

El director teatral ¿es o se hace? Hacia una didáctica de la dirección

Theatre director. Is it something that can be created?

Procedure to stage a play

Magister Víctor Arrojo

Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina.

E mail: profearrojo@hotmail.com

Resumen

La formación de directores teatrales es un campo pedagógico específico que presenta vacíos en relación a propuestas de nivel sistémico que aporten una mediación y herramientas concretas a las dificultades que plantea el rol del director contemporáneo.

El director es el primer espectador, el espectador profesional, quien tiene como tarea intransferible la construcción de la curva de atención del espectador para lograr desde allí apelar a su mirada y su deseo de ver, base de la teatralidad.

La propuesta de procedimientos de animación teatral, PATEA, intenta realizar un aporte en este sentido con una manifiesta voluntad didáctica pero lejos de criterios recetarios o dogmáticos.

Palabras claves:

Director -Recepción-Procedimientos-Teatralidad-Atención

Abstrac:

the training of theater directors is a specific pedagogic field which presents several gaps related to proposals at a systemic level, which can provide with a mediation and concrete tools to meet the difficulties that the role of a contemporary director requires.

The director is the first spectator, a professional spectator who has as a not transferable task: the construction of the curve of the spectator's attention to lure from there the desire of the spectator to watch the play, this being the base of the theatrical intention.

The proposal of the procedures of theatrical animation (PATEA propuesta de procedimientos de animación teatral) intents to produce a contribution, in this sense, with a specific didactic intention, but far from dogmatic criteria.

Key words: Director-reception-procedures-theatrical intention-attention

Recibido 6/10/2015. Aceptado 22/11/2015

Procedimientos para la puesta en escena

Durante un periodo de casi 15 años he configurado una propuesta didáctica para la formación de directores teatrales, a la cual he denominado PATEA (Procedimientos de Animación Teatral). Uno de los objetivos es registrar una experiencia de aprendizaje personal y colectiva en el ámbito de la formación de directores de teatro a nivel académico y no formal.

Comenzaré con algunas consideraciones respecto de la denominación de la propuesta. Un procedimiento es el conjunto de operaciones que estructuran un proceso de producción y determinan su resultado. Debemos destacar el carácter de acción concatenada, es decir, la validez del procedimiento reside en la vinculación con otra acción que deviene en un avance en el objetivo propuesto. Desde la perspectiva didáctica, la posibilidad de identificar procedimientos de un proceso de creación nos permite facilitar en alguna medida dicho proceso y su transferencia. La pregunta general es: ¿Son transferibles los procedimientos en la creación?

Considero que sí, de hecho mi formación como la de tantos, se ha construido por esa mediación. Un proceso de creación tiene, a semejanza de todo trabajo, instancias objetivas, pragmáticas que a través de la mediación pedagógica posibilita la adquisición y desarrollo de capacidades y comportamientos básicos.

La sigla *PATEA* remite a la acción de *patear*, en el sentido de *poner en movimiento*, y en coincidencia con el maestro Peter Brook, quien propone reemplazar el término “director” por “animador”. Asumirse como “animador de la teatralidad” es todo un cambio de paradigma para un director. Obviamente utilizaremos el término con el sentido de dar vida y no desde la acepción de divertir o entretener. Es objetivo de todo director animar la teatralidad, descubrirla y potenciarla.

Identificamos tres tipos de procedimientos:

Procedimientos generales (Provenientes de la herencia cultural / teatral)

Procedimientos particulares (La poética particular)

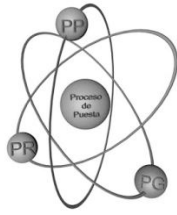
Procedimientos de recepción (Del espectáculo en convivio)

Estos procedimientos los he configurado a partir del estudio de los supuestos teóricos y prácticos que he recibido como herencia y de la propia experiencia como actor y director. He ido validando su eficacia en mi ejercicio pedagógico y creativo. Para evitar aplicaciones formalistas y dogmáticas deberán ser encuadrados en las necesidades específicas de cada contexto, material y proceso.

No existe un orden para la aplicación de los procedimientos. Digamos que la particularidad de los procesos de creación nos previene de establecer algún parámetro rígido en este sentido. Sí podemos afirmar, que los tres tipos de procedimiento están implicados en cada proceso de puesta en escena, su utilización estará determinada por la poética particular del equipo de creación.

