

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN**



**La relación entre el actor y el director
a lo largo del proceso de montaje teatral**

**MEMORIA PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL
DE LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS**

AUTOR

CAROLINA BARRANTES DEL RÍO

ASESOR

LUIS ALBERTO PEIRANO FALCONI

Lima, 17 de enero de 2018

Resumen

A partir de los conceptos de actor, director y elementos escénicos planteados por Peter Brook y de la idea de distanciamiento brechtiano creado por Bertolt Brecht, la presente investigación profundiza en la relación entre el director y el actor que se desarrolla a lo largo del proceso de montaje teatral. Para dicho análisis, ha sido elegido el proceso de montaje de la obra *Casi Transilvania*, escrita por la autora Bárbara Colio, realizado por el director Alberto Isola, puesto en escena en el Instituto Cultural Peruano Norte Americano (ICPNA) de Miraflores en el mes de mayo del año 2015. Es así que el presente trabajo desarrolla las etapas del proceso de montaje: las primeras reuniones del equipo, el trabajo de mesa dentro del cual el director explica y desarrolla su y los ensayos de las escenas, y la temporada de funciones. Como conclusión principal se determina que el director teatral guía a cada actor a lo largo de las etapas del proceso mencionado, dándole las herramientas necesarias para que éste construya tanto la imagen interna como externa de su personaje, determine sus acciones y comprenda la estética que el director ha planteado para una particular puesta en escena. De esta manera, se obtiene como resultado una puesta coherente que emita un mensaje claro que permita al espectador observar y reflexionar sobre los temas que trata la obra.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	iii
CAPÍTULO I: EL TEXTO TEATRAL <i>CASI TRANSILVANIA</i>	1
1.1 Los personajes	1
1.2 El género	2
1.3 La trama	2
1.4 La autora	3
CAPÍTULO II: FUNDAMENTOS TEÓRICOS	5
2.1 Director teatral	5
2.2 Actor	6
2.3 Relación director-actor	7
2.4 Elementos escénicos	8
2.5 La alienación brechtiana	9
CAPÍTULO III: EL DIRECTOR EN LAS ETAPAS DEL PROCESO DE MONTAJE	12
3.1 Primera reunión de todo el equipo	12
3.2 Planteamiento de los personajes	13
3.3 La estética del montaje	14
3.4 Actuación y elementos escénicos	14
3.4.1 Video	14
3.4.2 Vestuario	15
3.4.3 Utilería	15
3.4.4 Música	16
3.4.5 Espacio escénico y escenografía	16

3.4.6 Referencias.....	16
3.5 Trabajo de mesa.....	17
3.5.1 Análisis del texto y género de la obra.....	17
3.5.2 Unidades de acción y planteamiento del personaje	18
3.5.3 Planteamiento de los personajes: el caso de Francisca	19
3.6 Montaje de escenas: el director y la directora adjunta	21
3.6.1 Dirección de actores.....	22
3.6.2 Construcción del personaje.....	23
3.6.3 Escenas.....	24
3.6.4 La dirección adjunta.....	25
3.6.5 Pasadas de la obra en el teatro y temporada de funciones	25
3.7 El distanciamiento brechtiano utilizado por el director teatral Alberto Ísola.....	28
3.8 La puesta en escena creada por Ísola y la mirada del espectador desde las ciencias y artes de la comunicación	29
CONCLUSIONES.....	32
BIBLIOGRAFÍA.....	34
ANEXO 1: RESUMEN DE TRAYECTORIA DE ALBERTO ÍSOLA DE LAVALLE.....	36
ANEXO 2: NOTA DE PRENSA.....	40
ANEXO 3: ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS	45
ANEXO 4: CRÍTICA EN BLOG	46

INTRODUCCIÓN

Al ingresar a la Pontificia Universidad Católica del Perú en el año 2000, me inscribí en la especialidad de Psicología, que pertenece a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Frente a la posibilidad de llevar un electivo de poesía o narrativa, tomé un curso de teatro con el profesor Eduardo Hopkins, en el que analizamos tres textos clásicos: *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca; *Calígula*, de Albert Camus; y, *La Muerte de un Viajante*, de Arthur Miller. Era un curso introductorio al teatro en el que analizábamos los elementos básicos de la historia de la obra: los personajes, el argumento y su función dentro de ella, así como los temas que aparecían en su transcurso y el contexto histórico en el que fue escrita.

Poco antes, en el año 1997, asistí a una función de *El Gran Teatro del Mundo*, dirigida por el director Luis Peirano Falconí en el atrio de la Catedral de Lima. Me impactó mucho la vigencia y complejidad de un texto de más de 300 años de antigüedad puesto en escena en mi ciudad. Este fue un hito decisivo en la elección de mi carrera. Años más tarde, vi la puesta en escena de *Fausto*, de J. W. Goethe, dirigido por Jorge Guerra en el Teatro Municipal, protagonizado por el actor Alberto Ísola.

Al entrar a la Especialidad de Artes Escénicas fui aprendiendo, gracias al curso de Actuación 1 que impartió el profesor y reconocido director teatral Luis Peirano, el significado de la acción teatral desde la visión del actor: qué es una acción y cómo realizarla sin usar la palabra. En el curso de Actuación 2, a cargo de la actriz y profesora Bertha Pancorvo, estudié cómo trabajar la palabra de una escena teatral, tanto el verso como la prosa. En el curso de Actuación 3, siendo el profesor del curso Alberto Ísola, aprendí cómo construir un personaje dentro de una obra teatral. Al mismo tiempo, entrenaba mi cuerpo y voz, preparándolo como actriz para la escena en los cursos de Expresión Oral y Corporal, cuyos profesores eran Teresa Ralli y Bruno Odar. En los

cursos de dirección, que impartían en ese momento la directora Alicia Saco y el director Jorge Guerra, aprendí la manera de dirigir obras de Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski. En los talleres de producción teatral, a cargo del talentoso actor Aristóteles Picho y del director Óscar Naters, aprendí a elaborar el planteamiento conceptual, así como la manera de producir una obra para ser montada; y, en el caso de la creación colectiva, aprendí a crear escenas como actriz.

Mientras cursaba mis últimos años de estudios universitarios y, posteriormente a ellos, he sido actriz de diversos montajes: *Encuentros Perdidos*, creación colectiva dirigida por Sergio Llusera, Mónica Prado y Odette Vélez; *Para Morir Bonito*, escrita y dirigida por Alonso Alegría; *Los Choppets Se Van del País*, dirigida por Rossana Alalú; *Comer*, creación colectiva dirigida por Mario Ballón; *El Deseo más Canalla*, adaptación de la obra de Aristides Vargas, dirigida por Mario Ballón y Pamela Santana, ambos artistas escénicos de la PUCP. Estos últimos dos proyectos fueron una producción de *Panparamayo*, grupo del cual soy miembro fundador. Quiero destacar la labor de dirección de Alonso Alegría en la obra *Para Morir Bonito*. Debido a la experiencia y sabiduría del dramaturgo, el proceso de llevar a escena el texto fue de gran aprendizaje para mí.

Realicé mi proyecto final de carrera dentro del curso Proyecto Final, en el que me enseñó Alberto Ísola, asistido por Lorena Pastor. Como resultado de dicho curso, fui jefa de proyecto de la obra *Algo es Algo*, creación colectiva cuya dramaturgia estuvo a mi cargo. Por dicha creación, recibí el *Premio del Público del Festival Saliendo de la Caja* del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2010. Gracias a dicho premio realicé una obra que mezclaba principios de teatro y performance: *La Mujer Que No Termina*, llevado a cabo junto con Rolando Muñoz en el diseño de iluminación y selección musical y Alonso Núñez en el diseño de la escenografía y el vestuario. La producción estuvo a cargo de Angélica Gabriel Madueño.

A fines de 2012 trabajé como actriz dentro de la obra alemana *El Último Fuego*, montaje teatral del grupo Ópalo, dirigida por Jorge Villanueva. En el año 2013 fui actriz del montaje dirigido por Sergio Llusera, *Después de la Lluvia*, obra escrita por Sergi Belbel. En ese año, fui también actriz de la lectura dramatizada de Sala de Parto 2013, *Cómo Crecen los Árboles*, escrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Juan Carlos Fisher.

Fue en el año 2015 que me convocó *Escena Contemporánea* para ser actriz del montaje de *Casi Transilvania*, obra teatral de Bárbara Colio, en la que tuve el honor de ser dirigida por el actor y director Alberto Ísola. En este proceso reformulé y enriquecí mis ideas acerca de cómo crear un personaje y de la relación actor-director que se produce y desarrolla a lo largo de distintas etapas en un proceso de montaje teatral. Fue a raíz de mi actuación en este montaje que, en el año 2016, fui reconocida por distintos críticos teatrales como una de las actrices destacadas del año, gracias a mi interpretación del personaje de Francisca en *Casi Transilvania*. A partir de mi trabajo como actriz en esta obra tomé consciencia de la importancia de la dirección del actor. La gran interpretación que logré en dicha puesta en escena responde a una adecuada relación entre el director y la actriz.

CAPÍTULO I: EL TEXTO TEATRAL *CASI TRANSILVANIA*

La autora de *Casi Transilvania*, Bárbara Colio, comenzó a escribir la obra en el año 2006 y la culminó en 2012. Es presentada en un formato de guion de cine puesto que las escenas están plasmadas en formato cinematográfico. La obra está dividida en cinco partes: *¿Esa noche?*, que es un prólogo; *Esa mañana*; *Esa tarde*; *Esa noche*; y, *Otra mañana*, el epílogo; y cada una está, a su vez, subdividida en escenas.

La dramaturgia es aristotélica y la acción avanza a un ritmo acelerado. Es un texto rico en símbolos y doble sentido y es ahí en donde radica su complejidad. La riqueza de la obra se encuentra tanto en la forma como en su contenido. La acción dramática de *Casi Transilvania* se desarrolla dentro y alrededor del parque de una gran ciudad: en un café, un departamento, una cabina de teléfono y una locación de cine.

1.1 Los personajes

Los cuatro personajes son Francisca, Hugo, La Actriz y Julia, acompañados por dos pastoras alemanas. Hugo es un director de cine independiente, malintencionado y poco ético, que está filmando una película financiada por su esposa, Julia, quien es la guionista. Ella fue también directora de cine hasta que su película *El Ocaso de Aurora* fue destruida por la crítica.

A excepción de Francisca, cada personaje se encuentra en un momento límite de su vida: está a punto de hacer algo o de tomar una decisión importante; Julia está a punto de divorciarse, Hugo está por confesarle a su esposa la comisión de un delito y La Actriz, su amante, está tan desesperada por obtener un papel protagónico dentro de una película que pretende extorsionarlo con su esposa.

De otro lado, Francisca, quien no está forzando situaciones para conseguir un objetivo, es un personaje pasivo y secundario, típico de las películas: es la mesera que frecuentemente aparece

en las escenas en que los protagonistas van a tomar un café. En cambio, en *Casi Transilvania*, el personaje de Francisca es uno de los cuatro protagonistas de la obra. Ella atiende en un café y lee las palmas de la mano para predecir el destino de las personas.

1.2 El género

El texto es un melodrama. Contiene suspenso, terror disfrazado de drama y momentos cómicos. El terror y la compasión no son lo suficientemente intensos ni llegan a niveles extremos para ser considerada una tragedia. Está inspirada en las películas de vampiros puesto que en varios pasajes de la obra se incluyen referencias a las películas de vampiros de los años treinta, originalmente mudas y desarrolladas en blanco y negro.

