



**INTENCIÓN COMUNICATIVA DE LOS DIRECTORES DE TEATRO DE
BUCARAMANGA**

Brahyand Steven Arango Jaimes

Carlos Alberto Suárez Bernal

Luis Fernando Araujo Caro

**Universidad Autónoma de Bucaramanga
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes
Programa de Comunicación Social
Bucaramanga, Colombia**

2017



Proyecto de investigación:
**INTENCIÓN COMUNICATIVA DE LOS DIRECTORES DE TEATRO DE
BUCARAMANGA**

Brahyand Steven Arango Jaimes

Carlos Alberto Suárez Bernal

Luis Fernando Araujo Caro

Universidad Autónoma de Bucaramanga
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes
Programa de Comunicación Social
Bucaramanga, Colombia
2017



**INTENCIÓN COMUNICATIVA DE LOS DIRECTORES DE TEATRO DE
BUCARAMANGA**

Brahyand Steven Arango Jaimes

Carlos Alberto Suárez Bernal

Luis Fernando Araujo Caro

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

Comunicador Social

Directora:

Ysabel Cristina Briceño Romero

Universidad Autónoma de Bucaramanga
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes
Programa de Comunicación Social
Bucaramanga, Colombia

2017

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos, en especial, a los directores de teatro que hicieron posible este proyecto: a Patricia Leal, Germán Castro, Lizardo Flórez, Juan Ordóñez Laserna y Jaime Lizarazo, quienes son las voces que le dan vida con sus relatos a esta investigación.

A nuestra directora de proyecto Ysabel Cristina Briceño Romero, quien con su experiencia, nos guió por el camino correcto para poder abordar este proyecto.

A todas las personas que de una u otra manera nos aportaron conocimientos previos, documentos, contactos o cualquier recurso para llevar a cabo la investigación.

RESUMEN

Esta investigación plantea como principal objetivo, detectar la intención comunicativa de los directores de teatro bumangueses y los elementos a los que recurrieron para dejar un mensaje en el público por medio de alguna obra ya presentada. Además analizamos los distintos conceptos del teatro y cómo estos se relacionan con la comunicación, reconociendo así al teatro como una acción comunicativa inherente. Desde una metodología cualitativa, realizamos cinco entrevistas a directores de Bucaramanga y analizamos la narración del recuerdo de los siguientes elementos comunicativos expuestos en una obra seleccionada por cada director: intención del mensaje, los recursos empleados para cumplir con el objetivo y los efectos que quiso causar. Además analizamos las temáticas a las que recurrieron para representar situaciones o hechos en el ámbito nacional y universal. Con los resultados de esta investigación comprobamos que los directores de Bucaramanga recurren a representar situaciones y temáticas de la vida cotidiana que se ven reflejadas en un contexto local, nacional y global, recreando espacios técnicos donde se asemejen dichos momentos. También, reportan una concordancia al desarrollar situaciones que hacen parte del diario vivir o momentos que tuvieron relevancia en un contexto histórico y que son pertinentes para exponerlos ya que la mayoría de ellos son visibles cotidianamente.

Palabras claves: Teatro, comunicación, directores de teatro, mensaje, intención.

ABSTRACT

This investigation considers as principal aim, detecting the communicative intention of the theatre directors of Bucaramanga, and the elements to which they resorted to leave a message in the public by some already presented play. In addition we analyze the different concepts of the theatre and how they relate with the communication, recognizing in this way, the theatre as a communicative inherent action. From a qualitative methodology, we realized five interviews to the directors of Bucaramanga and we analyzed the memory story of the following communicative elements exposed in a play selected for each director: intention of the message, the resources used to expire with the aim and the effects that they wanted to cause. In addition we analyze the topics that each they resorted to represent situations or facts in the national and universal background. With the results of this investigation we verify that the directors of Bucaramanga resort to representing situations and topics of the daily life that are reflected in a local, national and global context, recreating technical spaces where the above mentioned moments are alike. Also, they bring a uniformity on having developed situations that are part of the diary live or moments that had relevancy in a historical context and that are pertinent to expose them because the majority of they, are visible daily.