Observemos el funcionamiento del *PATEA*, como un sistema activo similar al funcionamiento del átomo, con un centro (el proceso de creación de la puesta) sobre el cual circulan los procedimientos de animación teatral en órbitas de forma elipsoidal. Durante el proceso, la poética particular de creación determinará el movimiento y la relación de los

procedimientos con el núcleo del proceso. Este sistema define a la puesta en escena como un proceso en permanente construcción.



A continuación presentaré algunas consideraciones básicas sobre cada uno de los procedimientos, contemplados en el PATEA, como estrategia didáctica para la formación de directores de teatro.

Sobre los procedimientos generales (PG)

Como hacedor y formador de actores y directores, me resulta evidente el valor incuestionable de la intuición y el talento en la resolución de una escena, pero no desestimo lo metodológico y el espacio de la formación técnica, ya que también he comprobado que ese talento, tiene por sí solo, una vida breve si no está acompañado y desarrollado por la formación técnica y reflexión teórica. Acuerdo con el maestro mexicano José de Tavira que el talento consiste en la caprichosa voluntad de construirlo con el trabajo. Parte de este trabajo es saber dónde estamos y de dónde venimos, somos una consecuencia de lo que hicieron, los que pasaron antes y lo que decidimos hacer nosotros a partir de ellos.

Los PG son procedimientos que incluyen a todo el “saber hacer” de técnicas heredadas de la tradición teatral, son los *precipitados* de la práctica y reflexión teórica, de nuestro contexto histórico. La característica esencial de este tipo de procedimientos es que surgen en procesos de creación en un tiempo y espacio particular y mantienen su eficacia técnica cuando se los aplica dentro de nuevas convenciones y para el abordaje de variadas poéticas a lo largo del tiempo.

Los PG vigentes en nuestra formación y práctica teatral actual, son heredados de manera más o menos explícita del teatro europeo y norteamericano como consecuencia de un desequilibrio en lo político, económico y cultural. He seleccionado siete procedimientos generales que obviamente representan un recorte personal, solo voy a enunciarlos ya que su desarrollo supera el objeto de este artículo:

Análisis de textos dramáticos (Diferentes estrategias y territorios)

La visión del director (La construcción del percepto animador.)

La materialidad (Su defensa, evaluación y control)

La dramaturgia de Dirección.

El ensayo. (Incluyendo la identificación del comportamiento básico del director en los ensayo)

Dirección de actores (Presencia escénica y la autonomía del actor)

La improvisación (Delimitación y definición desde la dirección)

En las primeras experiencias de dirección, los PG (procedimientos generales), sirven para que el director logre provocar una dinámica productiva del proceso de creación desde un territorio metodológico con algunas referencias y certezas, lo que no implica que cuando se va ganando experiencia debamos confiarnos demasiado y dejarlos de lado. El no transitar por estas instancias básicas casi siempre fue en contra del proceso o del resultado.

Sobre los procedimientos particulares:

Los procedimientos particulares (PP) surgen de la capacidad de diseño de ejercicios de exploración a partir del aprovechamiento de la particularidad de cada uno de los integrantes del colectivo, del proyecto en sí y del espacio de creación.

Cuando en una producción operan procedimientos particulares, se inicia un crecimiento cualitativo, pasa de una dimensión artesanal y técnica, a una dimensión artística, de lo general a lo particular, con una mayor exploración simbólica y hacia una apertura semántica. Estos procedimientos pueden definir la micro poética de la puesta.

Los procedimientos particulares por definición, no tienen un valor metodológico ponderable por fuera del proceso creativo para el cual fueron diseñados. En general cuando se copia un procedimiento particular se produce un simulacro, ya que las motivaciones, competencias y capacidades no son las originales, y se aplican forzando o adaptando de alguna manera un territorio expresivo. La transpolación de un procedimiento particular de un proceso a otro implica un rediseño, cuando un PP demuestra efectividad en la animación de distintos procesos se cristaliza como procedimiento general de nuestra poética.

