en escena se basa en la velocidad como tratamiento de la acción, en la generación de emoción, experiencia en la cual, la dislocación de los espacios, la narrativa espectacular, transgreden el pensamiento pausado, cotidiano, social que puede dar pie a cualquier atisbo de reflexión.

La influencia adquirida por Diqui James de los proyectos realizados por la Fura del Baus hace parte de la generación de emociones y actos performativos a manera de intervenciones políticas que adquieren sentido por la magnificencia del espacio escénico, la cantidad de espectadores a la que va dirigido el evento escénico, el borramiento de las fronteras entre lo escénico y lo extraescénico en locaciones distintas a la arquitectura teatral, comúnmente en lugares abiertos, en muchos casos ubicados en los contextos urbanos, entre otros factores, desbordan el imaginario del artista, del espectador, en donde el evento se convierte en

un acontecimiento cultural, social, histórico, experiencial, único, en titular de los medios de comunicación.

Para culminar con las tentativas relacionadas con la necesidad, la emergencia o no, de generar ese plano de coherencia necesario entre la cosas dichas y de las que se habla, lo cual demanda de una voluntad por querer y una capacidad por dimensionar la tarea del artista, que no es tan distante a la del filósofo en cuanto a que ambas consisten en concebir universos únicos que respondan al momento presente de los procesos creativos e incluso existenciales, podría mencionar en este sentido, como una de las tentativas más importantes, el plano de coherencia que Patrice Pavis ha establecido con su pensamiento y su búsqueda estética respecto a los paradigmas moderno y contemporáneo, al concebir y materializar tal como lo mencioné en páginas anteriores, dos diccionarios, el primero denominado Diccionario del Teatro -1996- y el segundo titulado diccionario de la performance y del teatro contemporáneo, gesto que hace justicia a la realidad de los procesos creativos e investigativos en los ámbitos del teatro y la performance que actualmente se desarrollan.

Lo anterior, evidencia que así como ocurre en los ámbitos de la filosofía, del teatro y de la dirección escénica, la tarea de concebir una idea o una puesta en escena, también ocurre en los contextos epistemológico y hermenéutico al momento de materializar un diccionario, labor que exige además de una dimensión conceptual, la encarnación de las imágenes pensamiento de la época en que se gestiona y se produce, lo cual a su vez, determina por parte, en este caso del autor, una postura práctica, decidida, política con el devenir escénico no solo al emplazar el teatro en dos épocas distintas de una manera que considero justa, adecuada y pertinente para colocar en su lugar la relación entre el teatro y la performance al enunciar que “la performance no se limita al teatro, existe desde el momento mismo en que el acontecimiento se dirige a o es recibido por un espectador o un observador” (Pavis, 2016, p. 227), aspecto que comparto porque respalda lo que desde el año dos mil diecisiete, exploro con relación a la dirección escénica en ámbitos de intervención a partir de la búsqueda investigativa que ocupa un lugar en la tesis doctoral: *Obra abierta. La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención Estudio de caso basado en la producción de las óperas urbanas ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! (2005), ¡Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, destierro del olvido (2011).*

De allí surgen las siguientes preguntas: ¿En qué categoría o subcategoría del arte pueden inscribirse las estrategias de puesta en escena que surgen de ámbitos de intervención (creación e investigación), pertenecientes a las prácticas escénicas distintas de las tradicionales y hegemónicas?, ¿Su objeto de conocimiento y de creación se inscribe en el teatro y/o específicamente en el drama, o en otra categoría artística o ámbito de intervención escénica existente y/o aún no reconocido ni nombrado?, y, finalmente, ¿Qué planteamiento técnico y metodológico exige el ejercicio de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención distintos a los contemplados en las categorías artísticas tradicionales y hegemónicas?

Para dar respuesta a las anteriores preguntas, debemos considerar como factores del paradigma de la contemporaneidad el carácter investigativo (formal o no), en el que las búsquedas creativas, estéticas se encaminan hacia el hallazgo y formalización de las maneras de hacer y decir que devienen conocimiento y grafía escénica de diversa índole, con lo cual se formulan y manifiestan otros pensamientos y conceptos de puesta en escena, así como materiales teóricos basados en la reflexión crítica —incluso política— respecto a lo propio y a lo circundante. Todo ello conduce a la generación de alternativas metodológicas coherentes con el pensamiento de la época y con los síntomas que permiten percibir y presagiar futuras transformaciones y evoluciones con respecto al estado del arte de la dirección de puesta en escena, lo cual augura un salto cualitativo y constante en su desarrollo. La dirección escénica no solo debe abordar los motivos y las emergencias presentes, sino adelantarse en el tiempo, respecto a aquello que las sociedades y las culturas no advierten al estar sumidas en las dinámicas de poder y hegemonía que las atraviesan.

Jean Fraçoise Lyotard plantea que el acontecimiento es “lo que en el porvenir será pasado” (Mockus, 1994, p. 8), es decir, aquello que en un futuro cercano o remoto será recordado, actualizado, resignificado dada su perdurabilidad en el tiempo, puesto que lo cronológico es superado por el sentido que adquiere en ese después, otro presente del acontecimiento.

En este sentido, en cuanto a la dirección como a la puesta en escena que produce, la noción de acontecimiento

debe visualizarse desde tres perspectivas, estructural, endógena y exógena. Endógena en cuanto a la disposición de acontecimientos que constituyen el devenir de la acción relacionado con los personajes (teatro moderno, dramático) o sujetos de la acción (posmodernidad, contemporaneidad). Exógena en cuanto el significado que la puesta en escena adquiere respecto a los contextos histórico, social y cultural principalmente, esto es, su exterioridad expresada a través de las estrategias de puesta en escena concebidas para llevar a cabo su materialización. Ambos aspectos, desde el punto de vista técnico y estructural conforman un corpus único, liminal, en el que la mirada del espectador y del/la artista oscila entre ambos extremos, configurando así un tercer momento, el de la experiencia estética.

El ejercicio de la dirección puede concebirse y situarse, en términos metodológicos y técnicos, no solo desde las fuentes de creación propias de cada categoría —como el texto dramático en el caso del teatro o el libreto en la ópera—, sino también desde las problemáticas, temáticas y dinámicas que determinan el devenir del acontecer cotidiano y extra cotidiano marcado por los factores de *imprevisibilidad* y *azar* que se hallan en los *ámbitos de intervención* inscritos en contextos de realidad imposibles de soslayar, dado el compromiso ético que se pronuncia ante temáticas, problemáticas, circunstancias espacio temporales susceptibles de convertirse en fuentes de creación ya que en sí mismas son acontecimientos que devienen acción, compromiso, puesta en escena, despertando, mediante condición seudoserendipica, la intuición de que allí, existe un más allá que debe ser desvelado. De alguna manera, se origina el encuentro entre aquello que no se esperaba, pero que de alguna manera responde a la búsqueda de una cuestión ya existente, es decir, un acontecimiento que cambia las maneras de hacer y decir de sí y del entorno, de lo que técnica y metodológicamente pertenece a lo conocido, a lo previsto, determinado así el devenir de un acto creativo único, ahora ámbito de intervención escénica.

El acontecimiento que se produce en este momento deviene la conexión sin igual en la que tanto el contexto de realidad intervenido, a su vez interviene al yo creativo, por lo que el artista, más que artista se convierte en un yo implicado quien a posteriori recurrirá a herramientas técnicas y procedimientos metodológicos conocidos o no, para aprehender la magnitud de lo acontecido. De esta manera, en este proceso de consolidación de las herramientas técnicas de la dirección de puesta en escena se plantea la noción de imagen que funciona como un atractor que inaugura una unidad espacio temporal, esto es, la imagen acontecimiento en la que tanto lo intervenido, esto es lo existente en el contexto de realidad, como el yo implicado coexisten como una fuerza creativa única.

J. F. Lyotard, enuncia que acontecimiento es “*La jugada nueva que conduce, queriendo o sin quererlo –no importa reorganizar todo el juego*” en este caso, de las maneras de desarrollar los procesos creativos en el marco de la dirección escénica, planteando además que se trata de que “*Es el paso no previsto que cambia las maneras de hacer y decir*” por supuesto sin abandonar el perímetro relacionado con todo aquello que se circunscriba en el ejercicio de la dirección escénica. Lyotard plantea que la anticipación, la noción de proyectos, los medios y los fines, “*sólo en parte logran circunscribir el sentido inicial del acontecimiento.*” dado que la imagen acontecimiento que inaugura la unidad espacio temporal no dejará de inscribirse en por lo menos dos ámbitos, el de la dirección escénica y el de la época que trasegamos, con todo lo que ello acarrea desde los puntos de vista social, cultural, económico, histórico, e incluso estético.

Lyotard expresa que “*Es una ruptura, una dislocación en el orden cerrado de los lenguajes dominantes que deja una huella que no puede ser interpretada de manera unívoca o definitiva*” lo cual nos permite interpretar cómo el devenir creativo que proviene de un acontecimiento, rebasa la idea o el verbo como el inicio de todas las cosas, haciendo posible que las maneras de hacer y decir de la dirección se modulen, quizá se transformen, lo que conlleva a que la noción de la dirección no esté inscrita únicamente en las categorías artísticas hegemónicas, y que por lo tanto construya nuevos órdenes que permitan otras texturas y formas de ver lo circundante, lugar y momento en el que la dirección escénica reclama sin renunciar a lo establecido, salir de los órdenes cerrados que a manera de sistemas y pensamientos indivisibles, restringen la posibilidad de transformar y cualificar su quehacer en el marco del ejercicio de creación, investigación, pensamiento y generación de conocimiento a través de una escenicidad posible.