1.3 La trama

Francisca y Hugo se conocen en el parque y ambos confiesan ser enfermos terminales. Francisca, quien lee la palma de la mano, intenta revelar una posible salvación a Hugo, quien está filmando una película que debe culminar a como dé lugar. La película continuará rodando hasta que Julia decida detenerla debido a los malos manejos económicos de su esposo.

De otra parte, La Actriz, amante de Hugo, es una mujer desesperada por sobresalir en la industria que intentará chantajearlo para obtener un rol protagónico en la película, amenazándolo con desenmascarlo ante su esposa. Para evitarlo, Hugo accederá a grabar algunas escenas de la película con ella. Francisca, quien también es mesera del café que Hugo, La Actriz y Julia frecuentan, desarrolla una amistad con Julia y la convence de tener cualidades para ser una buena directora de cine. Este trascendental hecho alimenta su autoestima y le brinda el coraje necesario para tomar la decisión de detener la película de Hugo, que ella financia, y pedirle el divorcio.

Al enterarse de que la película que la llevará a la fama se ha cancelado, La Actriz, enfurecida, intercepta a Julia con un arma y amenaza con matarla si ella, como guionista, no le da

un papel protagónico en la película de Hugo. En ese instante aparece Francisca, quien intenta salvar a Julia. Se produce un forcejeo entre las tres, hasta que finalmente Julia finge, ante las otras dos, matarse.

Luego de lo sucedido, Francisca y Hugo se encuentran en la misma banca del parque en la que se conocieron. Hugo le hace confiesa que Julia sigue viva y que fingió su muerte para protegerla. A estas alturas, ambos se encuentran en una etapa distinta: él arrepentido y ella menos inocente. La autora desliza la posibilidad de que empezarán algo juntos: puede ser una amistad o un nuevo amor.

1.4 La autora¹

La dramaturga Bárbara Colio nació en Mexicali, Baja California. En 1988 se inició en el arte teatral como actriz. Luego fue productora de teatro independiente y, después, directora escénica. Actualmente radica en México D.F. Sus textos teatrales han sido montados, publicados y premiados en varios países. En el año 2004 recibió en España el *Premio Internacional María Teresa León para Autoras Dramáticas* por su obra *Pequeñas Certezas*, puesta en escena en México (2007), Inglaterra (2008), Perú (2009), Estados Unidos (2010) y España (2014).

Ha sido escritora residente en *The Royal Court Theatre International Residency for Emerging Playwrights*, en Londres; en el *Writers Room* y en el *Lark Play Development Center*, ambos en Nueva York; y en el *Fondo Iberoamericano para la Creación Dramatúrgica Iberescena*. Ha impartido laboratorios de dramaturgia en varios estados de México y en el extranjero, incluyendo al Perú.

En dos ocasiones le ha sido otorgado el *Premio Estatal de Literatura de Baja California* y ha recibido la *Medalla de Oro al Bajacaliforniano Distinguido* en 2010. Además, obtuvo el *Premio*

¹ Colio s/f.a, s/f.b.

Nacional Víctor Hugo Rascón Banda en 2009 y el *Premio a Mejor Obra Periodística* por la Asociación de Periodistas Teatrales por su obra *Usted Está Aquí*. Su montaje *Cuerdas* ganó el *Premio Nacional de Dramaturgia de Bellas Artes* también en el año 2009. Con la Compañía Nacional de Teatro ha estrenado las obras *El Día Más Violento* y *Carnada*.



CAPÍTULO II: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

En este capítulo se desarrollarán los conceptos que servirán de fundamento para profundizar en el proceso de montaje conducido por el director y se explorará la técnica de alienación o distanciamiento brechtiano que el director emplea y transmite dentro de la puesta en escena.

2.1 Director teatral

Acercas de la postura que tienen los directores frente a un texto y cómo abordarlo en un proceso de montaje, Peter Brook, reconocido director y teórico de teatro, señala en su libro *El Espacio Vacío*: “Cuando oigo al director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido” (Brook 2012: 55).

El director es una figura crucial para que una obra cobre sentido al ponerla en escena puesto que debe tener un planteamiento claro para plasmar el texto en la actuación. Ello no quiere decir que el director no puede cambiar de parecer en el camino; sin embargo, su obligación recae en cumplir con los objetivos trazados inicialmente. Es un trabajo que exige mucha creatividad y, a la vez, es una labor de artesano en la que, desde el momento en que toma un texto para ponerlo en escena, debe ir hilando cada detalle de la obra para montar un espectáculo coherente en el que sus elementos coexistan de tal manera que el aporte de cada uno conforme el todo.

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir “sí” o “no”, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de

navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo (Brook 1987: 20).

Con un planteamiento claro, el director podrá guiar los diversos aspectos y etapas del proceso de montaje. Para lograr sus objetivos debe poseer flexibilidad y, al mismo tiempo, firmeza, ya que ambas cualidades permitirán un trabajo completo. Ambas servirán en momentos determinados, cada una funcionará más para una etapa que para otra, serán complementarias. A partir de un rumbo claro, el director podrá ser flexible con las distintas áreas que intervienen en el proceso de montaje: la producción, los diseñadores y realizadores, los técnicos y, sobre todo, los actores.

El director debe poder potenciar la capacidad de que el actor logre transmitir al espectador aquello que él ha planteado. En el proceso de ensayos va dirigiendo a los actores para que ellos mismos lleven a cabo su planteamiento y para que propongan a partir de él; finalmente, en el estreno, el director estará en el lugar del espectador puesto que la obra ya no le pertenece, sino a los actores. Y, si bien, puede continuar acompañándolos, será desde la posición de un espectador privilegiado, con el que los actores se sienten comprometidos.

2.2 Actor

El actor es la pieza fundamental que compondrá la puesta en escena: el humano. Es, también, el centro del proceso de ensayos en el que, guiado por el director, va construyendo un personaje a partir del texto que llevará a escena. A diferencia del director, el actor no es el líder del grupo, no comanda el barco en un proceso de montaje. Sin embargo, será el receptor de las ideas del director y el responsable de transmitir en escena el trabajo realizado en conjunto por el

equipo. Tiene la función primordial del teatro: encarnar al personaje para realizar su acción y ser parte de la acción dramática de la obra.

Para trabajar un texto teatral dramático, el actor trabaja bajo el sistema de acciones de Konstantin Stanislavski. La acción es para el actor su principal herramienta en escena, aquello que lo sostiene. Acerca del actor en escena, Stanislavski señala que “cada instante requiere acciones imprescindibles, dirigidas hacia un fin, que se van dibujando de un modo lógico y continuo en nuestra imaginación. Hay que creer en su necesidad, porque en caso contrario los sueños perderían su sentido de interés. Sin embargo, la creación del artista no consiste sólo en imaginación, sino también en la encarnación externa de sus sueños” (Stanislavski 2003: 80).

El actor va desarrollando una partitura de acciones que lo guían junto con el texto y realiza con el director un trabajo de análisis mientras va construyendo mentalmente la imagen física y emocional de su personaje, para luego ser probada en el espacio, a lo largo de los ensayos. El actor realiza un proceso de abstracción que requiere de cierta clase de inteligencia para lograr poner en su propio ser características ajenas a las que ha accedido mediante la imaginación y observación y que, junto con la experiencia y reflexión, concreta en escena.

El actor debe construir un personaje que forma parte del mundo que se está creando y en el que convive con un grupo de intérpretes. Es evidente, de esta manera, que el actor debe considerar varios planos para comprender su radio de acción y conocer el mundo de ficción al que pertenece el personaje que ha creado.

2.3 Relación director-actor

La tarea fundamental del director dentro de un proceso de montaje es el trabajo con el actor. Si no hubiera un texto y elementos escénicos, podríamos hacer teatro solamente con un actor. El actor es la pieza fundamental de la puesta en escena. Además de realizar una labor analítica al

estudiar una obra dramática, el director debe tener la capacidad de relacionarse con los demás miembros del equipo, ser líder y a la vez acompañante de quienes están a su cargo: actores, diseñadores y realizadores de los elementos escénicos, productores y equipo técnico. Si bien la relación del director con cada uno de ellos es importante, la relación director-actor cumple un papel primordial dentro del proceso de montaje.

El director brinda insumos y herramientas mediante sus indicaciones y ejercicios a los actores para que construyan sus líneas de acción y sus personajes. Luego, el director los hace «jugar» en el espacio y, a lo largo de todo el proceso, continúa delimitando el área que abarca cada personaje, su radio de acción respecto del otro y de la totalidad de la escena y obra.

2.4 Elementos escénicos

Los elementos escénicos han sido diseñados sobre la base del planteamiento inicial del director de común acuerdo con cada uno de los técnicos y artistas involucrados a partir del concepto global de la obra y están compuestos por la escenografía, la utilería, el vestuario, la música, la iluminación y el maquillaje que serán parte del montaje. Cada elemento será una parte visible o audible en escena y representará el mundo de la ficción planteado por el director, «acompañando» a los actores que darán vida a sus personajes.

Peter Brook habla de la relevancia de los elementos escénicos para el actor: “He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y que una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores” (Brook 2012: 141). Un elemento escénico, como la escenografía, no es un adorno sino una pieza fundamental para el actor, que lo ubica en el mundo de la obra.

La dificultad del montaje de los elementos escénicos, así como de las actuaciones, radica en que pertenecen al mundo de la ficción, pero deben parecer verosímiles. El espacio y el tiempo

de la ficción son diferentes a aquellos de la realidad. Además de manejar esta diferencia, los diseñadores y realizadores deben tener la capacidad de concebir la totalidad de la obra, el espacio y el tiempo de ficción que ocupa, para poder diseñar propuestas que encajen en el mundo ficticio y en el tiempo, espacio y forma que toman en el montaje.

2.5 La alienación brechtiana

Bertolt Brecht buscaba que el espectador sea pensante y activo. Utilizó el teatro como una herramienta para la transformación social que considera vital y necesaria. “Hace un centenar de años surgió la nueva ciencia cuyo objeto es el estudio de la sociedad, y surgió la lucha de los oprimidos contra los opresores” (Brecht 1957: 23).

Brecht escribió obras que, desde su contenido, cuestionaban el sistema económico y social capitalista y también desarrolló técnicas para poner en escena estas obras de tal manera que hicieran reflexionar al espectador sobre su entorno. Lo que Brecht quería con su propuesta era generar una actitud crítica y no pasiva por parte del público hacia la obra, que ponía en escena la realidad social a la que él criticaba. Brecht consideraba el teatro una herramienta para hacer tomar consciencia al pueblo de su condición de explotado. “Si queremos darnos plenamente a esta gran pasión de producir, ¿cuáles serán nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuál será la actitud productiva con respecto a la naturaleza y a la sociedad, que nosotros, hijos de una edad científica, asumiremos con placer en nuestros teatros? (...) Será una actitud crítica” (Brecht 1957: 23).

El teatro brechtiano cuestionaba a su sociedad señalando las diferencias sociales mediante recursos escénicos. A diferencia de la corriente que imperó hasta la aparición de Brecht, él utilizaba un mecanismo que lograba que el espectador pudiera mirar la obra tomando distancia frente a la historia. Este mecanismo es llamado distanciamiento o alienación. En sus obras, Brecht utilizó la

alienación para que constantemente el espectador tenga una posición crítica sobre lo que está observando.