Entiendo que el material generado desde los procedimientos particulares puede quedar cristalizado en el texto espectacular, o solo animar el proceso, dejando una marca imperceptible para el espectador, pero profunda para el actor. Es tan importante para un director y para el proceso de producción lo que el actor logra construir desde la formación técnica, como el aporte de su persona con toda su carga afectiva e ideológica con la impronta de su pasado, su presente y visión de futuro.

El actor/técnico es consecuencia de paradigmas de actuación que se basan en conceptos de composición o construcción del personaje con un sentido de ficción y teatralidad más acotado y limitado. Hoy en la hibridación de las poéticas, géneros y delimitación de los campos discursivos ese paradigma de actor/técnico, tiende a ser desplazado por un artista más integral con formación en habilidades en más de una expresión artística, la formación técnica teatral deja de ser condición determinante.

En general en los procesos de producción, sin base grupal o de entrenamiento compartido, podemos comunicarnos tardíamente con los cuerpos. Sabemos lo que piensa el compañero en el plano de ideas y gustos pero poco sabemos de la historia de su cuerpo. La dirección debe habilitar al máximo los recursos expresivos de los actores, cuando digo recursos expresivos no los limito a las capacidades técnicas, sino al potencial expresivo de su singularidad, habilidades o discapacidades heredadas o adquiridas que lo han marcado y constituyen su persona. Esta identidad expresiva debe ser consciente en el actor y relevada para ser capitalizada por el director en el proceso de montaje. El campo de habilidades que pueden operar como insumos expresivos es amplio; la danza, la acrobacia, el canto, la ejecución de un instrumento, también aquellas expresiones o comportamientos físicos de calidad extra-cotidiana, como imitaciones, producción de sonidos y capacidades motrices que forman aquello personal que nos diferencia. La exploración y la apropiación de comportamientos extra cotidianos configuran una opción de procedimientos particulares que pueden animar y diferenciar el desarrollo de un proceso.

Alejandro Catalán (director y docente argentino), reflexiona sobre la actuación, plantea que los actores llegan al proceso creativo ignorando qué referencias sociales

despierta su imagen, qué valores culturales tiene, qué tan lindo y tan feo es, qué cualidades propias y potentes tiene su cuerpo. Considera que la actuación, para que sea directamente productora de ficción, tiene que tener un conocimiento de cuáles son sus posibilidades ficcionales. Es decir, ese cuerpo particular para qué cosas, para qué lados parece ir.

Pienso que debemos evitar incorporan estas “habilidades” de manera forzada a la resolución de la puesta en escena, algo así como: “si lo tenemos lo usamos”, como si ese recurso tuviera un valor en sí mismo. Tenemos que ponerlos en valor expresivo y estético, para explorar su viabilidad y eficacia en relación al relato y al discurso del material trabajado. Todo colectivo humano es un circo en potencia, he visto tocar Bach en una flauta dulce usando una fosa nasal, otros que podían expedir flatulencias a voluntad, otros dejar sus ojos en blanco, otros lamer su nariz con su lengua. Digo, estas particularidades deben ser parte del material expresivo y animador de la teatralidad. El espacio en el que se desarrolla el proceso de ensayos o en el que se proyectan las representaciones constituye otra opción de diseño de procedimientos particulares. Las condiciones espaciales, determinan fuertemente las estrategias del discurso espectacular. Aprovechar la arquitectura del espacio de creación (la existencia de una trampa, una escalera, una puerta, textura de muros, tipo de piso, etc.) nos permitirá búsquedas particulares.

Los procedimientos particulares son una instancia del proceso de puesta en escena a partir del cual se configuran los rasgos diferenciadores de una producción. La construcción y diseño de este tipo de procedimiento está estrechamente vinculada al compromiso del director en identificar y capitalizar las singularidades de su equipo, del material y del espacio.

Como ya expresamos los procedimientos propuestos en el PATEA, operan de manera complementaria, dependiente y simultánea. A continuación presentaré el tercer tipo de procedimiento, los procedimientos de recepción, que se vinculan directamente con la construcción de estrategias que permitan construir y sostener la curva de atención del espectador

Sobre los procedimientos de recepción:

Para los teatristas la recepción constituye uno de los aspectos más complejos y determinantes de nuestra tarea. Sabemos que en ese aquí y ahora de la mirada del otro, es donde se completa y cobra sentido la teatralidad.