Finalmente, Lyotard explicita que “*En el plano más visible el acontecimiento le deja trabajo a los historiadores.*” Es



decir, si miramos este enunciado desde el punto de vista del tema que nos compete, advertimos que con él se desbordan las maneras habituales de nombrar los acontecimientos escénicos, declarando una apertura y una modulación tan radical o poco radical, pero de todas maneras justa con el devenir del arte y más que del arte, de la experiencia estética que sobrepasa la noción de fechas recordatorias y despliega en el tiempo, lo que más adelante denominaré como la imagen de la memoria, constitutiva de la estructura de la puesta en escena y que en un futuro será contemplada más que como un mero recuerdo sobre una puesta en escena vista, como la actualización de un instante que ata el pasado con lo por venir, una memoria viva capaz de sobrepasar las dimensiones del tiempo habitualmente reconocidas.

Dando respuesta a las preguntas formuladas, la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención como un ejercicio de análisis y concepción de la puesta en escena, pertenece a las categorías de las artes escénicas, opera en ámbitos de intervención tanto tradicionales -teatro, danza, circo y ópera-, como los alternativos -emplazados en los contextos de realidad, donde los aspectos técnicos y metodológicos como estrategias de creación, oscilan entre todo lo que se pueda delimitar en el campo de la dirección escénica y la imagen pensamiento que demanda la época en la que se desarrolla dicho ejercicio. Su objeto de conocimiento y creación está enfocado en la concepción y la concreción de una escenidad factible que pueda emerger del encuentro entre el yo creativo y el ámbito de intervención en el que mediante acontecimiento de carácter seudoserendípico, se inaugura la unidad espacio temporal en la que se emplaza la imagen acontecimiento, en la que tanto lo intervenido, esto es lo existente y lo circundante y perteneciente al contexto de realidad como el yo implicado, coexisten en una misma fuerza creativa, única.

La escenidad como objeto de conocimiento y de creación de la dirección de puesta en escena se aplica tanto a los ámbitos de intervención tradicionales (categorías artísticas hegemónicas) como a los alternativos (contextos de realidad).

Desde la entronización de la *performance* en la década de los años 60 del siglo anterior, emergieron múltiples manifestaciones que fueron legitimadas y nombradas en el contexto artístico, tal es el caso del body art, el happening o la performance art, todas ellas expresión de la fragmentación de la obra inicialmente considerada como una unidad indivisible, lo cual determinó el desarrollo de prácticas y discursos que conllevaron al mismo tiempo a que las disciplinas artísticas, la actuación, la dramaturgia, el canto, la danza, la dirección escénica entre otras, percibieran cambios sustanciales por lo menos en tres sentidos: La ratificación de las estrategias escénicas contempladas en cada disciplina, la modificación de uno o varios aspectos de carácter metodológico y/o técnico aplicados para la materialización del producto escénico y finalmente, lo más importante, la fragmentación de las unidades de sentido que se hallan al interior de las disciplinas artísticas por ejemplo, en el caso del teatro, específicamente en el contexto de la dramaturgia, y de manera particular, del personaje.

Heiner Müller en 1977, escribió la obra *Hamlet Máquina*. En el primero de los cinco cuadros que la contienen, el denominado Álbum de familia, aparece el primer gran párrafo y en este, la primera frase “Yo fui Hamlet”. En este momento, el personaje Hamlet, ahora referente, ahora consecuente, desde el punto de vista autoral pero también escénico, se pone en crisis, no desde la noción del conflicto dramático, del trance interno del personaje, sino desde su interacción con otros personajes y con la afectación con el espacio tiempo y el objeto escénico que en él se emplaza.

La pregunta es: ¿Quién enuncia el parlamento?, ¿Hamlet?, ¿Cuál Hamlet?. En primera instancia, se supone que se refiere al principal referente que tanto lectores como espectadores tenemos, es decir, el Hamlet del autor isabelino. Pero esta frase conlleva a otra pregunta ¿Quién habla? ¿El actor que representó al personaje Hamlet y ahora es el actor despojado de él, descarnado? ¿O es un actor que fue Hamlet, pero que en él se ven reflejadas algunas de sus improntas?

Podrían hacerse muchas conjeturas, sin embargo, suponemos que delante del espectador, quien enuncia esta frase es el actor y no el personaje, o por lo menos el actor en situación de personaje, distanciado, el espectador observa un sujeto en estado liminal, producto de una superposición de estados que lo habitan. Se trata, por lo tanto, de un actor que ha tomado distancia del personaje, esto es, distancia del acto de la representación. Aquí,



la fragmentación de la unidad personaje-actor se desliga, el actor y el personaje como elementos escénicos se han bifurcado, por lo tanto, lo que prevalece aquí es la enunciación, mediante composición literaria de un acto performativo generando en quienes llevan a cabo la acción (actores, directores, etc.) una crisis respecto a la noción de identidad como también en quienes la atestiguan (espectadores).

En conclusión, según los modos de hacer y pensar de la modernidad, estas maneras de hacer y decir, que no solo se explicitan en el teatro y en el arte, pueden leerse como los síntomas que inauguran la nueva época. Se coloca en el ámbito escénico, una doble condición de la crisis, que abraza de manera conjunta al objeto de conocimiento y de creación como también al objeto escénico. Este aspecto, se emplaza en todas y cada uno de los componentes del material literario que no me atrevería a denominar dramaturgia porque ya no obedece a la unidad dramática, sino más bien, del material literario, escénico que se inaugura desde el punto de vista estructural con el título de la obra, *Hamlet Máquina*, también traducido como *La Máquina Hamlet*, esto es, un escenario en el que la unidad hombre, central en el modernismo, entra en crisis con la nueva condición. Así pues, la unidad que entra en crisis además de contemplarse como una totalidad, también se puede contemplar desde los fragmentos que la componen, así como la obra entra en crisis, la estructura también, el personaje, las escenas se convierten en cuadros, etc...

Pero en 1975, el dramaturgo, director de teatro, poeta, pintor y teórico, fundador del Teatro Experimental de Cali (Colombia), el maestro Enrique Buenaventura había escrito la obra, *La Maestra*. El primer parlamento de la dramaturgia y que corresponde al personaje de La maestra es: "Estoy muerta." Aquí la bifurcación del personaje determina que él como unidad de representación ingresa en dos condiciones distintas, o más bien estados que por supuesto, tanto el lector como el espectador asumen como el primer código sobre el cual se instala la obra.

Una convención que hace posible que los demás elementos escénicos, entre otros, tiempo, espacio, personajes y circunstancias oscilen por ejemplo entre por lo menos, la estaticidad y lo dinámico, entre lo monótono y lo diverso, entre el ser y el abrazo de su mortaja. Oscilar del cual emerge otro tiempo y otro espacio relativo a una condición liminal que reconoce la primera y la segunda condiciones, pero que al mismo tiempo no es ninguna de las dos. Un tercer estado que no le pertenece al actor, tampoco al personaje, tampoco al espectador, sino a aquello que denominamos Imagen Acontecimiento.

Esa ruptura, en este caso de la unidad del personaje, se convierte por lo tanto en una mirada fáctica sobre el acontecer escénico, donde la labor disciplinar, actuarial, de la dirección y de la expectación, coloca el foco en el cuerpo de los sujetos y los objetos que ocupan y a la vez constituyen lo escénico.

Pero la performance ha ido más allá y ha sido leída, interpretada, analizada desde otras disciplinas distintas a las contempladas en el campo del arte, lo que ha dado pie a exploraciones que convergen en materiales teóricos destacados, tal como lo plantean los autores de "lo performático en la performance Art", al enunciar cómo Austin instala dicho termino en los estudios lingüísticos, MacLaren (1995), en los estudios rituales, Fischer-Lichte (2008), en los estudios teatrales y Judith Butler (2008), en los estudios de género, asunto que no sólo enuncia unas señales o anomalías que inauguran una forma de pensar en el contexto de la obra dramática, por ejemplo, sino en diversos contextos, disciplinas y por lo tanto universos, comunidades científicas, sociales, lo cual a su vez genera un cúmulo de manifestaciones que al tiempo emprenden algo mayor, esto es, lo que Edgar Garavito enuncia como una Imagen pensamiento. Garavito parte de la hipótesis de que existe una estética del pensamiento y enuncia que, si afirma que el pensamiento tiene una estética es en el sentido que todo pensamiento se constituye a partir de una imagen-espacio y una imagen-tiempo puesto que el espacio y el tiempo son los principios a priori que sirven de fundamento estético al discurso.

En el caso de las artes, la performance ha determinado una nueva noción de imagen-espacio y de imagen-tiempo si acordamos que ésta se emplaza en el cuerpo como principal objeto de intervención escénico. En este sentido, el cuerpo en movimiento determina en su mínima o máxima expresión la apertura de una cronotopia que posteriormente se convierte en el campo sobre el cual se despliega el discurso escénico que a su vez está sustentado en la imagen que más que un pensamiento, en el caso de lo escénico, es el acontecimiento que

determina formas de pensar, hacer y decir en quienes lo experimentan. Es decir, antes que el pensamiento, desde el punto de vista de lo escénico y del carácter estético del pensamiento, está el acontecimiento que se despliega a través de las nociones de espacio y tiempo que a su vez lo sustentan.