Brook señala: “Recordemos, por ejemplo, la palabra que introdujo en nuestro vocabulario: alienación. (...) Comenzó a trabajar en un tiempo en que la escena alemana estaba dormida por el naturalismo o por las embestidas del teatro total, al modo de la ópera, cuya finalidad era apresar al espectador en sus propias emociones y hacer que se olvidara por completo de sí mismo” (Brook 2012: 102).

La alienación o extrañación es el mecanismo que cumple la función de hacer que el espectador no se sumerja en la historia de la obra. “La categoría central de la estética de Brecht es la extrañación[.] (...) [E]sta categoría vale en el campo de la dramaturgia y está vinculada a la teoría del montaje tal como fuera formulada por Eisenstein. (...) Dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento” (Brecht 1957: 8).

De esta manera, la alienación brechtiana es un mecanismo teatral que apunta a que el espectador tome distancia, adopte una postura y pueda mirar y reflexionar acerca del espectáculo. Para generar esa distancia por parte del espectador hacia el espectáculo, el texto puede presentar cierta forma, en la que la acción es constantemente interrumpida —por medio del empleo de diversos recursos— para hacerle ver que lo que está presenciando es falso, solo un espectáculo, para que así despierte de la ensoñación. “Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. Tienen los ojos fijos sobre la escena, como hechizados, expresión proveniente de la Edad Media, época de brujas y de clérigos. Ver y escuchar son actividades, y en ocasiones también medios de goce; pero esta gente no solamente se aliena de toda actividad, sino que parece materia pasiva” (Brecht 1957: 26).

Hoy en día podemos observar textos que aún proponen ese extrañamiento, aunque también hay otros métodos para generarlo en una propuesta de montaje.

La extrañación brechtiana se determina dialécticamente en muchas dimensiones. Extrañación dramaturgo-realidad social; extrañación estructural de la obra: escena-escena, etc.; extrañación director-autor (interpretación creadora), actor-personaje y actor-actor, y personaje-personaje; extrañación musical; extrañación mímica, coreográfica y escenográfica; extrañación del trabajo actoral, y extrañación en la relación público-representación. (...) El arte teatral es para Brecht un complejo de creaciones: crean realmente todos en su acción conjunta: el dramaturgo, el director, los actores, los iluminadores, maquilladores, maquinistas... y crea el público. (Brecht 1957: 8-9)

Así, la extrañación no es un elemento únicamente de la dramaturgia, sino que se encuentra entre un elemento y otro, o entre un aspecto de la puesta en escena y otro. Brecht introdujo el uso de video, los carteles, las canciones como *gags* para detener la acción de la escena y generar la distancia por parte del público a la obra. En nuestro contexto actual, en que cada vez hay más obras teatrales, la extrañación encuentra nuevas maneras dentro de los textos y también nuevos modos dentro de los montajes. En el caso de esta memoria, se utiliza el concepto de extrañamiento, no en el texto teatral, sino en la puesta en escena a la que apunta el director a lo largo del proceso de montaje.

CAPÍTULO III: EL DIRECTOR EN LAS ETAPAS DEL PROCESO DE MONTAJE

En el momento en que el director toma un texto para estudiarlo y tomar decisiones sobre la estética de la puesta en escena y los actores que interpretarán la obra, se inicia un proceso creativo que lo tendrá como artífice del proyecto. El director asume una función crítica cuando comienza el proceso de ensayos, que consta de varias etapas: primeras reuniones, lecturas de la obra con los actores, trabajo de mesa —primeras imágenes, modelo actancial, referencias, unidades—, montaje de las escenas, llegada de utilería y demás elementos escénicos. Luego, se realiza el traslado al espacio en donde será montada la obra para los ensayos generales. Finalmente, el producto final es expuesto en la temporada de funciones, que suele durar algunos meses.

3.1 Primera reunión de todo el equipo

Tuvimos una primera reunión de todo el equipo: actores, productores y asistentes de producción, en la que el director, Alberto Ísola, anunció las fechas en que empezaríamos a ensayar, la fecha en la que entraríamos al teatro, la fecha de estreno y la fecha de fin de funciones. Nos compartió su propuesta de montaje, expresó cómo crearíamos el mundo particular que él como director había ideado para el texto en nuestro contexto actual. Hicimos una primera lectura, luego de la que cada miembro del elenco, así como el director, dimos nuestras primeras impresiones. Conversando acerca del título, surgió la pregunta «¿por qué *casi*?». Ísola indicó que el artículo «casi» se refería a lo próximo que está el ser humano de ser un vampiro, pero que aún no lo es.

El director anunció quiénes conformarían el equipo de trabajo y presentó a todos los miembros: Norma Berrade, directora adjunta; Matías Mancuso, productor ejecutivo; Nicolás Martínez, asistente de producción; Juan Sebastián Domínguez, diseñador de iluminación, vestuario, utilería y escenografía. El elenco estaba conformado por Tati Alcántara, Urpi Gibbons,

Sergio Llusera y Carolina Barrantes. La producción general estaba a cargo de Escena Contemporánea, cuyos directivos son Juan Carlos Adrianzén y Magali Bolívar.

En las líneas siguientes observaremos el planteamiento de dirección que propuso Ísola al inicio del proceso de ensayos y que reforzó a lo largo del mismo. El tema de la obra definido por el director consistía en «ser alguien» en el mundo contemporáneo. Es decir, hasta qué punto, en nuestra sociedad actual, el deseo de ser alguien reconocido lleva al ser humano a actuar inmoralmemente. Ísola hizo un paralelo entre el texto y las películas de *zombies*, ya que los personajes del texto simbolizan, desde su mirada, muertos en vida. Por ello este texto teatral es tan contemporáneo y la decisión de ponerlo en escena en este momento es sumamente precisa.

3.2 Planteamiento de los personajes

El director planteó a los protagonistas: Hugo, el director de películas independientes; Julia, la guionista de las mismas; y, La Actriz, actriz de cine. Plasmó a los tres como personas que han perdido su esencia, su alma, que sufren de una ceguera colectiva que, en la realidad de nuestro mundo actual, corresponde a la ceguera contemporánea de los seres humanos. Francisca era el único personaje de los cuatro que no pertenecía al mundo de los vampiros. Es decir, convivía con ellos, pero ella «no se alimentaba de la sangre del otro», no se aprovechaba.

Alberto Ísola hizo hincapié en que la obra tenía como tema transversal el machismo. En su planteamiento, el hombre era el total villano, un cretino. *Casi Transilvania* presentaba tres lados de la mujer: la santa, la parcialmente corrompida por el sistema y la que no tiene escrúpulos. Todas, de alguna manera enfrentadas al villano máximo de la historia: el hombre.

3.3 La estética del montaje

La puesta en escena sería la filmación de una película que utiliza la estética de las películas de vampiros mexicanas de los años sesenta: todo sería en blanco y negro. El elenco de la obra interpretaría los papeles de los actores que aparecen en la película. El público asistente a la obra vería la filmación de la película y, por ello, la puesta en escena empieza y termina en la pantalla, con la proyección de video, mientras que las demás escenas son minimalistas, como rodadas en un *set* de cine.

3.4 Actuación y elementos escénicos

El director señaló que todo debía ser percibido por el público como falso, salvo las actuaciones. El vampiro representaba en el montaje la falsedad del ser humano. Por esta razón, tres de los personajes serían una especie de vampiros, lo que se vería plasmado en su vestuario, utilería y maquillaje. Ísola situó la obra en México D.F. en el tiempo actual, una capital como Lima, pero que posee una industria de cine gigantesca y, por lo tanto, asociada a una corrupción de mayor magnitud.

3.4.1 Video

Ya que la puesta en escena representaba en sí la filmación de una película, el video tenía una función primordial en ella. Para el espectador, la historia transcurría en los pequeños escenarios —escenario principal y balcones—, pero era interrumpida como ficción al aparecer el video. Ello le señalaba, como a través de una pantalla de televisión, que lo que estaba viendo era montaje falso y no parte de la realidad.

El video era empleado al iniciar la mayor parte de las escenas, proyectado sobre el fondo del escenario. El director decidió utilizarlo en diversos momentos: en algunos cambios de escena, acompañados por la música; cuando Julia ha descubierto que su marido le roba; para el epílogo,

en el que la dramaturga escribe que los tres personajes femeninos hablan casi en simultáneo. En esta última escena, el director decidió que Francisca continúe hablando en el plano de la realidad, mientras que Hugo la filma y en el video se proyectan las otras dos mujeres, Julia y La Actriz. Ísola quiso destacar así el cruce o confusión de identidades que proponía el texto. Este instante estaba impregnado de gestos y señales que aludían a *Drácula* y a *Persona*, de Ingmar Bergman.

3.4.2 Vestuario

El vestuario utilizado en esta puesta en escena sería todo en blanco y negro, para ambientarnos en las películas de los años sesenta. De acuerdo con su grado de bondad o maldad, cada personaje utilizaría un matiz de blanco o negro, pasando por todas las tonalidades de gris. Francisca era el único personaje cuyo vestuario contenía el color blanco. Julia, quien está más cerca de la claridad que Hugo y La Actriz, llevaba gris, mientras que estos vestían de negro. La Actriz era la única que llevaba rojo, color que simboliza la sangre dentro del mundo de los vampiros.

3.4.3 Utilería

Todos los personajes de la obra usarían lentes oscuros, para así señalar que no pueden ver la verdad, viven en la mentira y en un mundo totalmente falso. El personaje distinto, Francisca, que no llevaba gafas oscuras, podía ver. Hugo, Julia y La Actriz, por su parte, al ser vampiros, no podían ver la luz puesto que los irritaba. Este tema fue evidenciado y potenciado en el montaje con el empleo de los lentes oscuros y acompañado de un gesto con la mano, que aparece en la película *Persona*, con el que se tapan de la luz.

3.4.4 Música

La música elegida por el director fue la de Phillip Glass y Qronos Cuartet, empleada para el *remake* de *Drácula*, la película original, protagonizada por Bela Lugosi. En el texto, Hugo hace un paralelo entre Bela Lugosi, el actor de *Drácula*, y la madre de Julia, su suegra, señalando un parecido entre ambos. En cuanto a los efectos de sonido, el director decidió que los ladridos de las perras Frida y Gala fueran audios en *off*, simulando una película antigua.

3.4.5 Espacio escénico y escenografía

El espacio elegido por el director para representar la ficción de la obra fue el auditorio del ICPNA de Miraflores. La escenografía sería un *set* de cine en el que se irían filmando las escenas de la película, que son también las escenas de la obra. Ello se haría más evidente con el ingreso de dos jefes de escena durante la obra para poner las palmas en el piso, quienes representarían a los ayudantes de filmación de la película.

La escenografía de *Casi Transilvania* estaría distribuida en distintos espacios de la sala del auditorio. Desde un comienzo, Juan Sebastián Domínguez, diseñador y realizador de la escenografía, planteó abarcar diversas zonas del teatro. Se usaron los balcones del auditorio como parte de la casa de Julia y como *set* de filmación de la película de Hugo. Se emplearon las partes traseras de la platea del auditorio —en el segundo piso— para la escena de la cabina de teléfono de Francisca. De esta manera, se rompió con el uso convencional del espacio teatral y se utilizaron distintos espacios como si fueran las locaciones en las que se filmaba la película.