Con algo de intuición, un poco de talento innato y mucha suerte se pueden concretar un par de producciones teatrales de aceptable factura y tal vez buen impacto de recepción. Pero cuando la pulsión es profunda, cuando el oficio se hace vicio, necesitamos lograr continuidad y peleamos por ella, generamos teatro con y desde las piedras si es necesario. Pero la continuidad solo se logra y se sostiene en el tiempo, cuando nuestra producción encuentra o construye su público, no solo en términos de cantidad, sino en la construcción de un dialogo entre creador y espectador. Es una relación que para el artista tiene una alta intensidad emocional, política y conceptual. Lo aceptemos más o menos, todos sabemos que es el espectador quien determina si el juego continúa, si nos volveremos a encontrar. Todos esperamos la respuesta del público para confirmar certezas y temores, dudas y tensiones y, sobre todo, expectantes para compartir la transformación de la obra. Segundos después de iniciada la representación la obra deja de ser lo que era en los ensayos, y lo más intenso, deja de ser nuestra por un rato. El espectador como un tío o un abuelo, se hace cargo de la criatura, por un rato, la disfruta, la crítica, la evalúa, la educa, pero luego se va, y nos la deja

nuevamente en los brazos, a veces sucia, maltratada y mañosa otras más linda, saludable y madura. La criatura siempre vuelve a nosotros para que nos hagamos cargo, al fin y al cabo somos los padres.

Considero que muchos teatristas comulgamos con aspectos conceptuales y procedimentales del posmodernismo, pero mantenemos ciertos valores de una ética moderna. Ponderamos, en la creación y en la recepción de nuestra obra, valores que generan en nosotros las llamadas “emociones tareas”. Elly A. Konijn¹ es quien las ha definido como el resultante de ciertos axiomas que operan en el artista en la situación de representación: La necesidad de ser considerado competente, la imagen del creador de sí mismo, la necesidad de expectación y motivaciones estéticas (el deseo de crear algo bello, de ser creativo y original). Por consiguiente, plantea Konijn, la representación es una situación potencialmente emocional, ciertos intereses primarios se activan a partir del momento en que aparecemos en escena. El arte es una búsqueda de diálogo, primero con nosotros, luego con los nuestros y en lo posible con los otros.

Los artistas producimos con el supuesto de que nuestra obra inevitablemente y por definición es polisémica, pero a la hora de la presentación de la misma, no aceptamos con facilidad que nuestra visión estética y conceptual no llegue con claridad ni produzca la reacción esperada. Una posición muchas veces paradójica del creador, al menos en la práctica teatral, es construir el discurso desde la incertidumbre del relato o la ambigüedad del signo provocando o aceptando la participación del espectador en la construcción de sentido, pero de manera más o menos consciente se espera una lectura unívoca. Es decir, aceptamos la esencia dialoguista de la obra de arte pero esperamos respuestas de un discurso monologuista.

Como dice Umberto Eco:

...el autor se esfuerza justamente por disponer una serie de signos de forma que escapen a la rígida univocidad de la comunicación ordinaria. Quiere que aquel que lo reciba se entregue a una aventura interpretativa “que descifre los significantes” que los refiera a su matriz física (sonido, color, piedra “metal” en una palabra, «material»), que enriquezca el mensaje con aportaciones personales, y que lo cargue de evocaciones accesorias. Y, sin embargo “también desea que reciba algo que” el autor, ha querido decirle; que lea la obra de la manera que el desea, pero descubriendo a la vez posibilidades que el autor, ni siquiera había entrevisto. Tal es el desafío del mensaje estético, su capacidad para vivir en la historia, para seguir siendo él mismo y hacerse siempre nuevo en esa dialéctica continua. (1986)

La recepción teatral estudia los mecanismos a través de los cuales el espectador interpreta y otorga sentido a la representación teatral como fenómeno particular de comunicación.

Personalmente siento y observo que hay un eterno retorno a las preguntas ¿Para qué? ¿Para quienes? ¿Por qué? Pensar en la recepción implica pensar en el otro y en nosotros. Tiene implicancias éticas, filosóficas y estéticas. Jean- Jacques Lemêtre (compositor, intérprete, docente y luthier del Théâtre du Soleil) en sus seminarios plantea como axioma ético: “Hay que saber que siempre en la sala estará: alguien que viene al teatro por primera vez, alguien que no volverá nunca más y alguien que sabe mucho”.