Ahora bien, si volvemos al enunciado “Yo fui Hamlet”, decíamos que la crisis de la unidad se manifestaba por la dislocación espacio temporal de la unidad Hamlet, referente y consecuente que determinada un nuevo espacio que no pertenecía ni al actor, ni al personaje, ni al espectador, es decir el espacio y el tiempo del acontecimiento que contiene a unos y a otros y al mismo tiempo activa más que los niveles de comprensión, las múltiples formas de pensar y podríamos decir de intervenir y al mismo tiempo ser intervenidos a través de un discurso que deviene en la medida en que es y produce cronotopías. Por lo anterior, ya no en el contexto del pensamiento, de la filosofía, sino de la noción de concepto en el caso de lo escénico, no se trataría de la noción de Imagen Pensamiento, se trataría de la noción de Imagen acontecimiento, a la que recurriremos más adelante.

De otro lado, con la aparición de la performance, lo representativo es desvelado para dar prioridad al cuerpo del actor, la actriz, el cantante, el danzante, etc., nuevo escenario de intervención y transformación escénica tanto durante los procesos creativos como ante el espectador. En “Lo performativo en la performance Arte”, el cuerpo, el espacio, los espectadores y el tiempo “se contemplan en líneas que confluyen bajo una acción que en el fondo es performativa” (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2016, p. 14). Por su parte, Fischer-Lichte (2008), plantea que “el teatro durante el siglo XX, específicamente desde los años 70, “puede considerarse el arte performativo *par excellence*” (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2016, p. 15) al tiempo que expresa, que el pronunciamiento de la performance Art redefine “uno de los conceptos centrales de los estudios teatrales que gira en torno a lo performativo: la puesta en escena.” (Cortés, Polanco, Retamal, Guerra, & Farfán, 2016, p. 15) aspecto que se podría contemplar no solo desde la perspectiva de la dirección, sino desde la manifiesta intención que alguien pueda tener para emplazar en un espacio y un tiempo determinados (escenario de intervención), un proceso creativo conducente a la materialización de aquello que se pretende sea observado.

A su vez, P. Pavis (2016) alude a la crisis que la aparición de la performance ha generado, esta vez relacionada con la dirección escénica, en la que se presenta una tensión entre lo moderno, lo posmoderno, el teatro y la *performance*. En el caso del teatro, por ejemplo, la complejidad de dicha crisis surge cuando la voluntad de la dirección, a pesar de vislumbrar la autonomía y dimensión que puede alcanzar su obra según su devenir creativo, se ve restringida y supeditada a una visión limitada y a un marco de acción ya establecido, al que incluso ese mismo devenir se resiste.

La dirección, aplicada tanto a las categorías escénicas habituales como a ámbitos y fuentes de creación aún no explorados —donde yacen obras aún no vistas—, puede ser igualmente eficaz, cualificada y compleja. Esto evidencia cómo el ejercicio de la dirección escénica en la actualidad, tras la diáspora de búsquedas estéticas generadas a partir de mediados del siglo XX, se encuentra constreñido frente a las posibilidades de abordar tanto las categorías escénicas tradicionales como otros ámbitos de creación e intervención que reclaman nuevas formas de crear y producir. Por lo tanto, se hace necesario concebir nuevos modelos y sistemas de dirección que respondan a las demandas del pensamiento escénico contemporáneo.

En este sentido, lo que particulariza el proceso de puesta en escena no es tanto la categoría escénica en sí, sino la circunstancia espacio-temporal y geográfica, en las que se inscribe el ámbito de intervención, así como la relación con las circunstancias sociales y culturales que en ella están contenidas.

Para la dirección de puesta en escena, entendida como un ejercicio autónomo, toda forma de hacer y decir —propia de las categorías escénicas tradicionales o no— se asume como un orden factible, un sistema susceptible de ser dilucidado, intervenido y su objeto de conocimiento y de creación, identificado y nombrado. Para comprender este aspecto debemos tener en cuenta la relación que existe entre la categoría artística, las diversas formas de hacer y decir que la contienen (disciplinas o áreas de conocimiento) y los objetos de creación y estudio que a su vez están al interior de dichas formas de hacer y decir. Por ejemplo, la categoría artística teatro, está constituida por diversas disciplinas o áreas de conocimiento como lo son la actuación,

la dramaturgia, la dirección escénica, ahora bien, al interior de la actuación y la dramaturgia el objeto de creación y estudio es la acción dramática.

Así, lo audiovisual, lo sonoro, lo visual, la voz, el cuerpo y el movimiento son ámbitos de intervención tan válidos como lo son el cine, el teatro, la música o las artes visuales. Para lograr el carácter performativo de los ámbitos de intervención es necesario incursionar, más que en la categoría teatro, en el cuerpo, la voz, el espacio y el tiempo que le son propios y determinan la escenicidad del devenir del acontecer escénico.

De otra parte, se puede considerar como un aspecto diferenciador del proceso creativo de la dirección para la puesta en escena, el contraste entre el abordaje de ésta en el marco de una categoría escénica definida, reconocida por la escenicidad que encarna —por la forma en que la fuente de creación está concebida para que el producto escénico se materialice en ella—, y el proceso y la concepción de una puesta en escena que, en primera instancia, no posee escenicidad previa alguna. En este caso, la dirección debe evidenciar la cualidad que en su interior se encuentra latente.

¿Si la puesta en escena en el teatro dramático corresponde, en cierta medida, a la escenicidad planteada en su fuente de creación o ámbito de intervención más común —la dramaturgia—, a qué escenicidad recurre la dirección cuando su fuente de creación no está inscrita en ningún formato, incluso ni en el teatro drama, por ejemplo?

Esto implica la necesidad de desplegar estrategias de formación, creación e investigación que permitan concebir la dirección de puesta en escena desde una perspectiva endógena, no sólo desde la óptica de las categorías tradicionalmente enunciadas, sino desde el ejercicio mismo de la creación escénica. Esta concepción cualifica la dirección escénica a nivel del discurso, el pensamiento, lo procedimental y técnico, y también habilita el abordaje de nuevos ámbitos de creación, tal como lo exige el pensamiento escénico contemporáneo.

La dirección, concebida como un ejercicio que conduce a la puesta en escena de una obra determinada, puede entenderse como un laboratorio de creación e indagación permanente, cuya obra se materializa tanto por la concepción de estrategias de puesta en escena como por la conciencia escénica que se imprime en los procesos metodológicos y técnicos que se implementan. En otras palabras, el tipo de proceso de puesta en escena está determinado por “la obra” que se halla implícita en el ámbito de intervención.

Lo convencional, en este contexto, se refiere a la manera en que cada categoría artística ha estructurado su fuente de creación para la puesta en escena: la dramaturgia, el libreto o el guion cinematográfico. La dirección debe intervenir dicha fuente con el fin de llevar a escena la obra que contiene, motivo por el cual los procesos académicos en la formación de dirección escénica contemplan, en alguna etapa, el conocimiento profundo de estas fuentes. Esto incluye la comprensión de sus códigos y formas de análisis, lo cual es coherente con una visión moderna del pensamiento escénico.

Sin embargo, desde una perspectiva posmoderna, se abren otras maneras de crear y producir, ahora más relacionadas con procesos de creación e investigación. En este nuevo paradigma, la generación de obra va de la mano con la producción de conocimiento.

No puede pasarse por alto la noción de supradisciplinariedad, ya que de ella se desprende la posibilidad de que la dirección escénica —como ha sucedido con quienes han desarrollado teorías y procesos sostenibles en teatro y ópera— incursione en otras formas como el cine. Esto no sólo amplía la experiencia de quien lleva a cabo el ejercicio de la dirección, sino que cualifica la labor de la dirección escénica más allá de una categoría específica, promoviendo la hibridación de escenicidades, la generación de estructuras escénicas más complejas y, en consecuencia, procesos de formación y construcción de conocimiento de carácter trans y supradisciplinar.

La dirección de puesta en escena debe, por tanto, contemplar ámbitos de intervención inscritos en contextos localizables geográfica y temporalmente, incluso cuando éstos no estén destinados originalmente a la realización de una puesta en escena.

El director Paul Heritage, quien toma la obra de William Shakespeare en el contexto carcelario brasileño como ámbito de intervención, considera que el idioma portugués otorga a los versos una sonoridad y cadencia rítmica especiales, y que las circunstancias vividas por los reclusos dotan a la obra de una fuerza singular. Como profundo conocedor del universo shakespeariano, Heritage (2015) no concibe el teatro o la puesta en escena como un producto, sino como el resultado de unas circunstancias en las que la obra cobra su mayor sentido y expresión.

Si partimos del hecho de que la dirección de puesta en escena puede aplicarse a diversos ámbitos de intervención —como fuentes de creación— que pueden estar inscritos en categorías escénicas como el teatro (y sus escenificadas: dramático, absurdo, comedia, tragicomedia, etc.), o en ámbitos no contemplados dentro de dichas categorías, se hace necesario definir su objeto de conocimiento y de creación. Es decir, identificar aquello que permite que emerja la escenificad, ya sea en el marco de las categorías artísticas tradicionales o fuera de ellas. Esto implica reconocer como ámbito de intervención todo espacio tiempo que alberga el motivo, la causa, el germen de una posible puesta en escena que adquiere su carácter escénico que le puede otorgar la dirección y por lo mismo, conducir su voluntad creativa e investigativa a la concreción de la puesta en escena.

En consecuencia, la dirección escénica requiere de un objeto de conocimiento y de creación que le otorgue la autonomía necesaria para cualificar su ejercicio y concebirlo en diálogo con las dinámicas actuales: sociales, culturales, transnacionales, globales, híbridas, liminales, con estructuras a menudo caóticas o casi imperceptibles. Estas dinámicas exigen nuevas formas de dirigir, imaginar y abordar el universo escénico, así como de nombrar, teorizar y definir estrategias creativas, formativas, técnicas y metodológicas, enmarcadas tanto en el contexto escénico anterior como posterior a la irrupción de la *performance*.