3.4.6 Referencias

Persona es una película en blanco y negro de los años 60 en la que hay un cruce de identidades. El director planteó un paralelo entre los personajes de *Casi Transilvania* y los de

Persona: La Actriz, personaje que interpretaba Tati Alcántara y la actriz que interpretó Liv Ullmann en *Persona*, y un paralelo entre mi personaje, Francisca, y la enfermera, Alma, en aquella película.

Para que los actores comencemos nuestra investigación sobre la obra y la construcción de nuestros personajes, Ísola dejó como tarea ver tres películas: *Santo Contra las Mujeres Vampiro*, de los años cincuenta; *Drácula*, de los años treinta, en la que actúa Bela Lugosi; y, *Santo Contra las Momias de Guanajuato*, de los setenta. También nos pidió que escucháramos la música de Phillip Glass del *remake* de *Drácula*.

3.5 Trabajo de mesa

El trabajo de mesa del montaje constituye la etapa previa al inicio de los ensayos. En este momento se profundizará en el análisis del texto de la obra y en las características de los personajes, de acuerdo con la visión del director, quien expresará los objetivos que persigue en la puesta en escena y recogerá las observaciones de los actores.

3.5.1 Análisis del texto y género de la obra

El director profundizó en el tema de la obra: la necesidad de ser alguien en el mundo contemporáneo. Los temas transversales serían la mujer y el machismo en el mundo actual. Es así que el texto nos presenta a un hombre, Hugo, que, de alguna manera, juega con estas tres mujeres. También introduce a dos perras, animales, y sugiere un juego de palabras con ellas debido a la connotación despectiva de la mujer desde la mirada del hombre.

El director nos explicó que la obra era un melodrama porque presentaba un lenguaje excesivo por medio del que uno se reía ligeramente. A pesar de que el melodrama no es sarcástico, uno ríe en momentos dramáticos. Asimismo, presenta situaciones cotidianas disfrazadas.

La piedad representa el lado más débil del melodrama, mientras que el más poderoso es el temor. Aparece una clase de miedos, denominados irracionales: supersticiones primitivas,

fantasías neuróticas y ensoñaciones infantiles, que irrumpen en la imaginación. Igualmente, fuera de los límites del sentido común se halla el temor a Dios. Superstición, neurosis y puerilidad confunden sus fronteras. El melodrama recurre algunas veces al tipo «irracional» de temor de una manera tan directa como en los casos del monstruo de Frankenstein o Drácula (Bentley 1998: 190).

Para ejemplificar el melodrama, de tal manera que los actores lo comprendamos en todas sus dimensiones, el director mencionó las películas del director de cine Luis Buñuel, la novela inglesa *Cumbres Borrascosas*, de Emily Bronte, llevada al cine en 1939 por el director William Wyler, y la película mexicana *Aventurera*, en la que actúa Ninón Sevilla, estrenada en el cine en el año 1950 y dirigida por Alberto Gout.

Ísola nos aclaró que el melodrama es exagerado, como las telenovelas. La gran diferencia entre aquellas y nuestra puesta en escena radicaría en que en las telenovelas se actúa el obstáculo y en *Casi Transilvania* el actor cumpliría su acción, concentrándose en realizarla a pesar de los impedimentos que surgen en el contexto de la escena.

3.5.2 Unidades de acción y planteamiento del personaje

En esta etapa del proceso, el director establece las unidades de acción del texto y los actores comenzamos a construir el personaje a partir del modelo actancial y de las imágenes. En la segunda reunión de todo el equipo, luego de haber hecho una segunda lectura, Ísola nos hizo reconocer la división del texto en escenas y la fragmentación en unidades de acción. Nos dedicamos durante dos ensayos a entender esta división, que constaba del número, orden cronológico, la unidad y el título de la misma. De esta manera íbamos entendiendo el sentido del texto, de la acción y de lo que hacían nuestros personajes.

En estos ensayos, mientras leíamos, íbamos determinando cuál era la acción de la unidad y qué personaje la llevaba a cabo. Cada actor, en su trabajo personal, iba determinando qué acción

realizaba su personaje en cada escena. Luego de hacer tres lecturas completas de la obra, en las que el director evaluaba su duración, empezamos a conversar específicamente sobre cada personaje. Desarrollamos el modelo actancial, que consta de descifrar a partir del texto qué quiere cada personaje, identificar sus obstáculos y su motivación principal y descubrir quiénes eran sus ayudantes.

En la lectura de escenas reconocimos la obra por la división por escenas: qué pasaba en ella y qué quería cada personaje en cada una. Luego, hicimos una lectura de escenas con intenciones, que se traduce en que el actor lee sabiendo qué quiere conseguir su personaje y cuáles son las estrategias que utiliza para conseguirlo.

3.5.3 Planteamiento de los personajes: el caso de Francisca

En esta etapa, el director y la directora adjunta fueron compartiendo verbalmente con los actores las líneas generales de los personajes que cada actor debía construir. La construcción del personaje fue planteada y guiada por el director y ejecutada a partir de imágenes de personajes de películas y la mirada y el ritmo de los mismos. Dentro del proceso de montaje, las películas fueron la principal fuente de inspiración para la construcción de cada personaje. A lo largo de las diversas lecturas de la obra durante este proceso, el director brindaba a los actores imágenes extraídas de películas de cada uno de los personajes.

Para construir la imagen interna del personaje, el director dio como tarea a los actores encontrar tres características esenciales de la psicología del personaje y determinar en qué momentos específicos del texto aparecen rasgos opuestos a dichas características. El director especificó que la imagen interna está relacionada con las características de la personalidad, las emociones y sentimientos que determinarán el comportamiento del personaje. Para construir la imagen externa, Ísola indicó a los actores qué personajes de películas debían observar como fuente

de inspiración. Además, estableció qué señas particulares o problemas físicos presenta cada personaje.

El director indicó que mi personaje, Francisca, era el único de la obra que aún tenía verdad y, por ello, la comparaba con un ángel que vive dentro de un mundo endemoniado, una especie de salvadora. La imagen principal para construir a mi personaje fue la enfermera de la película *Persona*: Alma. Ísola fue enfático al insistir en que vea la película más de una vez. Fue dirigida, escrita y producida por Ingmar Bergman en 1966. Es uno de los filmes más audaces del director sueco, ya que introduce numerosos elementos vanguardistas de las corrientes renovadoras del cine.

En *Persona*, Elisabet Vogler (Liv Ullmann) es una conocida actriz teatral que, durante una representación de *Electra*, se queda sin habla. Ingresada en un hospital, sin sufrir ningún tipo de enfermedad, se mantiene sin emitir sonido alguno. Para sacarla de su mutismo, se traslada junto a Alma (Bibi Andersson), su enfermera, a una idílica casa de verano.

El director señaló que Francisca, mi personaje, debía parecerse a Alma. No es casual que la principal inspiración para Francisca se llame Alma, ya que era el único personaje que poseía un alma dentro del mundo de vampiros de *Casi Transilvania*. También tuve como tarea observar al personaje de la trapecista de *El Cielo sobre Berlín*, del director Wim Wenders; así como las películas *Ida*, de Paweł Pawlikowski; y, *El Bebé de Rosemary*, de Roman Polański.

La mirada fue un punto importante en la dirección de actores. Ísola le dio relevancia ya que la mirada revela las características internas y externas del personaje. Dado que Francisca era la única que veía la verdad y no estaba cegada por el poder o la ambición, debía tener una mirada clara, transparente, gentil y suave. Ísola señalaba que Francisca tenía un rasgo particular en la mirada: ojos muy claros.

Para comprender el comportamiento del personaje, el director desarrolló la técnica del ritmo de Rudolph Laban de cada uno. En el caso de Francisca, definió que ella transitaba o flotaba. Para lograr esta combinación, a nivel espacial, Francisca debía ser flexible o indirecta, lo que se traduce en circularidad, pocas líneas rectas, duda o un tránsito irregular por el espacio. En cuanto a la masa, Francisca sería liviana, siendo un personaje que escucha y observa, que no se impone y, más bien, que recibe. Este peso se traduciría en acciones como calmar, sugerir, invitar y aconsejar. En cuanto al esfuerzo del tiempo, Francisca sería sostenida; es decir, utilizaba un tiempo continuo para desplazarse en el espacio, no tenía cortes bruscos, sino que su movimiento no se detenía.

Con referencia a la línea de acción de Francisca, el director reveló que una pequeña acción suya cambiaba el destino de la obra. Esta acción consistió en revelar a Julia su película favorita: *El Ocaso de Aurora*. El develamiento trajo como consecuencia que Julia decidiera divorciarse y detener la película de Hugo. La cancelación de la película originaría, dramáticamente, el fin de la obra.

La relación entre los personajes está determinada por sus interacciones. Francisca, por ejemplo, ayuda a los demás personajes a cambiar su destino. Insta a Hugo a decir lo que le pasa; le dice a Julia que su película le parece buena. Estas acciones cambiarán el rumbo de lo que harán los demás y, así, transformarán el rumbo de la historia.

3.6 Montaje de escenas: el director y la directora adjunta

Luego de haber analizado el texto y al personaje en el trabajo de mesa, el director y la directora adjunta fueron llevando a escena el planteamiento, por medio de la dirección de actores. Los directores y los actores fuimos encontrando la manera de llevar a cabo las acciones, buscando actividades y desarrollando gestos que compongan cada escena. En el montaje de escenas

confrontábamos lo planteado con la realidad en el espacio escénico: ¿cómo el personaje cumple su acción en el espacio? Lo primordial en esta etapa era encontrar las pequeñas acciones que definirían al personaje, así como delinearían sus acciones, y las del resto, en la obra. Entonces, aparecían nuevas intenciones, no conversadas previamente. De todos modos, seguíamos la línea trazada por la dirección acerca del ritmo y acciones principales del personaje.

El director nos iba señalando gestos, como el de la mano con la que los vampiros tapan su mirada de la luz. Este fue incorporado en distintos momentos del montaje, siguiendo el planteamiento inicial. Esta herramienta genera el extrañamiento brechtiano, una capa que atraviesa y compone el montaje. Tiene la función de distanciar al público, pero también es una estética que da particularidad al mundo creado por Ísola.

3.6.1 Dirección de actores

Mientras montábamos las escenas, el director sugería a los actores que no forzáramos el nacimiento del personaje y que no exigiría cumplir con *deadlines* para lograrlo. El personaje, nos decía, aparecería solo y no debíamos tratar de imponerlo. En este sentido, gracias al trabajo que hacíamos, nos asegurábamos de que el personaje «aparezca». Ísola también nos señalaba constantemente que siguiéramos nuestro propio impulso. Una indicación recurrente durante la pasada de escenas era que «decidiéramos». Cuando el actor se encontraba en aprietos acerca de decidir qué haría su personaje en determinado momento, el director nos llevaba por otro camino, preguntando al actor: «¿qué harías tú?».

Insistía en no actuar el obstáculo, sino realizar la acción. Nos señaló muy directamente que no podíamos romper la cuarta pared, que jamás miráramos al público, debido a que la ficción se rompería. “Hay algo que pasa: una lucha por que el personaje, los personajes, las escenas y la obra,

nazcan. Es una lucha. Y es tan dura la lucha que a veces creo que solo debemos ir para adelante. No se debe empujar o forzar el proceso”, decía Alberto Ísola.