Estamos en la búsqueda de un sentido para el dialogo que establecemos en la

1 Elly A. Konijn especialista en comunicación de la Universidad de Ámsterdam. Autora del libro Acting Emotions

representación. Todo indicaría que en la actualidad domina una posición relajada, al respecto, posición que comulga con la cosmovisión posmoderna del arte. Para algunos la búsqueda del sentido no es un fin, solo tal vez, una consecuencia inmanejable, un supuesto previo de la creación. Yo asumo que la búsqueda del sentido es inevitable y parte constitutiva de la producción simbólica, por lo tanto a mi criterio la reflexión y estrategias sobre la recepción están presentes de manera más o menos consciente en la poética de todo creador.

Propongo incorporar dentro del proceso creativo los procedimientos de recepción que animen la calidad e intensidad de los recursos técnicos y expresivos con la expectativa de apelar el deseo de mirar del espectador. Construir una curva de atención sostenida para el espectador, recuperar, como lo propone el maestro Mauricio Kartun, la definición de “*entretener*” como tener entre, para lograr acceso al diálogo entre mi visión y el horizonte de expectativa del espectador.

A partir de la construcción grotowskiana de espectadores modelos experimenté algunos ejercicios de dirección. La estrategia básica es asumir perspectivas diferentes de recepción durante el proceso que permitan desarrollar un mecanismo de control de la curva de atención y un sistema muy concreto de evaluación de los recursos técnico-expresivos aplicados en un montaje.

En un proceso de ensayo pueden y suelen aparecer en el director y/o en los actores dos estados de la percepción el acostumbramiento y adormecimiento de la percepción, estos son como dice Peter Brook, los compañeros del aburrimiento.

El mejor principio orientativo que conozco en mi trabajo es uno al que siempre he prestado la mayor atención: el aburrimiento. En el teatro, el aburrimiento como el más astuto de los demonios, puede aparecer en cualquier momento (1994:46)

Por ejemplo es común que se produzca en el director un acostumbramiento respecto a las cualidades comunicativas de la voz del actor. El director por conocimiento del texto y el tiempo de proceso, adapta o adormece su percepción objetiva sobre la calidad de la oralidad de los actores.

Entiendo que así como desde la actuación se trabaja el aquí y ahora del actor, debemos ejercitar en el director ese aquí y ahora de su recepción en cada ensayo. Colocándose en una recepción contra natura, es decir forzada, dentro de la repetición constante que implica la dinámica del ensayo, el director debe distanciar y extrañar la recepción. Una eficaz propuesta para este objetivo, es la de asumir diferentes capacidades de recepción. Como ya hemos expuesto Grotowski plantea que debemos trabajar la curva de atención pensando en un grupo de espectadores modélicos compuesto por: un ciego, un sordo, un niño, el especialista, un amigo y un enemigo.

La atención requiere de motivación, sin ella no hay concentración. Este axioma es el zócalo desde donde, a mi entender, debemos partir para la reflexión y la praxis de la dirección. La atención teatral es de alta exigencia, Marcos De Marinis expresa:

En rigor, pensamos en las operaciones de focalización de la atención, las cuales representan el punto de partida verdadero y decisivo de la comprensión del espectador en el teatro. En efecto, nos parece banal recordar que, ante el espectáculo teatral, las facultades sensoriales del sujeto perceptor se someten a un tipo de esfuerzo y de sollicitación que

puede ser confrontado ni en cantidad, ni en calidad con lo requerido en los otros casos de recepción estética. (2005:95)

La concentración en el teatro es un gran esfuerzo, ya que los estímulos son múltiples por la multiplicidad de emisores de sentido y el espesor de signos que de ellos se desprende. La atención tiene una capacidad limitada en función del volumen de la información a procesar y del esfuerzo que ponga la persona. La atención es un comportamiento complejo ya que implica una selección en la recepción. La selección de los estímulos y su información está condicionada por los estados emocionales, las competencias culturales y el contexto.

La atención del espectador selecciona, distribuye e inevitablemente tiende a oscilar, a veces involuntariamente, como en la situación de agotamiento; otras veces es intencional, como respuesta a la falta de interés sobre el acontecimiento.