Aquí se hace necesario nombrar lo ontológico de la dirección de puesta en escena: aquello que puede desplegarse metodológica y técnicamente, y que otorga a dicho ejercicio otros procesos de creación, formación y proyección del hecho escénico. Pero, sobre todo, se requiere identificar el germen mismo de la dirección escénica, como punto de partida para acceder de manera cualificada —y actualizada— a diversos ámbitos de intervención.

Para ello, retomo el planteamiento que Grumann Sölter (2023) utiliza para definir la *performance*, pues para él, la *performance* equivale a una puesta en escena cuyo resultado es la teatralidad. Este planteamiento enfatiza que la *performance* es, en sí misma, una forma de puesta en escena, y que el teatro, por tanto, es un fenómeno transitorio. Este razonamiento merece un análisis más detenido: si la *performance* es puesta en escena y la teatralidad es un resultado transitorio, entonces, para que exista teatro en términos de puesta en escena, se requiere de un componente performativo, es decir, de la cualidad que le confiere corporeidad escénica, en este caso, forma teatral.

Desde la perspectiva de la propuesta aquí expuesta, podría interpretarse que De Marinis, en cierta medida, deslocaliza el teatro —lo desplaza de su categoría tradicional— y también desplaza la dramaturgia —entendida como concreción escénica y ámbito de intervención del director— para enfocarse en lo performativo, es decir, en aquello que otorga la cualidad escénica a la obra, enmarcada, en este caso, en la categoría teatral. Así, la labor del dramaturgo consiste en conferir a su obra una performatividad específica que se vincula al teatro.

Por su parte, la dirección de puesta en escena, al asumir el material dramático como ámbito de intervención, no sólo abstrae la obra contenida en dicho material, sino también, aunque de forma parcial, la teatralidad que la autoría ha impreso en ella. Por esta razón, las escuelas de dirección escénica capacitan al/la director/a en el análisis profundo de la obra dramática. Esta situación implica que la autoría en la dirección es también parcial, ya que debe revestir de teatralidad tanto la obra del autor como la propia. Esta condición lleva a que la dirección desplace su atención hacia el escenario de la puesta en escena como otro ámbito de intervención.

Según esto, hacer referencia al teatro performativo sería casi una redundancia, puesto que lo performativo constituye su condición esencial; del mismo modo, en el modernismo, sería aludir al teatro representativo. Tal es la autonomía de la *performance* como ámbito de creación, que autores como Patrice (Pavis, Diccionario del teatro, 1998, p. 227) y Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2011, p. 37) la consideran un arte en sí mismo,

aunque no lo aborden desde la perspectiva de la dirección escénica. Lo relevante aquí es que la performance es parte esencial y constitutiva de las diversas formas en que se expresan las categorías escénicas.

Si se retoma el punto de vista de Grumann Sölter, este se sitúa desde la perspectiva de la puesta en escena, es decir, desde el ejercicio de la dirección. Judith Butler, citada por Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2011, p. 58) ), evidencia la relación entre performatividad y realización escénica (performance), donde la performatividad se manifiesta mediante acciones performativas, y la noción de realización escénica constituye la esencia de lo performativo. En este sentido, puede considerarse que el ejercicio de la puesta en escena requiere, si lo enmarcamos en el ámbito de la dirección, la tarea de escenificar: hacer que algo, un existente, se asuma como escénico, adquiera la cualidad de lo performativo. Para ello, es necesario determinar cuáles son aquellas acciones que permiten concretar, aunque sea mínimamente, una puesta en escena.

Vale la pena, por tanto, referirse a la manera en que Judith Butler (2011, p. 57) formula el concepto de performativo, ya que éste alude, según la autora, a acciones corporales cuyos actos, denominados performativos, no expresan una identidad preconcebida, sino que la generan. La tarea de la dirección de puesta en escena consiste, entonces, en conferir carácter performativo a un existente, a un objeto escénico concreto. Así como el teatro dramático reviste al actor con la noción de personaje, en este caso, la dirección reviste al objeto de su condición escénica, es decir, performativa, permitiendo así que se pueda hablar de un acto del cual emerge su propio sentido.

Por tanto, la dirección de puesta en escena puede asumir como ámbito de intervención un existente o una circunstancia real, de la cual emerja el sentido que da origen a la obra. En este contexto, puede afirmarse que la labor de la dirección, su pensamiento escénico, forma parte del devenir de la acción. No obstante, para que el ejercicio de la dirección de puesta en escena cumpla su cometido —la concreción de la puesta en escena—, es indispensable que su ámbito de intervención posea su propio objeto de conocimiento y de creación. No me refiero aquí a un objeto de estudio, ya que no se asume desde un enfoque académico, o al menos no necesariamente, sino desde un enfoque primordialmente escénico, lo cual exige la estructuración del pensamiento escénico y de una voluntad creativa.

Si se acepta el planteamiento aquí expuesto —que el ejercicio de la dirección de puesta en escena consiste en conferir la cualidad performativa que la puesta en escena requiere, según el ámbito de intervención y/o la categoría escénica en que se inscribe—, la performance se convierte en un ámbito que proporciona a la obra dicha cualidad escénica. La autoría en la dramaturgia otorga, mediante el texto, la cualidad que convierte a la obra en teatral; la dirección, aunque también puede asumir esta función, ha estado al menos en el teatro moderno supeditada a comprender la obra y la performatividad con la que la autoría la ha revestido, para así llevar a cabo su propia creación: la puesta en escena. En este sentido, la condición de quien ejerce la dirección es distinta. Sin embargo, puede afirmarse que la performatividad con la que la dramaturgia reviste la obra para hacerla teatro es distinta en su tratamiento de la performatividad con la que la dirección reviste la dramaturgia para convertirla en puesta en escena.

Así pues, la performance se constituye como un ámbito de creación propio, que otorga a quien ejerce el acto creativo la posibilidad de revestir y dotar de cualidad a la obra, brindándole especificidad. Por tanto, como se ha destacado a lo largo del texto, dicha especificidad se convierte en uno de los componentes del sistema de dirección de puesta en escena, ya que este ha sido aplicado al teatro, la ópera, la danza, entre otros, precisamente para identificar con qué performatividad está revestida la obra. El teatro no comparte la misma performatividad que la ópera o la danza, aunque existan elementos comunes.

En cuanto a la dirección de puesta en escena, desde el punto de vista de la performance Patrice plantea que “La puesta en escena, ajuste de todos los ajustes, es el resultado nunca definitivo del trabajo de todas las performances de los artistas del espectáculo, hayan sido éstas repertoriadas o estén implícitas en el origen de las acciones y de los proyectos.”

Si deseamos circunscribir en un universo de la puesta en escena en ámbitos de intervención que nos permita comprender la manera cómo los tipos de dirección se aplican a las categorías del teatro y la danza y se establece un plano comparativo con la dirección de puesta en escena en la contemporaneidad (en ámbitos

de intervención), tendríamos que tomar como elementos de análisis, tal como se dispone en la tabla que se adjunta: La época, la imagen pensamiento (paradigma), la forma de pensamiento, la categoría artística, la noción de sistema, la disciplina o área de conocimiento en la que se inscriben, la fuente de creación, los ámbitos de intervención, el sujeto en quien recae la acción, el objeto de conocimiento y de creación, el acontecimiento, la unidad espacio temporal, el escenario de intervención, la escenicidad a la que obedecen y finalmente el tipo de obra.

Época	Imagen pensamiento Paradigma	Formas de conocimiento	Categoría artística	Sistema	La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención					Acontecimiento		Escenario de intervención	Escenicidad	Obra
					Disciplina o área de conocimiento	Fuente de creación	Ámbitos de intervención	Sujeto en quien recae la acción	Objeto de conocimiento y de creación	Imagen	Unidad(es) espacio temporal(es)			
Moderno	Unidad. Drama	Arte	Teatro	Dirección de puesta en escena en teatro drama	Dirección de puesta en escena en teatro drama	Texto dramático	Texto dramático	Lector, director de puesta en escena, Actor, actriz y espectador implícito	Acción dramática	Imagen generadora de sentido	Unidad de sentido	Teatro a la italiana	Teatralidad	Puesta en escena de la obra dramática
	El hombre como centro de todas las cosas													
Moderno	"Danza Pura" 4. "La obra por su propia razón" 4, p.23	Arte	Danza	Dirección de puesta en escena coreográfica	Danza Moderna	Emoción	Estados emocionales, 4	Cuerpo danzante	Movimiento	Composición	Movimiento "3	Teatro a la italiana	Corporalidad o fisicalidad expresiva	"Obra coreográfica" 4
Posmoderno	Contemporáneo - Investigación artística, fragmentación de la unidad dramática	Arte	Performance	Dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención	Dirección escénica (ontología)	Fuentes de creación de las categorías escénicas tradicionales (texto dramático, danza, pintura corporal, etc.) y alternativas (contextos de realidad escénica, cultural, teatral, transmedia, temáticas, problemáticas, ideas, imágenes generadoras, etc.)	Indígenas (prejuegos, estrategias) (Español, libretos, teatro, puesta en escena...) Seligson: Fuentes de creación y lugares de proyección. (Circunstancias espacio temporales, contexto de realidad, contexto, comunidad implicada, lo circundante, temáticas y problemáticas)	Performar	Excentricidad	Imagen Acontecimiento	Exposición del fenómeno escénico	Lugar geográfico y temporalmente localizado. Espacio de procesos de indagación y creación	Displazamientos escénicos	Pertenencia a las artes escénicas tradicionales y alternativas
Posmoderno														

Tabla 1. La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención. categorías que determinan la clasificación del teatro y la danza en el periodo moderno y la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención en el periodo posmoderno.  
Elaboración propia

## ESTRUCTURA DE LA PUESTA EN ESCENA EN ÁMBITOS DE INTERVENCIÓN. DESPLIEGUE DEL PENSAMIENTO ESCÉNICO.

La estructuración del corpus escénico en la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención está definida como un sistema cuyos componentes u órdenes configuran escenarios de intervención, es decir de indagación y creación que se abordan de manera técnica y cuyo relacionamiento determina las estrategias o rutas metodológicas que la dirección diseña según el contexto de desarrollo del proyecto que se realice. Podemos aludir a un sistema mayor cuyos componentes, sus órdenes, a su vez contienen otros componentes con los cuales la dirección interactúa, otorgándole al hecho escénico un grado de complejidad importante y, por lo mismo, un sentido a la concreción del acontecer escénico significativo para el artista como para la sociedad comprometida como fuente de creación y/o como espectadores.