3.6.2 Construcción del personaje

El texto indicaba que mi personaje, Francisca, tenía enfisema pulmonar y por ello tosía con frecuencia. Sin embargo, el texto no mencionaba en qué momentos, así que yo debía encontrarlos. Ísola insistía en que él no trabaja extremo realismo, con lo que la tos de mi personaje sería sugerida, no forzada. De esta manera, el director cuidó al actor y, además, propuso una vez más establecer una distancia entre el actor y su personaje, puesto que refuerza la distancia de parte del público hacia lo que presencia.

Durante el montaje de las escenas, el director indicaba al actor algunas características de su personaje: “Francisca es amable, sensual, en algún momento, como Alma, tu imagen principal”, me recordaba. A lo largo de esta etapa, trabajaba con nosotros las estrategias que utilizaba cada personaje para conseguir lo que deseaba del otro. Ísola remarcaba a los actores la actitud de vivir y estar en el momento, además de escuchar al compañero de escena.

Dirigía actuaciones vivas y verdaderas, que debían seguir la ruta de acción establecida por él planteada en el trabajo de mesa. Iba dándonos herramientas como actores como, por ejemplo, haciéndonos ver en qué momentos podemos «botar el texto» y cuándo realizar una acción fuerte. Íbamos confrontando las intenciones planteadas por cada actor para lograr, ya en el espacio, las acciones ideadas.

En el montaje de escenas íbamos introduciendo poco a poco la utilería para ir manejando, como actores, los elementos que tendríamos en el escenario, dado que nos proporcionarían una calidad determinada de movimiento que también construiría al personaje. Como una premisa

primordial y general, el director insistía en que el actor debía escuchar a su compañero en escena, a recibir y escuchar lo que pasa en ella, estando presente momento a momento.

3.6.3 Escenas

“Amamos las acciones físicas pequeñas y grandes por su verdad clara, perceptible: son las que crean la vida de nuestro cuerpo y, con ella, la mitad de la vida de todo el papel. Amamos las acciones físicas porque de un modo fácil e inadvertido nos introducen en la vida misma del personaje. Amamos las acciones físicas, igualmente, porque nos ayudan a retener la atención del actor hacia la escena, la obra y el personaje” (Stanislavski 2003: 184).

En este pasaje, Stanislavski menciona cómo, por medio del cuerpo y la acción en escena, el actor se introduce y enfoca su atención en lo que está haciendo. Aquí se funden el texto y el cuerpo del actor. Luego de ensayar y fijar los movimientos y acciones de las escenas, eran repetidas varias veces y, luego de cada pasada, se corregía lo que debía ser cambiado.

Cuando llegamos a montar el epílogo, el director nos indicó que esta escena tenía una atmósfera distinta. Él, intencionalmente, no tenía claro cómo se realizaría. Buscó dejar que el proceso nos lleve a encontrar la manera exacta en que se llevaría a cabo, aunque de todos modos tenía tres propuestas para probar. Los actores hicimos distintas pruebas hasta llegar a la versión final.

3.6.4 La dirección adjunta

La directora adjunta acompañó las lecturas, conversaba con el director para replantear o afianzar algunos momentos y nos aconsejó acerca de diversos puntos sobre la construcción de nuestro personaje. En el caso específico de Francisca, mi personaje, Norma Berrade me aconsejaba sobre cómo realizar la tos que ella padecía. Me indicó el gesto: dónde colocar las manos, así como la postura que debía tener y cómo debía ser su respiración para lograrla.

Berrade cumplía una función de acompañar tanto al director como a los actores. Se centraba en la parte física de la construcción del personaje y, dada su experiencia de mimo, llevaba a escena los movimientos de los actores planteados por el director. Mientras tanto, el director se centraba en dirigir nuestras acciones para lograr realizar las líneas dramáticas del texto.

El rol de la directora adjunta fue tomando más relevancia en la medida en que avanzaron los ensayos y el montaje de las escenas. En las primeras reuniones el director nos transmitía una gran cantidad de información para crear el mundo de la puesta en escena. En estas reuniones, la directora adjunta cumplía más un rol de observadora y acompañante.

3.6.5 Pasadas de la obra en el teatro y temporada de funciones

Ya en el teatro, hacia el final del proceso de montaje de escenas, llegaron el escenógrafo y el vestuarista para presentarnos la utilería, escenografía y el vestuario que había ido elaborando antes y durante el proceso de montaje. El diseñador de estos elementos escénicos trabajó el concepto planteado por el director y, como radica en el extranjero, no pudo estar presente a lo largo del primer mes de ensayos, pero se encontraba en constante comunicación con el director. Luego de que los actores probáramos estos elementos, nos dirigimos al teatro.

Pasábamos las escenas en frío para marcar las entradas y salidas y modificamos las escenas que no funcionaban en este espacio, sobre todo los movimientos, adaptándonos al espacio escénico

que recién descubríamos. Más adelante, pasaríamos la obra con intenciones, preparándonos ya para el estreno. Los actores teníamos tiempo de conocer nuestros espacios e ir colocando nuestros elementos, mientras los directores y diseñadores solucionaban aspectos relacionados con la iluminación, música, video y escenografía.

Para la escena final, que presentaba un grado de dificultad mayor dentro del montaje, se realizaron algunos cambios. Debido a que el espacio del ICPNA es muy amplio, nuestra reacción como actores al llegar al teatro fue la de quedarnos inmóviles o no realizar grandes movimientos. Entonces, el director, junto a los diseñadores, lo solucionó manipulando la iluminación. Por ejemplo, mientras se montaba una escena bastante oscura, solucionaba algún problema del actor en el nuevo espacio colocando una luz cenital, un círculo de luz que intencionalmente en varios momentos perdía de vista a los personajes, para que sea más verosímil para el público la mezcla de identidades.

Luego de afinar algunas escenas, comenzamos a realizar pasadas completas de la obra para ubicarnos en el teatro, conocer el espacio, medir el tiempo que nos tomaba salir de una escena y entrar a la siguiente. También terminábamos de montar la escena más complicada. Repetíamos muchas veces las escenas difíciles de adaptar en el espacio. En estas pasadas el director, apoyado por los actores y por la dirección adjunta, iba tomando las decisiones finales acerca de qué elementos usar y cuáles no, por ejemplo, la utilería y elementos del vestuario.

Mientras tanto, en el espacio, el director, diseñadores y realizadores colocaban los elementos: el video proyectado en el *ecran* de la pared del fondo del escenario en *Casi Transilvania* tenía la finalidad de recordar y resaltar al espectador el hecho de que estaba viendo la filmación de una película de vampiros de los años sesenta.

Una vez que la obra fue estrenada, el director continuó asistiendo a las funciones. Antes de comenzar la función nos daba indicaciones y corregía algunos puntos de la función anterior. Luego, observaba la función, cada vez desde un asiento y lugar diferente del público para poder abarcar la mayor cantidad de momentos y para poder observar a cada personaje, ya que las acciones principales de cada uno se encontraban en un lugar específico del escenario. Así, el director tenía distintos puntos de vista de la obra y podía corregir mejor nuestra función. “(...) [U]na buena puesta puede hallar su coherencia definitiva precisamente en su primera representación con público. Sin embargo, una vez que la pieza ya ha pasado la prueba de fuego de ser exhibida al público, sigue todavía en peligro; porque toda representación busca su forma definitiva en cada oportunidad que se representa” (Brook, 1987: 33).

Ísola es muy específico al dirigir a su elenco y da indicaciones de actuación cuando el actor escapa del planteamiento de personaje. También iba descubriendo y seguía pensando y trabajando durante las funciones: además de reforzar y hacer recordar al actor lo que este va perdiendo en temporada, da nuevas indicaciones a partir de nuevos descubrimientos al observar la obra como parte del público.

En la temporada de funciones el director continuó dando notas y ajustando detalles, avanzando con lo que no se cumplió en su momento, proponiendo alguna variación para ajustarse a lo que pasa ya en el escenario —fuera del espacio de ensayos— o, ya avanzada la temporada, planteando recuperar algo que se ha perdido.

3.7 El distanciamiento brechtiano utilizado por el director teatral Alberto Ísola

A lo largo del proceso de montaje, Ísola fue desarrollando la distancia entre el actor y su personaje gracias al uso de distintas herramientas que brindaba al actor para la construcción de su personaje. Los personajes de películas y las películas en sí mismas fueron el principal insumo que el director dio a los actores para que construyan su personaje y comprendan la estética del montaje. Desde el planteamiento, el director utilizó como recurso la alienación brechtiana para desarrollar la distancia entre los elementos escénicos y los actores. En *Casi Transilvania* el director propuso los colores blanco y negro para crear la estética de las películas de vampiros de los años sesenta, que se contraponía a las actuaciones naturales.

De algún modo, el texto de Bárbara Colio es brechtiano, ya que mediante las figuras de las películas de vampiros genera la distancia hacia el espectador para que pueda mirar el contenido de la obra sin estar sumergido en la emoción. A su vez, el texto denuncia las diferencias de clase de nuestro mundo actual y muestra situaciones corrientes «disfrazadas» de una extra cotidianeidad por el lenguaje y algunos símbolos que enriquecen el texto.

Como Brecht, la obra presenta personajes que mantienen una conducta que no es aislada de su entorno social y que tienen que ver con su contexto. El texto ya propone al espectador el tema de vampiros de los años sesenta por medio de pinceladas que aparecen en las escenas y a temas y metáforas específicas, como la sombra, la sangre, la luz, el destino, los presagios, Bela Lugosi, entre otros. Ísola no inventa el tema de los vampiros, no impone algo ajeno al texto, sino que parte de la autora para continuar o seguir el sentido y, sobre todo, el significado del texto y que su montaje sea coherente con él. Asimismo, crea a partir del texto una estética específica que mantiene una distancia hacia el espectador. En este caso, el espectador que vive en el mundo actual tenía la distancia frente a la estética de las películas de vampiros de los años sesenta que, a su vez,

se contraponía a una actuación realista, lo que generaba una distancia mayor por parte del espectador y una distancia entre los actores y los elementos escénicos.

El planteamiento de montaje de Alberto Ísola continúa y agrega niveles al texto al plantear la estética de películas de vampiro mexicanas de los años sesenta; así, el público limeño de hoy puede mirarse, a él y a su sociedad, mirar al hombre contemporáneo con cierta distancia temporal y también una distancia hacia la realidad a colores. Un elemento importante para crear distancia, empleado por el director en la puesta en escena, fue el cine: el público vería el montaje como si estuviera viendo una película y, al mismo tiempo, sabía que no lo era. El espectador miraba la obra de teatro a través de un lente de cámara de cine.

3.8 La puesta en escena creada por Ísola y la mirada del espectador desde las ciencias y artes de la comunicación

Alberto Ísola, al presentar una puesta en escena compleja en niveles y dimensiones que ha construido desde el planteamiento, el proceso de dirección de actores y el montaje de la obra en el teatro, propone que el espectador sea un creador más dentro de la obra. El espectador tiene un papel importante, ya que debe interpretar los signos creados por un texto complejo y trabajados por el director al desarrollar el mundo particular que ha diseñado y realizado. “Si deseamos alcanzar el placer estético, no es suficiente querer consumir cómodamente y por unas monedas el resultado de una producción artística; es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a ésta” (Ubersfeld 1992: 12).