El espectador distribuye la atención y logra concentración con mayor efectividad y rapidez cuando tiene competencias de recepción teatral, esto lo confirmamos en la práctica escénica cuando realizamos presentaciones ante públicos vírgenes. Ahora bien, la ausencia de competencias de recepción es rápidamente compensada cuando la escena construye la motivación, el deseo de ver.

En este sentido la propuesta de los procedimientos de animación teatral están orientados a la construcción de un tipo de teatralidad con manifiesta voluntad de público, explorando las estrategias de construcción del deseo de mirar desde la tríada del deseo de ver, verse y hacer ver.

La construcción de la curva de atención es la tarea específica del director teatral. Para lograr una curva de atención estable es necesario generar una dinámica activa de significantes y significados. Se debe entender por *curva de atención* como el trayecto que realiza la atención del espectador en la recepción.

Los procedimientos de recepción (PR) que propongo están directamente vinculados con ese objetivo, implican necesariamente un nivel de dramaturgia de dirección en función de potenciar, desarrollar o fundar la teatralidad desde en una puesta en escena orgánica, asumiendo intervenciones más o menos directas sobre el texto dramático en todas sus modalidades.

Los procedimientos de recepción básicos que he seleccionado para la propuesta didáctica del PATEA son

Polarizar: Trabajando sobre los matices de las cargas de volumen expresivo de los polos de la situación dramática: luz/ oscuridad-objeto/vacío- sonido /silencio - acción/ quietud.

Traducir: Aprovechamiento de las características del signo en el teatro su capacidad de reemplazo.

Condensar: Evitar desde la acción y desde el relato la dilatación o reiteración de conceptos y comportamientos.

Indeterminar: Manipular la información o la concretización del signo como estrategia para apelar la atención.

Están vinculados a través de su relación con el ritmo como estructurador de la

puesta en escena. El ritmo como el resultado de operaciones de medida y organización de los recursos expresivos del discurso escénico. La evaluación y control del ritmo es una estrategia transversal en los procedimientos de recepción.

El PATEA intenta aportar una herramienta sistémica a la formación de directores teatrales, su comprensión y validez se logran concretar necesariamente en su aplicación durante el proceso creativo de puesta en escena, con una constante articulación entre la reflexión y la praxis con su fundante experiencia desde los errores y los aciertos.

En relación a la pregunta planteada desde el título de este artículo. Tal vez coincidamos en el hecho de que el director ni es ni se hace, se “va haciendo” su formación es un camino, un viaje, un proceso como el de la puesta en escena que necesita de la pulsión del querer ser y de la formación teórica y técnica.

Referencias Bibliográficas:

- Arrojo, Víctor (2015). *El Director Teatral ¿Es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colección Estudios Teatrales, INTEATRO.
- Asun Bernárdez (2013). *Recepción teatral: ¿A la búsqueda de un público imposible?* Facultad de CC. De la Información Universidad Complutense. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/per3/profesores/abernardez/pdfs/recepcion_teatral_y_semiotica.pdf
- Barthes, Roland (2003). *Ensayos Críticos*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, Los tres mundos.
- Bogart, Anne (2008). *La preparación del director-siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Artes Escénicas-Alba.
- Ceballos, Edgar (1992). *Principios de dirección escénica*. México: Grupo editorial Gaceta.
- Daulte Javier (2004). *Contra el teatro de tesis*. (5). Recuperado de <http://www.ritornello.com.ar/home.html>
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro, lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- De Marinis, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador, comprender el teatro II*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- De Toro, Fernando (1992). *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del teatro I convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Feral, Josette (2004). *Teatro, Teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Heras, Guillermo (2004). *El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo. doc (5)*. Recuperado de <http://www.ritornello.com.ar/home.html>
- León, Federico (2005). *Creo en un teatro orgánico*. Entrevista de Rubén A. Arribas Recuperado de <http://www.revistateina.com/teina/web/teina10/tea2imp.htm>
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones artes del sur.
- Serrano, Raúl (1996). *Tesis sobre Stanislavski, en la educación del actor*. México: Escenología AC.
- Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica Teatral*. (2º ed.). Madrid: Ediciones Cátedra
- Veinstein, André (1962). *La puesta en escena, su condición estética*. Argentina: Fabril.