Los procesos de análisis, indagación, estudio y estructuración que sobre un ámbito de intervención elegido se llevan a cabo, de forma directa o a través de algún proceso, confluyen en la concreción del acontecimiento escénico que transcurre en co-presencia con el espectador.

Al final de este aparte, se podrá ver y comprender el sistema desde un plano general y al mismo tiempo de manera particular, donde la mirada de la dirección si bien abarca el todo, también puede advertir las partes que lo conforman y vislumbrar en éstas, las unidades que las constituyen. La mirada de la dirección debe estar determinada por tres coordenadas, la una, total, exógena, con la cual se contempla el todo que constituye el ámbito de intervención, y una particular, endógena, la cual percibe todos los procesos propios de los ámbitos de creación y escénico y la tercera desde el punto de vista del emplazamiento de la dirección respecto al lugar que ocupa durante el presente del proceso respecto a los componentes que integran la estructura del evento escénico, lo cual le permite interactuar de manera eficaz con todos los interlocutores que hacen parte del proyecto.

### Imagen-acontecimiento

La mayor expresión del sistema dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención. Determina el tipo de dirección, la escenicidad, el carácter social, cultural de dicho ámbito, los procesos de carácter etnográfico, de creación, producción, estructuración y conceptualización de la puesta en escena. Está compuesto por cinco órdenes que se superponen (verticalidad), con los cuales se configura cada uno de los acontecimientos que estructuran el evento escénico desde el comienzo hasta el final de este (horizontalidad). Si bien la

Imagen acontecimiento es la mayor expresión que envuelve todos los componentes del sistema, cada uno de los acontecimientos que configuran la estructura del evento escénico tiene como nombre básico Imagen acontecimiento, es decir, que existe una relación entre los unos y el otro, una especie de composición mayor que le permite a la dirección observar las maneras de articular las partes del sistema.

Además de los cinco órdenes, el sistema está basado en cuatro líneas del proceso creativo, de indagación y de producción escénica: 1. Estructuración del corpus escénico, 2. Espesor del acontecer escénico, 3. Geoescenicidad y 4. Pensamiento escénico de la dirección.

A su vez el espesor del acontecer (se construye a través de la composición, la superposición y la verticalidad), está compuesto por los siguientes órdenes: 1. Ámbitos de intervención: contextos sociales, culturales, disciplinares, etc., en los que se alojan las fuentes de creación e indagación, 2. Perímetros o alcances de acontecer escénico: Determinan los alcances del acontecimiento desde los puntos de vista temporal, social, histórico y cultural, al mismo tiempo que se definen en el escenario de intervención como planos sobre los cuales se determinan los micro escenarios en donde se suceden los procesos etnográfico, de creación, producción y proyección del acontecer escénico. 3. Grafía del azar: constituida por todos los factores que hacen parte del ámbito locativo, los cuales inciden en los procesos de indagación, creación, producción y proyección de la puesta en escena. Sus componentes son variables y se deben al estudio de las dinámicas que le permiten a la dirección interactuar con ellos, a favor del acontecer escénico. 4, espectador, la estética de lo social: Corresponde a los rangos en los que se sitúan los espectadores que abarca desde los invitados y expertos en las diversas manifestaciones del arte hasta quienes pertenecen a las comunicades que contemplan el ámbito de intervención y no han estado familiarizados con un evento escénico. Los integrantes de las comunidades suelen participar como fuentes de creación e incluso sujetos de la acción con mayor o menor grado de incidencia en el evento escénico. y 5. Estesis, concreción poética de la imagen acontecimiento. Esta imagen acontecimiento está determinada por la relación entre la experiencia y la estética, lo que Katya Mandoki ha denominado como estesis, determinante para comprender por parte de la dirección, la manera en la que confluyen los diversos órdenes, el lugar donde transcurre la acción y el que ocupa el espectador. En general, en las experiencias que transcurren en lugares abiertos, tanto los artísticas como la comunidad que habita el lugar y los espectadores, propios y extraños, están cobijados por el mismo cielo, es decir, por el mismo azar que baña al acontecer de cierta emergencia que hace posible que el evento escénico adquiera una dimensión social importante.



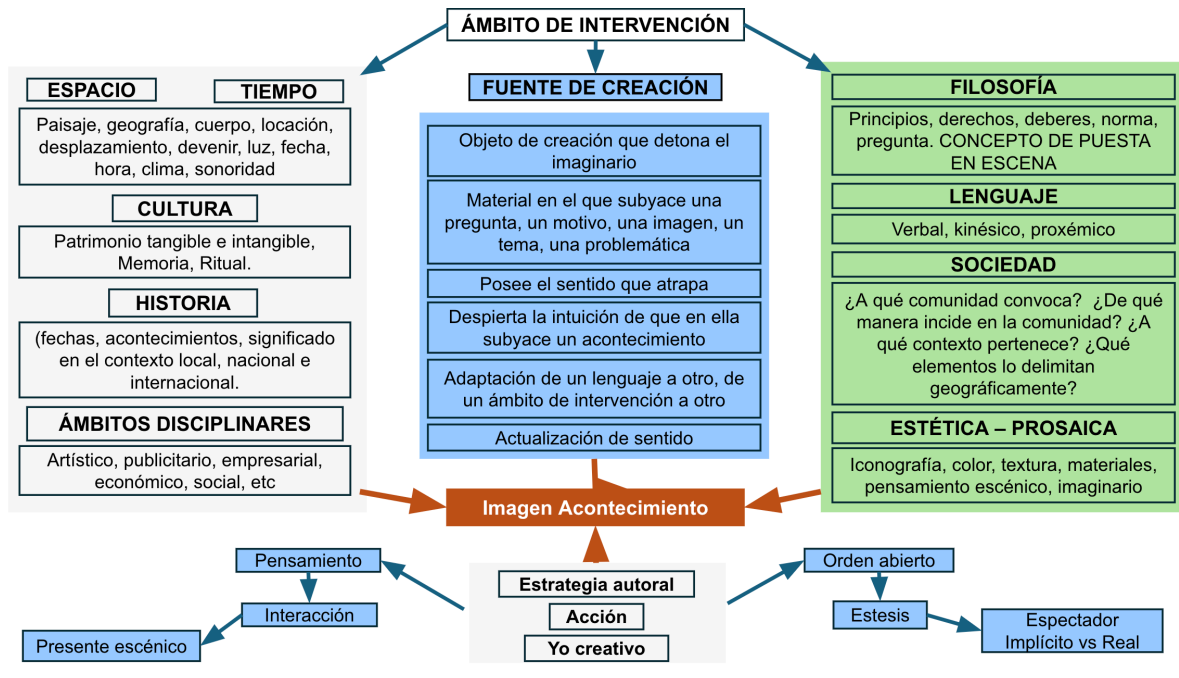


Tabla 2. ámbitos de intervención y fuentes de creación de la dirección escénica. Elaboración propia.

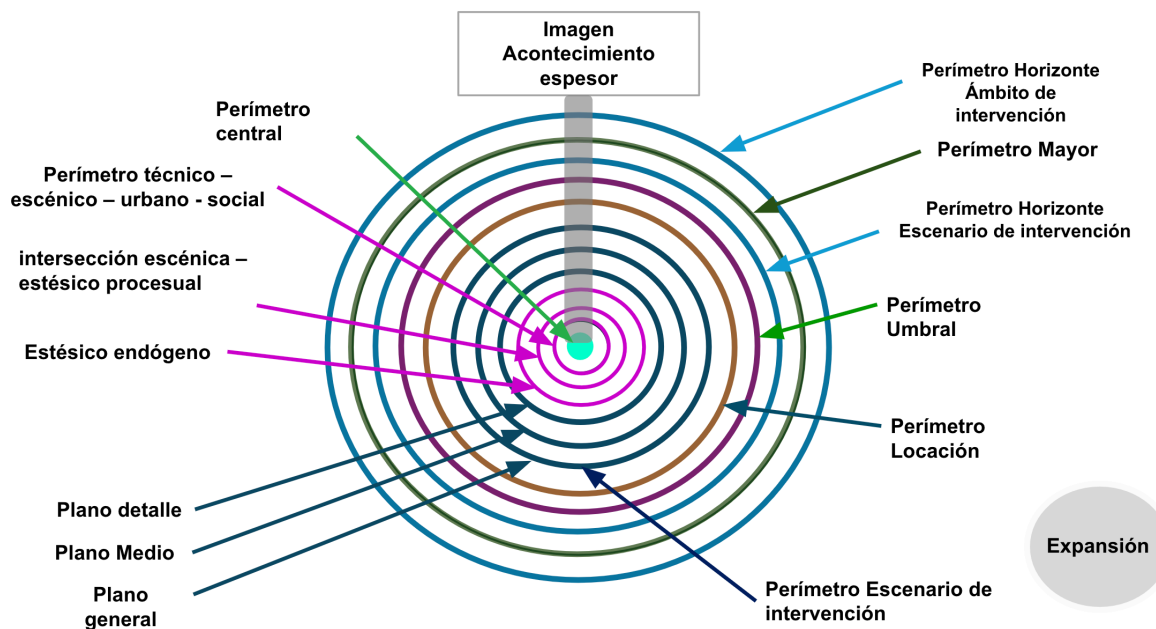


Tabla 3. Perímetros y alcances de la dirección de puesta en escena. Elaboración propia