Ísola realiza puestas en escena abiertas, en las que el mensaje teatral es tan complejo que cada espectador puede realizar su propia lectura, dependiendo de los referentes que conoce de aquellos presentados por el director para elaborar la puesta en escena. Si bien el director tiene un

objetivo claro que presenta mediante el tema propuesto, que es la necesidad del hombre contemporáneo de ser alguien en el mundo «falso» —como llama él— en el que vivimos, el espectador deberá identificar una suma de detalles que se muestran en cada momento de la obra. Mientras más detalles pueda observar, captar y reflexionar a partir de ellos, el espectador podrá recoger más significados de todos los momentos de la puesta en escena.

(...) [O]pinamos que el mensaje teatral guarda perpetuamente un carácter de combinación aleatoria, un carácter de «obra abierta». Esta misma característica, repugna a los tradicionalistas que creen ver en la obra de arte el fruto voluntario de una conciencia creadora y ordenadora, mientras que complace a los modernos, que buscan la polisemia y la apertura en la obra, dejando al receptor la tarea de coordinar, unificar y terminar lo que es por naturaleza policéntrico e incompleto (Ubersfeld 1992: 29).

Evaluar qué observa el espectador de una puesta en escena es un proceso sumamente complejo. En montajes que reúnen mayor cantidad de lenguajes y cuya realización es más compleja debido a la cantidad de símbolos, como es el caso de las puestas en escena de Ísola, es menor la probabilidad de que el espectador capte cada detalle de la construcción realizada del director. Sin embargo, son estas puestas en escena complejas las que abren la posibilidad de que el espectador pueda mantenerse activo a lo largo de la función. Podrá elaborar su propia interpretación, de acuerdo con su propia mirada y punto de vista de los momentos presentados que le sean accesibles. Asimismo, es también posible generar sorpresa e impacto con el montaje al espectador que no conoce los referentes a partir de los que se plasmaron determinados momentos. La obra puede resultar para él difícil, en el buen sentido, pero es posible que lo rete a conocer más, a investigar y a cultivarse en las artes.

Una vez más, la semiótica nos aclara acerca de la complejidad de la mirada de la obra teatral: “La verdadera dificultad de la noción de signo en la representación teatral reside en la imposibilidad de aislar un signo como tal, es decir, un signo mínimo que sería una unidad de significación. Todo elemento, aun el más pequeño, de la representación es la coincidencia no de un elemento signifiante, sino de una multitud que utiliza canales diversos (visuales, acústicos) y que proviene de fuentes diversas (luz, espacio, decorado, comediantes, música, etc.)” (Ubersfeld 1992: 31).



CONCLUSIONES

El director Alberto Ísola dio unidad a su montaje utilizando los colores blanco y negro en los distintos elementos escénicos de la puesta en escena. Si bien son elementos únicamente visuales, permanecen a lo largo de toda la representación. Fueron seleccionados por el director ya que corresponden a las películas en blanco y negro de vampiros de los años sesenta. Ísola buscó la distancia por parte del espectador hacia la puesta en escena situando la estética en esa época. El tema de las películas de vampiros fue tomado del mismo texto.

El director logra contar la historia por medio de su puesta en escena creando la distancia necesaria para que el espectador pueda verla y reflexionar a partir de ella acerca de su comportamiento y del funcionamiento de la sociedad. La estética está integrada al sentido que el director ha encontrado del texto, a raíz de su estudio profundo, del autor y del contexto en el que vivimos, la coyuntura en la que se monta la obra y se realiza la puesta en escena.

El proceso de construcción del personaje inicia en la primera reunión hasta que las escenas están casi ya montadas. El director va haciendo entrar al actor en la ficción del montaje desde la primera conversación hasta los ensayos y, luego, en la temporada. Las películas y la música serán elementos que contribuirán a la distancia del público, mientras que para el actor son las piezas que lo introducen en la ficción, tanto en el transcurso de la misma obra durante la temporada, como previamente, poco a poco, a lo largo del proceso de ensayos.

El director hace entrar al actor al mundo de la obra: acompañándolo, guiándolo y proponiéndole las fuentes que serán imágenes para la construcción de su personaje y también gracias al trabajo de mesa que será corroborado al montar las escenas. Traducidas en verbos, las funciones específicas del director fueron: plantear las ideas base del montaje a todo el equipo en

las primeras reuniones, articular las distintas escenas de la obra y los diferentes rubros que participaban dentro del montaje y dirigir a los actores en los ensayos y montaje de escenas.

Es necesario que el director divida el proceso de ensayos en etapas. De esta manera, será posible dirigir con flexibilidad a los actores y las distintas partes que integran la puesta en escena. Mientras el planteamiento sea más sólido, mayor será la posibilidad de ser flexible dentro de cada una de las etapas.



BIBLIOGRAFÍA

BENTLEY, Eric

1998 *La vida del drama*. México D.F.: Paidós.

BRECHT, Bertolt

1957 *Breviario de estética teatral*. Trujillo: Papel de Viento.

BROOK, Peter

1987 *Provocaciones: 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Fausto.

2012 *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

COLIO, Bárbara

s/f.a Bárbara Colio. En *Página web personal de Bárbara Colio*. Consulta: 12 de marzo de 2017.

http://www.barbaracolio.com/html/barbara_colio.html

s/f.b Biografía. En *Página web personal de Bárbara Colio*. Consulta: 12 de marzo de 2017.

<http://www.barbaracolio.com/html/bio.html>

EL COMERCIO

2015 “Monstruos a la mexicana”. *El Comercio*. Lima, 5 de mayo, p. C4.

ESCENA CONTEMPORÁNEA

2015 *Nota de prensa de Casi Transilvania.*

GUARDA, Eder

2015 Sombrias ficciones. En *El escenario imaginado*. Consulta: 17 de marzo de 2017.

<http://elescenarioimaginado.blogspot.pe/2011/>

ÍSOLA, Alberto

2017 *CV de Alberto Ísola.*

STANISLAVSKI, Konstantin

2003 *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.

UBERSFELD, Anne

1992 *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

ANEXO 1: RESUMEN DE TRAYECTORIA DE ALBERTO ISOLA DE LAVALLE²

COMO DIRECTOR

“EL MATRIMONIO DE BETTE Y BOO”: Christopher Durang. Grupo ENSAYO. Lima, Perú. 1990.

“VÍCTOR O LOS NIÑOS AL PODER”: Roger Vitrac. Alianza Francesa. Lima, Perú. 1990.

“LA CONQUISTA DEL POLO SUR”: Manfred Karge. UMBRAL. Lima, Perú. 1991.

“EL VIAJE DE UN BARQUITO DE PAPEL”: Sylvia Ortoff. UMBRAL. Lima, Perú. 1991.

“LA NONA”: Roberto Cossa. UMBRAL. Lima, Perú. 1993.

“NÚMEROS REALES”: Rafael Dumett. UMBRAL. Lima, Perú. 1994.

“DREYFUS”: Jean Claude Grumberg. UMBRAL / HEBRAICA. Lima, Perú. 1994.

“QUÍNTUPLES”: Luis Rafael Sánchez. UMBRAL. Lima, Perú. 1995.

“EL CISNE”: Elizabeth Egloff. LA CAJA TEATRO. Caracas, Venezuela. 1995.

“SÉPTIMO CIELO”: Caryl Churchill. UMBRAL. Lima, Perú. 1995.

“LA CONQUISTA DEL POLO SUR”: Manfred Karge. Teatro Municipal General San Martín. Buenos Aires, Argentina. 1996.

“LA GRAN MAGIA”: Eduardo De Filippo. UMBRAL. Lima, Perú. 1997.

“COMO TE DE LA GANA”: William Shakespeare. SE VA EL TREN. Lima, Perú. 1998.

“HÁBLEME DE AMOR”: Canciones Francesas 1920/50. Alianza Francesa. Lima, Perú. 1998.

“HAMLET”: William Shakespeare. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2001.

“PINOCHO”: Carlo Collodi. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2002.

“MI MAMÁ ME DIJO”: Charlotte Keatley. SE VA EL TREN. Lima, Perú. 2003.

² Ísola 2017.

- “TURQUESA”: Mariana de Althaus. Como parte del espectáculo “GALERIA TEATRAL”. Deabril Teatro. Lima, Perú. 2004.
- “LABERINTO”: Alan Ayckbourn. La Plaza ISIL. Lima, Perú. 2004.
- “EL ÚLTIMO BARCO”: César de María. Teatro de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2004.
- “BREL”: Jacques Brel. Alianza Francesa. Lima, Perú. 2004. Remontajes: 2005 y 2009.
- “ÑA CATITA”: Manuel Ascencio Segura. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2004.
- “EL ZORRITO AUDAZ”: Celeste Viale Yerovi. COLADECOMETA. Lima, Perú. 2005.
- “LA NIÑA PERDIDA”: Mike Kenny. COLADECOMETA. Lima, Perú. 2006.
- “EL ZORRITO AUDAZ Y EL AVE VORAZ”: Celeste Viale Yerovi. COLADECOMETA. Lima, 2007.
- “UN MATRIMONIO DE BOSTON”: David Mamet. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2007.
- “¡PELIGRO EN LA SELVA!: EL ZORRITO AUDAZ III”: Celeste Viale Yerovi. COLADECOMETA. Lima, Perú. 2008.
- “NO TE PREOCUPES, OJOS AZULES”: Sergio Zurita. SE VA EL TREN. Lima, Perú. 2008.
- “PEQUEÑAS CERTEZAS”: Bárbara Colio. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. 2009.
- “ESPERANDO LA CARROZA”: Jacobo Langsner. La Plaza ISIL. Lima, Perú. 2009.
- “EL CINE EDÉN”: Marguerite Duras. Alianza Francesa de Lima y Andanzas. Lima, Perú. 2009. Remontaje: 2013.
- “LAS TREMENDAS AVENTURAS DE LA CAPITANA GAZPACHO”: Germán Mancebo del Castillo. Diez talentos Producciones. Lima, Perú. 2010.

“EXTRAS”: Versión de “STONES IN HIS POCKETS” de Marie Jones por Sabina Berman. Plan 9 Producciones. Lima, Perú, 2010.

“MADRE CORAJE Y SUS HIJOS”: Bertolt Brecht. Asociación Cultural Peruano Británica. Lima, Perú. 2010-11.

“SANGRE COMO FLORES”: Eduardo Adrianzén. Teatro Racional. Lima, Perú. 2011.

“LA VIDA EN DOS HORAS”: Mateo Chiarella, Mariana De Althaus, Gino Luque, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez, Patricia Romero, Claudia Sacha. Teatro de la Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. 2011.

“LA FALSA CRIADA”: Marivaux. Teatro La Plaza. Lima, Perú. 2012.

“TE ODO, AMOR MIO”: Un espectáculo de DAGOLL DAGOM basado en cuentos de Dorothy Parker y Canciones de Cole Porter. Teatro Británico. Lima, Perú. 2012.

“DE REPENTE, EL VERANO PASADO”: Tennessee Williams. Teatro de Lucía. Lima, Perú. 2013.

“EL BAILE”: Adaptación Teatral de la Novela de Iréne Némirovsky por Sergi Belbel. Escena Contemporánea. Lima, Perú. 2013.