Tabla 4. Ilustración de los perímetros y alcances del acontecer escénico respecto a las dinámicas urbanas, rurales y escénicas. Elaboración propia

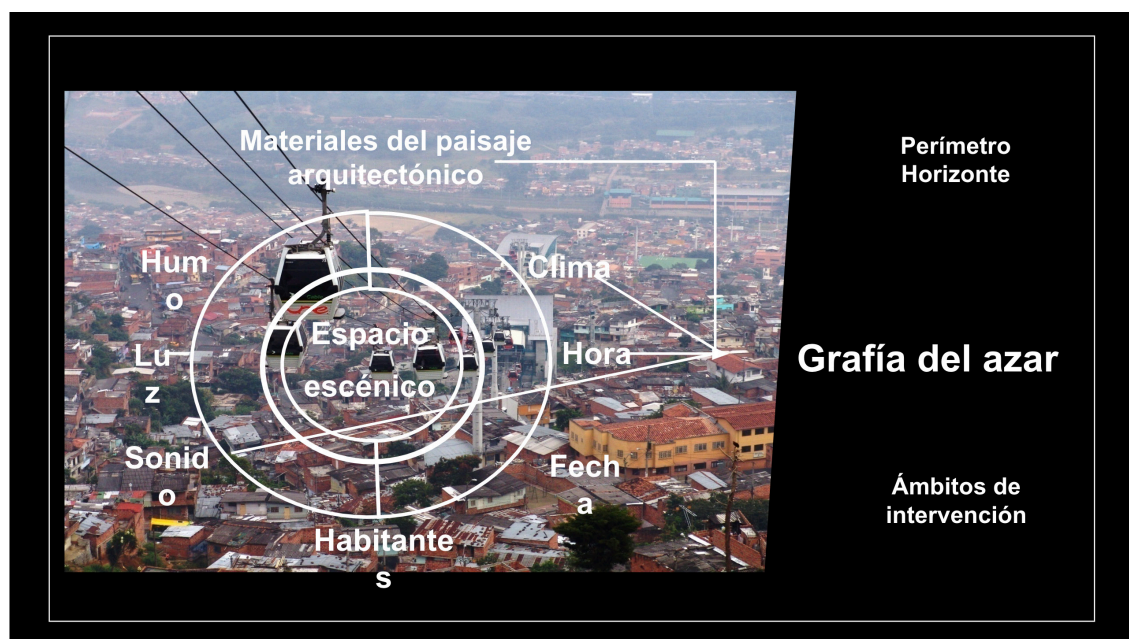


Tabla 5. Grafía del azar - componentes. Elaboración propia

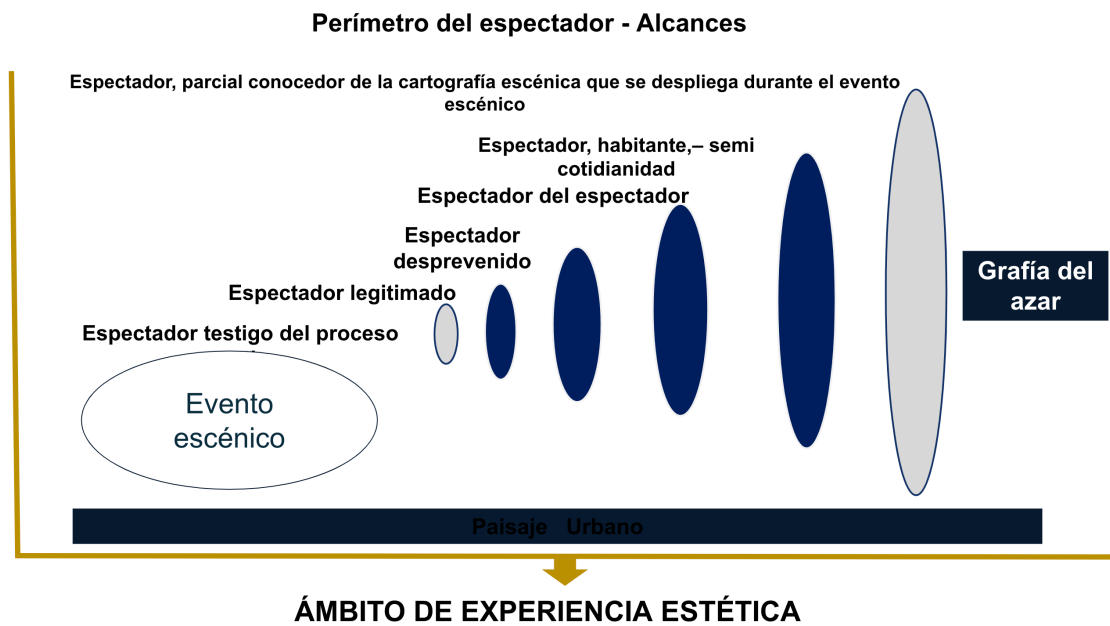


Tabla 6. *Perímetro y alcance del espectador. la estética de lo social.* Elaboración propia



Tabla 7. *Estesis, concreción poética de la imagen acontecimiento.* Elaboración propia

### Estructura de la narrativa escénica

Para la elaboración de dicha estructura, he tomado como referente la estrategia de dirección escénica planteada por G.A. Tovstonógov<sup>9</sup> —a partir de los preceptos legados por K. S. Stanislavski mediante el método de análisis activo de la obra y del papel—, el cual ha cobrado vigencia en los procesos de formación y puesta en escena de la dirección en el teatro drama, definido por una estructura consistente diseñada exclusivamente para que la dirección de escena aplique este método al material dramático con el fin de dar un salto cualitativo al concepto y a la materialización de la puesta en escena. En este caso, el planteamiento que aquí se presenta adquiere diversas variables, dado que el escenario en el que se instala el ejercicio de la dirección escénica tanto reconoce los ámbitos de intervención pertenecientes a las categorías artísticas tradicionales, como a las categorías alternativas otorgando así más que una actualización de dicha estrategia una propuesta que trasciende hacia la generación de nuevos desarrollos en el campo de la dirección de puesta en escena.

En este sentido se formulan dos propósitos sobre la labor de la dirección en un determinado ámbito de la intervención: Uno relativo al interés de conocer los mecanismos de un adecuado tratamiento de la acción dramática en todas sus formas, como texto literario, como objeto escénico, como unidad espacio-temporal y desde la perspectiva de la interpretación. El otro el de estar en la capacidad de escenificar aquello que no está contenido en las categorías escénicas tradicionales incorporando así desarrollos performativos, exclusivamente escénicos.

La propuesta que se presenta a continuación, está dirigida a la estructuración de los acontecimientos que conforman la *narrativa escénica*, según el concepto de puesta en escena planteado por la dirección al momento de culminar el proceso de indagación, determinar la imagen acontecimiento conducentes al desarrollo de los procesos de escritura del material textual y de su puesta en escena, entendiendo que la Imagen Acontecimiento como objeto de indagación y creación es el detonante del imaginario, la escenicidad y por tanto el pensamiento escénico.

La estructura de la puesta en escena (obra) en ámbitos de intervención a través de la cual se realiza el despliegue del pensamiento escénico por parte de la dirección, está compuesta por los siguientes órdenes: 1. El ámbito de intervención (acontecer histórico, social, cultural. Prosaica), 2. Las temáticas y las problemáticas que se desprenden del ámbito de intervención, 3. Despliegue de los planos de realidad social (cotidianidad) y de ficción que transcurren de manera paralela a través del evento escénico, 4. El emplazamiento del espectador en el ámbito escénico, lugar de declaración de la tesis en el espectador. 5. Imagen acontecimiento: Primera imagen acontecimiento que da pie al despliegue de las demás imágenes acontecimiento, del lugar que ocupan y del papel que cumplen en cada lugar. Con este acontecimiento se declara la atmósfera que determina un primer cambio de actitud en el espectador que le aproxima a la condición de tesis, 6. Apertura del escenario de intervención, lugar en el que el evento escénico establece una primera unidad entre todos los elementos que hacen parte del sistema y declara la concreción de la escenicidad, 7. Acento. Lugar en el que la puesta en escena declara el primer indicio sobre el cual se desarrollará la línea del tiempo, el sentido que la obra adquiere desde el concepto de puesta en escena y otorga al acontecimiento, las razones por las cuales se sucede, 8. Imagen conflictual: imagen acontecimiento a partir de la cual devienen las acciones que entran en fricción, en una dinámica interactiva entre los órdenes que se superponen y conducen a la materialización del siguiente acontecimiento, 9. Imagen, pensamiento: Imagen acontecimiento en la que todos los componentes del evento escénico se transforman, cambian de actitud, los planos de realidad y ficción se transforman, los lenguajes escénicos se modifican, etc., 10. Imagen Umbral: imagen acontecimiento en la que todas las fuerzas se anudan y determinan el nuevo rumbo de la acción. Se halla al mismo nivel de la primera Imagen Acontecimiento de la estructura. 11. Imagen acento: imagen acontecimiento en la que el sujeto de la acción

<sup>9</sup> Georgy Alexandrovich Tovstonógov (1915-1989) dado que fue uno de los directores más reconocidos de la Unión Soviética en cuanto a la labor creativa, académica, pedagógica desarrollada en el área de la dirección escénica, inspirado en la obra y teoría desarrollada por Stanislavsky. Artista del pueblo de la URSS (1957), doctor en Artes (1968), héroe del trabajo socialista (1983), laureado con los Premios Stalin (1950, 1952), Premio Lenin (1958), dos Premios Estatales de la URSS (1968, 1978). Egresado del Instituto Teatral de Artes Teatrales de Moscú (GITIS) en 1938, dirigió algunos de los más importantes teatros soviéticos, entre ellos, en 1956 el Teatro de Drama Bolshoi (BDT) de Leningrado. Podría decirse que luego de Stanislavsky y muchos otros directores, Tovstonógov es reconocido como el director contemporáneo más importante.

emplaza el nuevo indicio de lo que vendrá y no se desarrollará ante la presencia del espectador, 12. Imagen de la memoria: imagen acontecimiento en la que se declara la imagen que anuda y contiene el concepto de puesta en escena sobre el cual se lleva a cabo el evento y declara por parte de la dirección el carácter filosófico de la obra. Se materializa a través de una imagen que en el futuro será recordada, según la definición que sobre acontecimiento hace J. F. Lyotard, y 13. Cierre del escenario de intervención, Imagen acontecimiento que enuncia el punto de partida, el protocolo de salida que orienta y emplaza al espectador en el tránsito de regreso a la cotidianidad.

Si aludimos a la micro estructura de la puesta en escena, la dirección debe tener en cuenta, aspectos tales como: Concepto de puesta en escena, sujeto de intervención, el acento, el indicio, la transición, la bifurcación, la disociación, el temporitmo, entre otras maneras de operar técnicamente, con las cuales se establece la articulación y la interacción entre los diversos elementos que constituyen la estructura de puesta en escena en ámbitos de intervención y con las cuales se despliega el pensamiento escénico de la dirección.

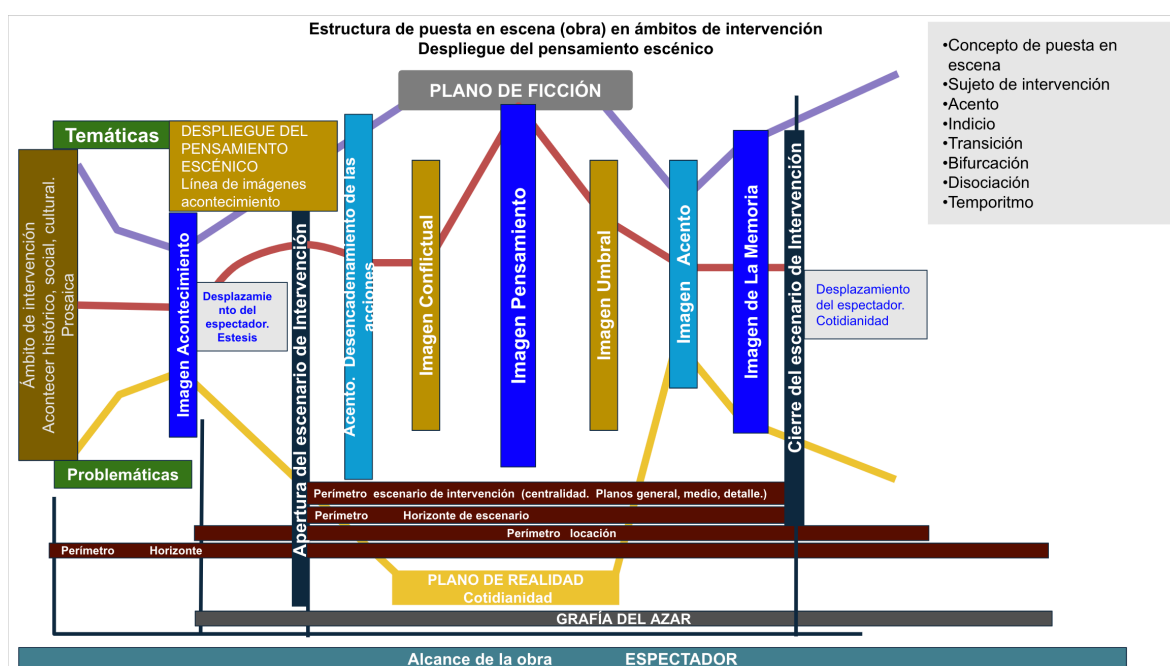


Tabla 8. Estructura de la puesta en escena en ámbitos de intervención. despliegue del pensamiento escénico. Elaboración propia



## **EL TODO Y SUS PARTES. MIRADA Y GEOESCENICIDAD.**

Es fundamental establecer una distinción entre la noción de *imagen-acontecimiento* como objeto de creación de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, y la *imagen-acontecimiento* como componente estructural del corpus escénico de la obra.

La Imagen-acontecimiento cumple una doble función. Por un lado, tiene un carácter metodológico, pues al ser el objeto de creación, la dirección debe conocer los mecanismos que permiten, dar concreción a la puesta en escena. Es decir, existe un modo de operar propio mediante el cual la dirección materializa dicho objeto. Por otro lado, la Imagen Acontecimiento ocupa un lugar específico dentro del acontecer escénico, desde donde cumple una función determinada en la línea narrativa de la puesta en escena, al igual que los demás acontecimientos que, por su ubicación y sentido, tienen una función determinada dentro del despliegue del devenir escénico.

Este doble propósito se define con la intención de facilitar la comprensión tanto de las formas de operar en el sistema de dirección en ámbitos de intervención —determinados como superposición de órdenes escénicos— como del despliegue estructural de éstos y su función dentro de la obra. El conocimiento y manejo de estos factores permite diseñar estrategias sólidas y sugerentes para el desarrollo metodológico implementado por la dirección.

La relación entre la superposición de órdenes (verticalidad) y el despliegue de imágenes-acontecimiento (horizontalidad) configura un movimiento pendular que define el tempo-ritmo del devenir escénico. Esta oscilación permite comprender la visual de la dirección. Si bien ésta se define, por un lado, como una unidad —una mirada pendular—, por efecto de la noción de separabilidad, habilita a la dirección a observar y comprender el lugar y el estado de cada orden de manera disímil.

La dirección debe establecer estrategias de puesta en escena en las que, más que obtener el control de las circunstancias, opte por desarrollar la destreza, el conocimiento y la capacidad de advertir, desde el presente escénico, las múltiples posibilidades que tienen los órdenes de organizarse.

Una consideración metodológica adicional, se relaciona con la noción de superposición —ya mencionada—, la cual construye el espesor de la imagen-acontecimiento. Dicha densidad requiere de los creativos una operación que sincronice todas y cada una de las circunstancias desplegadas en un mismo acontecimiento, como se verá más adelante.

La geoescenicidad, por lo tanto, corresponde al emplazamiento de la dirección respecto a todos los componentes del sistema. Se refiere a la capacidad de ver el todo y sus partes al mismo tiempo, el lugar que ocupa una acción determinada al interior de todo el transcurrir escénico. Esto le permite llevar a cabo y de manera certera la toma de decisiones ante sus interlocutores directos a favor de la concreción del acontecer escénico. La geoescenicidad se convierte, por lo tanto, en una de las maneras de pensar y hacer de la dirección respecto a las estrategias de puesta en escena que se deban implementar durante todas las fases del proceso creativo y del transcurrir del evento escénico ante el espectador.

## **Despliegue del pensamiento escénico a través de la dinámica de los componentes que conforman el corpus escénico**

En este punto se considera esencial abordar la estructuración del corpus escénico —es decir de la puesta en escena—, como también del objeto de creación del sistema, que define el tipo de puesta en escena resultante.