“ESPINAS”: Eduardo Adrianzén. Ultramar. Lima, Perú. 2013-14.

“CANCIONES PARA MIRAR”: María Elena Walsh. La Plaza Joven. Lima, Perú. 2014.

“ESTRELLA NEGRA”: Adriana Genta. ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2014.

“LO QUE EL MAYORDOMO VIO”: Joe Orton. Teatro de Lucía. Lima, Perú. 2014.

“ESTE HIJO”: Joël Pommerat. ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2014.

“¿ESTÁS AHÍ?”: Javier Daulte. Teatro de Lucía. Lima, Perú. 2014.

“CASI TRANSILVANIA”: Bárbara Colio. ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2015.

“EL CONTINENTE NEGRO”: Marco Antonio de la Parra. ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2015.

“UN CUENTO PARA EL INVIERNO”: William Shakespeare. Teatro Británico. Lima, Perú. 2015.

“DÉMETER Y LAS CUATRO ESTACIONES”: Celeste Viale Yerovi. COLADECOMETA. Lima, Perú. 2015-16.

“UN CUADERNO AZUL (AL QUE LE FALTAN ALGUNAS HOJAS)”: Gino Luque, Mariana Silva, Vanessa Vizcarra, Mateo Chiarella, Mariana de Althaus y Daniel Amaru Silva. FARES & PUCP. Lima, Perú. 2015.

“IMAGINA SHAKESPEARE”: Mateo Chiarella. Coproducción del British Council y el Gran Teatro Nacional para su Programa de Formación de Públicos. Lima, Perú. 2016-17.

“NUNCA LLUEVE EN LIMA”: Gonzalo Rodríguez. Coproducción del Teatro Británico y ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2016.

“EL DOLOR”: Marguerite Duras. Coproducción de la Alianza Francesa de Lima y ESCENA CONTEMPORÁNEA. Lima, Perú. 2016-17.

“UN PAÍS TAN DULCE”: Letrillas Políticas de Leonidas N. Yerovi. Dramaturgia de Celeste Viale Yerovi. Música de Mateo Chiarella. ARANWA. Lima, Perú. 2017.

“TESTOSTERONA”: Sabina Berman. Teatro de Lucía. Lima, Perú. 2017.

ANEXO 2: NOTA DE PRENSA³

CASI TRANSILVANIA

El nuevo montaje de Escena Contemporánea es dirigido por Alberto Ísola y se estrena el sábado 2 de mayo en el ICPNA de Miraflores.

Preventa de entradas hasta el 29 de abril.

Esta pequeña historia de vampirismo cotidiano es protagonizada por Tati Alcántara, Carolina Barrantes, Urpi Gibbons y Sergio Llusera; y sucede en la Transilvania donde casi habitamos: el parque que está a la vuelta de nuestra casa, donde se podan palmeras que dan sombra y alivio; la cafetería donde podemos encontrar nuestro destino y olvidarnos de pagar la cuenta; en el set de una película que es más real que la vida.

Bárbara Colio (México) teje una trama de novela negra y de historia de vampiros que sucede en el mundo de la ficción, del cine y sus artífices. Ya Ingmar Bergman había dejado entrever en PERSONA que los actores son vampiros que se nutren de la sangre de los otros, los que no saben fingir. Un mundo en el que todo es el doble de otra cosa, en un juego apasionante de espejos en los que los muertos en vida no pueden reflejarse.

“Después de haber dirigido Pequeñas Certezas en el 2009, es un privilegio volver a poner en escena una obra de Bárbara Colio, una dramaturga por la que siento una gran admiración y a la que me une una alentadora complicidad”, comenta Alberto Ísola, director de la obra.

SOBRE LA OBRA

“¿Quién se va de vacaciones a Transilvania? Nadie. Podríamos preguntarle a la gente y te aseguro que la mayoría creería que ni siquiera existe, que es sólo una locación inventada de una película a blanco y negro de vampiros. Y sin embargo todos podríamos jurar que sabemos todo

³ Escena Contemporánea 2015.

sobre *Transilvania, que hemos estado ahí. Casi ahí*”, comenta la dramaturga mexicana Bárbara Colio sobre su obra.

CASI TRANSILVANIA

Julia ha escrito un guion sobre un crimen. Hugo quiere terminar su película, cueste lo que cueste. La actriz está dispuesta a todo por un buen papel. Francisca cree en el destino. Cuatro personajes se encuentran en un parque muy lejano a la Transilvania de Drácula, pero igualmente lleno de misterio, aullidos y sangre. Un drama original y apasionante sobre la vida contemporánea de la autora mexicana Bárbara Colio.

LA ESCRITORA Y EL DIRECTOR

Un día recibí un correo de un hombre desconocido. Me decía que había viajado a México y que en alguna librería había encontrado la publicación de mi obra *Pequeñas Certezas*. “La empecé a leer y no pude soltarla, fue amor a primera vista”. Ese hombre era el director Alberto Ísola. Un par de años después, en el 2009 tuve la fortuna de estar presente en el estreno de esa obra en la bella Lima. La experiencia con Alberto y con los actores limeños fue tan gratificante, que luego pensamos ¿Por qué no repetirla? “Tengo un grupo de actrices a las que les encantaría hacer un texto tuyo”. Y así fue como nació una cita.

Transilvania es una ciudad que muy pocos conocen, pero que todos imaginamos gracias a las películas. Un lugar mítico en el que, en la noche, seres con colmillos afilados pueden devorarnos si somos algo ingenuos. ¿Y no es nuestro vecindario un lugar muy parecido? ¿El parque cerca de casa o nuestro lugar de trabajo? ¿No acaso vivimos ya en una especie de Transilvana? O casi ahí. ¿Hasta dónde podemos sobrevivir sin chupar la sangre del otro?

Estamos ante el estreno mundial de *Casi Transilvania*; una obra que entrecruza los lenguajes del cine y del teatro, del amor y la ambición, de las fronteras entre Perú y México, cruces que nos

hacen hoy, llegar puntualmente a nuestra cita. Uno de los mayores privilegios como autora, es que mis obras se encuentren por sí mismas con los cómplices que les darán vida, aire, sangre. Y otro más, es el poder compartir con estos talentosos amigos, la alegría y pasión de hacer teatro.

Bárbara Colio

SOBRE LA ESCRITORA

Bárbara Lorena Colio Aguilar (Mexicali, Baja California. 1969).

Ha sido escritora residente en *The Royal Court Theatre International Residency for Emerging Playwrights* en Londres, en el *Writers Room* y en el *Lark Play Development Center*, ambos en Nueva York, y en España por el Fondo Iberoamericano para la Creación Dramatúrgica, Iberescena. Su teatro ha sido estrenado, traducido y publicado en México, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Inglaterra, Perú, Argentina.

Su obra ha sido distinguida con premios nacionales e internacionales como *Pequeñas Certezas* (Premio Internacional María Teresa León para Autoras Dramáticas, España, 2004), *Usted está aquí* (Premio Nacional Víctor Hugo Rascón Banda 2009, Premio Mejor Obra Periodística por la APT, 2011), *Cuerdas* (Premio Nacional de Dramaturgia Bellas Artes, 2009; Premio Mejor Diseño de Espectáculo, Argentina, 2012) y *La Habitación* (Premio Estatal de Teatro de Baja California, México, 2002), entre otros. En 2010, recibe la Medalla de Oro como Bajacaliforniana distinguida por el Gobierno del Estado de Baja California.

SOBRE EL DIRECTOR

Alberto Ísola (Lima, 1953).

Se formó como actor y director en la Escuela del Teatro de la Universidad Católica de Lima, Perú; en la Escuela del Piccolo Teatro de Milán, Italia; y, en el Drama Centre de Londres,

Inglaterra. Es una de las figuras más importantes del teatro peruano contemporáneo en su triple faceta de director, actor y profesor.

Como director, sus últimos trabajos han sido: “UN MATRIMONIO DE BOSTON” de David Mamet; “NO TE PREOCUPES, OJOS AZULES” de Sergio Zurita; “PEQUEÑAS CERTEZAS” de Bárbara Colio; “ESPERANDO LA CARROZA” de Jacobo Langsner; “EL CINE EDÉN” de Marguerite Duras; “EXTRAS” de Marie Jones y Sabina Berman; “MADRE CORAJE Y SUS HIJOS” de Bertolt Brecht; “SANGRE COMO FLORES” de Eduardo Adrianzén; “LA VIDA EN DOS HORAS” de Mariana de Althaus, Claudia Sacha, Gino Luque, Jaime Nieto, Mateo Chiarella, Gonzalo Rodríguez y Patricia Romero; “LA FALSA CRIADA” de Marivaux; “TE ODO, AMOR MÍO” del grupo catalán DagollDagom que emplea textos de Dorothy Parker y las composiciones de Cole Porter; “DE REPENTE, EL VERANO PASADO”, la obra maestra de Tennessee Williams; y, “EL BAILE”, versión teatral de la novela corta de Irene Nemirovsky hecha por Sergi Belbel seleccionada también a participar en el FAEL.

SOBRE ESCENA CONTEMPORÁNEA

Promotora y productora cultural formada en 2011 por Alberto Ísola, Magali Bolívar y Juan Carlos Adrianzén, que reúne a profesionales del sector artístico y de la gestión cultural con el fin de emprender proyectos escénicos y de formación, desde una mirada actual, moderna y arriesgada, que explore los nuevos lenguajes que se encuentran vigentes en la creación hoy. En el año 2013 hemos producido los espectáculos “El Cine Edén” de Marguerite Duras y “El Baile” de Irene Némirovsky, ambos dirigidos por Alberto Ísola, y este último presentado en el marco del FAEL 2013 y luego en el Festival Fusiones Contemporáneas 2014 del Teatro Británico.

En el 2014 hemos presentado “They call me Nina”, *work in progress* a cargo de la compañía inglesa In Transit Theatre; “Gali Galápagos”, espectáculo de danza teatro para niños dirigido por Mirella Carbone en el Teatro de la Universidad del Pacífico; “Estrella Negra”, en itinerancia por la ciudad de Lima ese año y seleccionada para el FAEL, ahora en gira por otras ciudades del Perú en 2015.

Para este 2015 preparamos los estrenos de "Casi Transilvania", de Bárbara Colio, en el ICPNA (abril) y “El continente negro”, de Marco Antonio de la Parra en el Teatro del Olivar (junio).