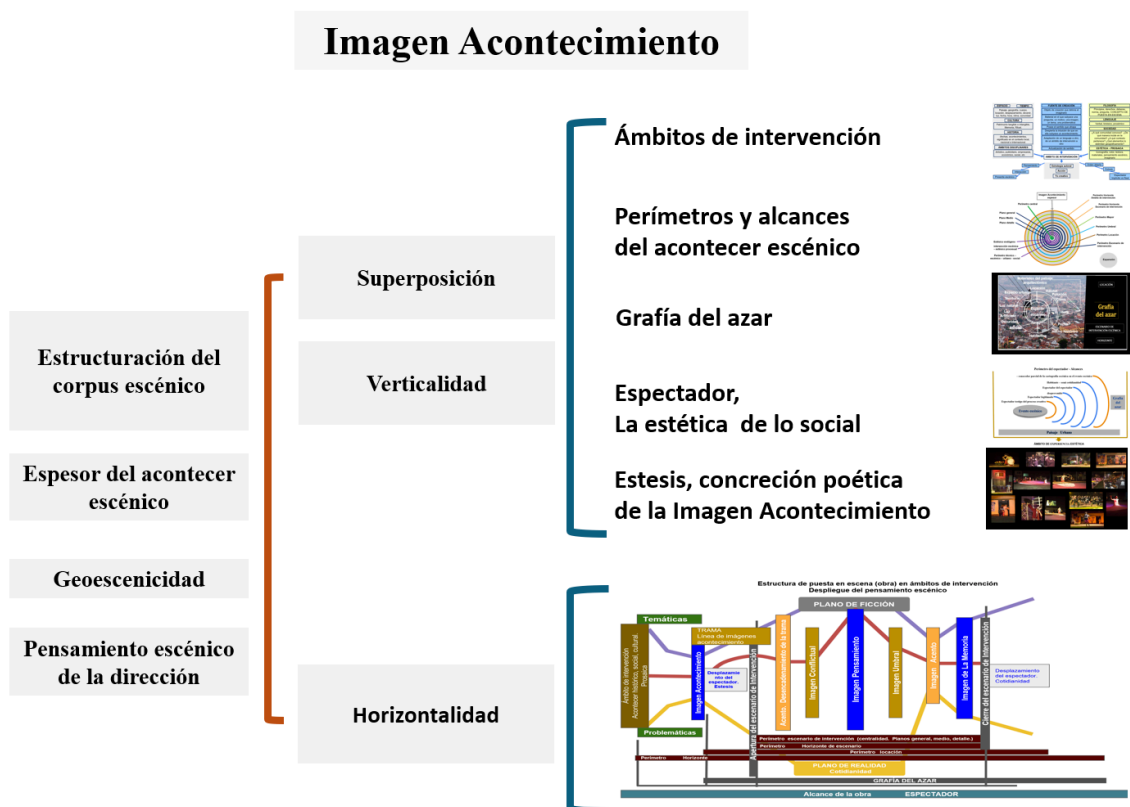
Sin embargo, lo esencial —la razón de ser de todos los procesos anteriores— está directamente relacionada con la concepción y materialización del *corpus* que da forma al pensamiento escénico que el creativo despliega por medio de elementos tangibles, con los cuales se aborda la labor técnica de la dirección y su relación con quienes encarnan la acción escénica.

El *corpus*, contiene la poética y el tempo-ritmo del acontecer, dispuesto en el espacio-tiempo escénico —ya no

El concepto de puesta en escena surge del riguroso trabajo de análisis, indagación y comprensión de los fenómenos implicados en los ámbitos de intervención y en la labor etnográfica, disciplinar, teórica y documental que el proceso requiere, pero también se nutre de la experiencia de vida y profesional de quien asume la dirección, sobre todo por el carácter colectivo que este tipo de proyectos demanda. Al mismo tiempo, se fundamenta en la capacidad de advertir el acontecimiento escénico contenido en una obra escrita o de descubrirlo de la obra latente, de los indicios que emergen del ámbito de intervención.

Cada uno de estos órdenes, en su articulación —o, más precisamente, en su combinación— no solo constituye estructuralmente la imagen-acontecimiento, sino que aporta al espesor que contiene al todo y sus partes en un estado mayor, lo cual determina una de las posibles formas de registrar el alcance de la obra.

La dirección escénica debe ser capaz de reconocer los componentes y la dinámica de cada orden, así como advertir el espesor y la complejidad que adquieren mediante superposición al igual que identificar el comportamiento de dichas partes vislumbrando aquella Imagen Acontecimiento que difícilmente se borrará de la memoria colectiva, en la que se ha incorporado desde una perspectiva estética.



<https://doi.org/10.69746/liminal.a67>



## **6. Reflexión final**

La dirección de puesta en escena atraviesa una época privilegiada; las fronteras entre la dramaturgia y la dirección se han cruzado. Desde la segunda mitad del siglo XX, la dirección asumió la autoría de la obra literaria, construyó múltiples dramaturgias a partir del abordaje de varios ámbitos de intervención, entre ellos, el escenario para el cual se realizaría la puesta en escena.

Poco a poco, los procesos de búsqueda escénica en concordancia con el pensamiento crítico condujeron a la búsqueda estética de la cual emergieron teatralidades, al mismo tiempo la aparición de escuelas de formación teatral y, por ende, festivales de teatro universitario, como también de grupos de teatro en los cuales la obra hacía parte de los discursos políticos y de pensamiento comprometidos con causas sociales, artísticas y culturales.

Hoy la virtualidad, las TIC, las redes de creación e investigación artísticas, la gestión cultural, las convocatorias de creación, investigación, pasantías nacionales, internacionales, en paralelo con la experimentación de la crisis climática, la encrucijada entre las nociones de diversidad e identidad, la expansión del conocimiento, entre otros muchos contrastes que sobrepasan cualquier imaginario, determinan más que temas y motivos para la creación, realidades que desbordan la capacidad física e intelectual confrontada por la velocidad con la que avanza la cotidianidad, la existencia misma.

Con todo lo anterior y mucho más, con el sometimiento a la vulnerabilidad producida por las guerras actuales y la experiencia arrojada por la pandemia, además de las crisis económicas, se ha abierto el telón que ha dejado entrever la incertidumbre que avasalla la certeza y pone en cuestión, cada vez en menos tiempo, la duración de las formas de conocimiento que cada época construye.

En este escenario, la dirección se verá motivada más que por el abordaje de temas, la emergencia a la que está sometida la existencia de las personas, por sobrepasar los límites de lo disciplinar y esbozar escenarios que desborden el imaginario de artistas y espectadores, crear acontecimientos que no solo activen la memoria, sino que la produzcan.

La dirección escénica se verá avocada a crear escenarios de intervención escénica acorde con la emergencia a la que se supedita la realidad circundante, procesos de contingencia en los cuales el espectador de manera activa, dada la causa compartida, en complicidad con quien la ejecuta, experimente la condición estética suscitada por la imagen acontecimiento. Cuando la dirección escénica de manera colectiva y amplia sea asumida desde la perspectiva ontológica, podrá generar puestas en escena que oscilan entre lo más cercano a la realidad y lo más próximo a la subjetividad que acompaña todo proceso creativo, entre lo contemporáneo, lo moderno y lo clásico, entre lo transdisciplinar y lo supra disciplinar, porque lo ontológico de la dirección radica en la capacidad de emplazarse geoescénicamente ante cualquier escenario y crear las estrategias metodológicas y técnicas necesarias para abordar el objeto de conocimiento y de creación que le conducirá por el despliegue de una praxis escénica única y coherente con la obra que produce y con la época en la que la realiza.

### **Contribución de autoría:**

Eduardo Sánchez Medina es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

### **Potenciales conflictos de interés:**

Ninguno.

### **Financiamiento:**

Autofinanciado.

## Referencias

- Alarcón Dávila, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en la danza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 146-147.
- Álvarez G., B. (2009). Perímetros urbanos. Análisis del proceso de delimitación de espacialidades urbanas, un estudio de caso en Medellín. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Argüello, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Ciudad de México: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.
- Barba, E. (Dirección). (2006). *Ur-Hamlet* [Película]. Dinamarca.
- Biril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, técnicas y lenguajes corporales.
- Ceballos, E. (1999). *Principios de la Dirección Escénica*. México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, S.A.
- Cannock, A. L. (Octubre de 2018). Arte e Investigación. El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística. *Cuadernos de Trabajo sobre Ética de la Investigación. Cuaderno 3. Volumen 1*. Lima, Perú: Púrpura. Apoyo Editorial.
- Chistiujin, I. (2014). Teoría del drama. Análisis de la obra dramática. Ariol, Rusia.
- Cortés, L., Polanco, M., Retamal, M., Guerra, K., & Farfán, S. (Enero de 2016). Lo performativo en la performance Art. *Revista colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.
- De 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'. En A. de Toro, C. Angehrn, & R. Ceballos, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez - Medialidad - Cuerpo* (págs. 105-160). Madrid - Frankfurt/Main.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX.
- Diéguez, I. (2004). Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani...más allá del teatro). *ARTEA Investigación y creación escénica*, 13.
- Dubatti, J. (2011). Ópera e innovación: La "ópera urbana" de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2006). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 283-289.
- Dubatti, J. (2016). La liminalidad en el teatro: lo liminal constructivo del acontecimiento teatral. En J. Dubatti, & C. Dimeo Álvarez, *Otras Geografías / Otros mapas teatrales. Nuevas perspectivas latinoamericanas* (p. 264). Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Argentina.
- Egea, S. (2012). *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao, España: Artesblai Editores.
- Egea, S. (2015). *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Egea, S. (2017). *Stanislavsky, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística*. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA EDITORES.
- Galindo, C. L. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México D.F.: Addison-Wesley.

- Garavito, E. (1999). *Edgar Garavito Escritos Escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Grumann Sölter, A. (2023). Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. *Apuntes de teatro. Ensayos e investigación*(130), 126-139.
- Hans T., L. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de fondo*, 1-17.
- Heinich, N. (2014). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros.
- Knébel, M. (2005). *El último Stanislavsky Análisis activo de la obra y el papel*. Madrid: Editorial Fundamentos. Colección Arte.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II* . Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, Conaculta-Fonca.
- Melendres, J. (2000). *La dirección de actores. Diccionario mínimo*. Barcelona: Asociación de Directores de Escena de España, Institut del Teatre de la Diputació .
- Mockus, A. (6 de Marzo de 1994). Jugando con Lyotard. *Magazín dominical* No 556, 8.
- Mokus, A. (6 de Marzo de 1994). Jutando con Lyotard. *Magazin dominical*(566).
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Sánchez Medina, E. (2021). Obra abierta. La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención. Estudio de caso basado en la producción de las óperas urbanas: ¿A dónde? ¿A dónde?... !Ciudad! (2005), !Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, destierro del olvido (2011). Medellín, Antioquia, Colombia.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno contemporáneo*. México: Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.
- Taylor, D., & Fuentes A., M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 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. (págs. 105-160). Frankfurt, Alemania: (Theorie und Praxis des Theaters, Vol. 11, Frankfurt am Main:.