INFORMACION IMPORTANTE

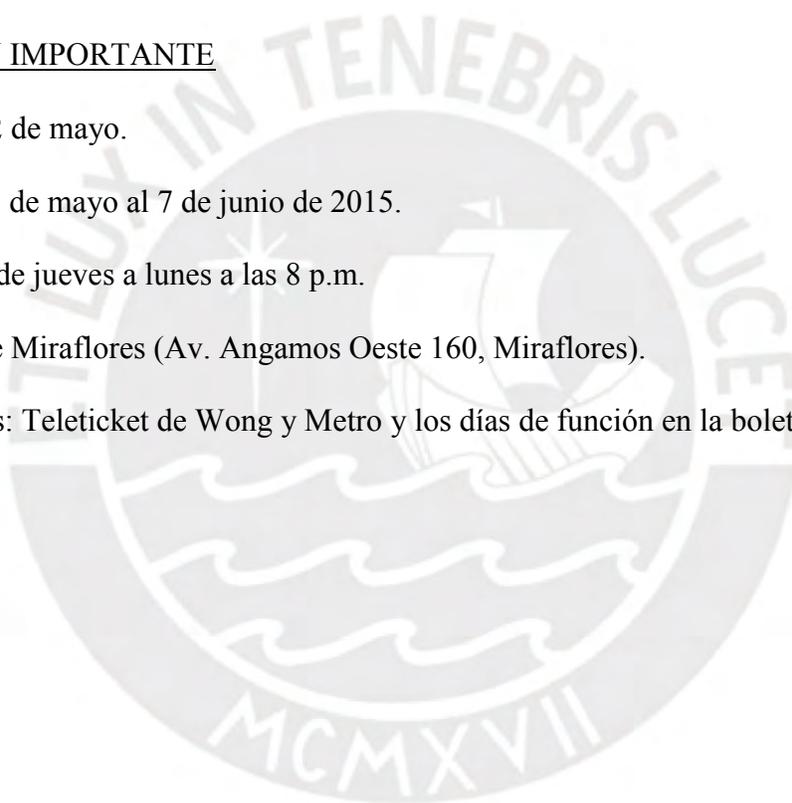
Estreno: sábado 2 de mayo.

Temporada: del 2 de mayo al 7 de junio de 2015.

Días de función: de jueves a lunes a las 8 p.m.

Lugar: ICPNA de Miraflores (Av. Angamos Oeste 160, Miraflores).

Venta de entradas: Teleticket de Wong y Metro y los días de función en la boletería del teatro.



APÉNDICE 3: ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

C4. EL COMERCIO

MARTES 3 DE MAYO DEL 2015

Luces Escenarios

Monstruos a la mexicana

ESTRENO TEATRAL

"Casi Transilvania" es una obra sobre zombis, licántropos y vampiros que, a simple vista, no asustan. Va en el Icpna.

ESQUEMAS

De cuando en cuando los vampiros, hombres lobo y muertos vivientes nos asaltan. Prodigonizan películas, pululan en exitosas series de TV, por supuesto, pisan fuerte el escenario teatral, hasta que nos cansamos de ellos, simplemente, desaparecen. "Casi Transilvania", obra de la mexicana Bárbara Colio que Alberto Isola lleva a escena en el Icpna de Miraflores, juega con esos temas para contarnos una obra sobre vampiros, hombres lobo y zombis, pero donde no los hay. Aunque parezca.

En efecto, la obra de Colio no sucede en parajes de la Europa Central, sino en pleno México D.F. Allí radican cuatro personajes: Hugo (Sergio Llusera), laureado cineasta que quiere terminar su película sabiendo que la muerte le pisa los talones. Su esposa, Julia (Ulpi Gibbons) ha terminado de escribir un guion sobre un crimen y una actriz sin nombre (Tati Alcántara) mataría por un buen papel. Finalmente, Francisca (Carolina Barrantes) es un alma noble que se ha cruzado en el camino de los otros tres personajes. En un parque tan misterioso como el de las películas de aullidos y sangre, ella será el perfecto cuello donde clavar los dientes afilados.

Para Alberto Isola, estamos ante un original drama sobre la vida urbana contemporánea. "Aquí la idea del monstruo no es una metáfora. Todos ellos, de alguna manera, son vampiros reales, lobos, muertos en vida. Son manifestaciones de la manera en que vivimos hoy, con un extremo egoísmo, individualidad y cinismo", cuenta el director, quien ya había presentado de Colio "Pequeñas certezas", comedia de humor negro que tuvo tal éxito que la dramaturga no dudó en entregarle su más reciente obra para su estreno mundial. "El darnos 'Casi Transilvania' para presentarla



De película: "Casi Transilvania" es, según la propia Bárbara Colio, una obra que entrecruza los lenguajes del cine y del teatro, del amor y la ambición.

LA AUTORA



Nombre: Bárbara Colio
Edad: 46 años
Traectoria: Ha sido escritora residente en The Royal Court Theatre International Residency en Londres, en el Writer's Room de Nueva York y en España por el Fondo Ibérico. Sus obras "Pequeñas certezas", "Cuevas", y "Lahabitación" han sido distinguidas con premios en su país y extranjero.
Taller: Desde el lunes 11 de mayo, Colio desarrollará en Lima un taller de dramaturgia en tres sesiones. Inscripciones: escenacontemporanea.lima@gmail.com

en Lima es un gesto de una generosidad enorme", nos señala el popular hombre de teatro.

Además de los monstruos humanos, otro tema presente en la obra que entusiasma a Isola es la estrecha relación con el cine latinoamericano. "Es el mundo de las películas mexicanas de vampiros de los años sesenta, pero también el de Alfonso Cuarón o de González Irujo, directores mexicanos que han ganado el Oscar con películas no mexicanas", dice. "Colio busca reflejar cómo estos individuos, enriquecidos y sofisticados, han perdido el contacto con su esencia".

Según explica el director, "Casi Transilvania" supone un giro en la producción dramática de Colio, que ha ido pasando del realismo hacia situaciones donde lo extraño distorsiona la realidad, explorando además en el melodrama, la

excentricidad, el romanticismo y el humor. "Todo ello genera posibilidades teatrales nuevas, aporta a la dramaturgia latinoamericana direcciones insospechadas e interesantes", afirma.

En ese sentido, para Isola la clave del humor de esta obra es el riesgado estilo de sus diálogos: "Creo que el humor está en cómo la brutalidad de las situaciones se expresa en lo melódico del lenguaje. Quizás tantos años de telenovelas nos han dejado esa marca; hablamos con los mismos lugares comunes del melodrama para expresarnos, impostando una voz mediática", reflexiona.

"Pienso que somos melodramáticos por naturaleza. Siempre mezclamos lo descarnado de nuestras emociones con la floritura del lenguaje", dice Isola. "Me gusta mucho ese giro que está dando la dramaturgia latinoamericana. Está yendo en

direcciones insospechadas, interesantes. Eso me gusta".

Puesta en escena

Para una obra como "Casi Transilvania", el escenario del Icpna de Miraflores resulta ideal. En efecto, la puesta en escena transforma sus instalaciones en una especie de estudio cinematográfico propio de los años sesenta, aprovechando todas las características del edificio como parte de la escenografía. Desde sus característicos balcones hasta los mismos letreros que señalan desde siempre las rutas de escape.

MÁS INFORMACIÓN

Lugar: Icpna de Miraflores. Anagramas Oeste 150. Temporada: De jueves a lunes, 8 pm. Hasta el 7 de junio. Entradas: S/ 40 y S/ 20.

PERFECTO SÍMBOLO

EL HOMBRE LOBO
Para el escritor argentino Rodrigo Fresán, el hombre lobo es un personaje marcado por la melancolía lunar. Como al monstruo, la luna también despierta nuestro lado más lunático y temperamental, es símbolo de nuestros cambios bruscos de carácter, humor, incluso, momentánea locura.



LOS ZOMBIS

Arrastran los pies, extienden los brazos, desencajan el rostro; el zombi expresa nuestros pánicos por el futuro, y la paranoia que nos despierta un sistema laboral esclavizador y uniforme. Asimismo, más allá de epidemias sorprendivas, representan todo peligro que nos aguarda ahí afuera.



EL VAMPIRO

Nada tan aterrador como el ser que absorbe nuestra sanguínea esencia. El vampiro es metáfora, en permanente reinvencción, de nuestra obsesión por la artificial prolongación de la vida, así como del provocador significado sexual de la succion de la sangre.



Tomado de "Monstruos a la mexicana", por El Comercio, 2015.

ANEXO 4: CRÍTICA EN BLOG⁴

El escenario imaginado

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma. Arthur Miller.

Sábado, 30 de mayo de 2015

Sombrías ficciones

Pocos lugares resultan tan evocadores como la mítica Transilvania. Su nombre basta para imaginar, con estremecimiento automático, perversos vampiros, aunque su nueva imagen estilizada en sagas maquilladas no atemorice tanto. Pero ¿qué sucedería si observa a un “vampiro” en una locación distinta como su apacible vecindario?



Hugo y Francisca

La mexicana Bárbara Colio (Baja California, 1969) jugó con esta inteligente premisa en una pieza que tituló “Casi Transilvania”. Dejó a los macabros seres en el folclor de la misteriosa Rumanía y, por el contrario, encontró paralelismos “sombríamente” divertidos en la vida cotidiana de la ficción.

⁴ Guarda 2015.

Bajo la acertada dirección de Alberto Ísola, “Casi Transilvania”, delinea sus escenarios funestos para quienes osen ingresar en los sinuosos dominios de la vida y la muerte. Un viaje sin retorno entre contraluces y ambigüedades que afrontarán cuatro personajes una noche lejana.

SERES NOCTURNOS

Podría verse al montaje como un rompecabezas: una mixtura entre comedia negra y drama confesional sostenido por un hilo detectivesco que la une de principio a fin. En este esquema se sitúa una despiadada alegoría de quienes usurpan la “vida” para “crear” ilusiones existenciales consumidas por otros.



Sergio Llusera

En estricto, una pareja de esposos avocado [sic] al rodaje de una película. Julia (aceptable rol de Urpi Gibbons), una guionista desconfiada y Hugo (un papel bien resuelto por Sergio Llusera), un director desesperado por culminar su cinta. No es casualidad que Colio adhiera una estela “caníbal” sobre ellos ni que entre ambos se ubique a dos personajes “reflejo”.

La mesera Francisca (notable trabajo de Carolina Barrantes del Río) y su “par ficticia”, la actriz en busca de protagonismo (la correcta Tati Alcántara), cuya confrontación será uno de los

mejores momentos de la obra. En conjunto, se desliza un juego de apariencias –lo que permite la ficción y lo que soporta la realidad– con un desenlace que favorece el misterio hacia el epílogo.

CONFUSIÓN GÓTICA

Además, la puesta transita en ambigüedades sobre la sangre (leucemias) y vampiros (improbables desvanecimientos ante espejos) para crear espacios de intriga y curiosidad en escena. Colio se vale del simbolismo del imaginario popular para fortalecer su premisa: la noche, la suerte, las estrellas y el destino.



Gibbons, Barrantes del Río y Alcántara

La puesta logra aciertos en el aspecto técnico. Las proyecciones (escenas del interrogatorio inicial o las tres versiones de “doble” al final) son un elemento sincronizado bien empelado que revalida –o cuestiona, quizá– los límites para utilizar los recursos de cine en el lenguaje escénico. Elegida por Ísola, la música –similar a la banda sonora de un filme expresionista alemán– consolida la atmósfera tétrica e inquietante. Aunque su sensibilidad luzca distante, “Casi Transilvania” es una obra plausible por la maestría de su resultado: desnudar todas las versiones de uno y encontrar ahí los vanos tormentos de siempre.

FICHA ESCÉNICA

“Casi Transilvania”, de Bárbara Colio

Dirección: Alberto Ísola

Dirección adjunta: Norma Berrade

Elenco: Sergio Llusera, Tati Alcántara, Carolina Barrantes del Río y Urpi Gibbons

Lugar: Auditorio del ICPNA (Av. Angamos Oeste 120, Miraflores)

Temporada: Del 2 de mayo al 7 de junio

Funciones: De jueves a lunes a las 8pm

Una producción de Escena Contemporánea

Más información en el evento de la obra

Publicado por Eder Guarda en 12:16