Keywords: Theater, communication, theater directors, message, intention.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10.
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA.....	11.
1.1.- Planteamiento del problema.....	11.
1.2.- Pregunta de investigación	12.
1.3.- Objetivos de la investigación.....	12.
1.3.1.- Objetivo general.....	12.
1.3.2.- Objetivos específicos.....	12.
1.3.3.- Justificación.....	12.
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	14.
2.1.- Antecedentes.....	14.
2.2.- El teatro y la comunicación.....	15.
2.2.1.-El acto comunicativo.....	15.
2.2.2.-El teatro como acto comunicativo.....	17.
2.2.3.- El teatro como acto del habla.....	18.
2.2.4.- El director como emisor.....	20.
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA.....	21.
3.1. Etapas de la investigación.....	21.
3.1.1. Levantamiento del inventario.....	21.
3.1.2. Selección de población a entrevistar.....	22.
3.1.3. Selección de las obras de cada director.....	22.
3.2. Diseño del instrumento.....	23.
3.3. Prueba con otro director.....	27.
3.4. Aplicación de la entrevista.....	27.
CAPÍTULO IV: RESULTADOS.....	28.
4.1. Caracterización de los entrevistados y sus obras.....	28.

4.2. Intención comunicativa (¿qué quiso decir?).....	30.
4.2.1. El teatro como pedagogía de vida.....	30.
4.2.2. El teatro como mensaje de optimismo.....	31.
4.2.3. El teatro como expresión de memoria.....	31.
4.2.4. El teatro como expositor de una problemática universal.....	32.
4.2.5. Relación de la intención con estilo y edad.....	33.
4.3. Elementos empleados (¿cómo lo hizo?).....	34.
4.3.1. Escenografía y utilería como centro.....	34.
4.3.2. Ruptura de la cuarta pared.....	36.
4.3.3. Música como recurso.....	37.
4.3.4. Actor como centro.....	37.
4.4. Recuerdo del efecto.....	38.
4.4.1. Anécdota particular de una persona.....	39.
4.4.2. Anécdota particular de un público en general.....	40.
4.4.3. Experiencia generalizada.....	40.
 CONCLUSIONES.....	 41.
 BIBLIOGRAFÍA.....	 42.

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: Inventario de directores bumangueses.....	23.
TABLA 2: Cantidad de directores por estilo, edad y sexo.....	24.
TABLA 3: Población de directores seleccionados.....	24.
TABLA 4: Obra seleccionada por cada director.....	25.
TABLA 5: Clasificación de posibles subtemas.....	26.
TABLA 6: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 1.....	29.
TABLA 7: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 2.....	29.
TABLA 8: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 3.....	30.
TABLA 9: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 4.....	30.
TABLA 10: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 5.....	31.
TABLA 11: Especificación de la intención comunicativa.....	33.
TABLA 12: Especificación de los recursos empleados.....	38.
TABLA 13: Especificación del efecto causado.....	40.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1: Escenografía de Matrimonio, bendito problema.....	34.
IMAGEN 2: Escenografía de Entre la orilla y el silencio.....	35.
IMAGEN 3: Utilería de Entre la orilla y el silencio.....	36.
IMAGEN 4: Ruptura de la cuarta pared en El cofre mágico.....	36.
IMAGEN 5: Música en vivo en Humo.....	37.
IMAGEN 6: Interpretación actoral en En tránsito.....	38.

INTRODUCCIÓN

El teatro es una muestra artística que siempre está cargada de signos y mensajes para el público; al momento en que el público empieza a recibir esos mensajes, interpretan lo que ven y oyen, reciben una idea implícita en la obra o adoptan una posición que el director implantó de manera intencional o no, en su obra de teatro. Además de la condición artística, al director lo acompañan posiciones sociales, morales y políticas.

El siguiente informe consta de cuatro capítulos. En el primer capítulo se estableció el planteamiento del problema y los principales aspectos que delimitaron la investigación; como la pregunta base y los objetivos generales y específicos. Teniendo en cuenta que surge con el fin de indagar cuál es la intención en los directores de teatro bucaramanguenses, qué buscan generar en el espectador con sus obras, cómo recrean su obra para cumplir ese objetivo y qué efectos tiene el acto teatral. Rescatando la fuerza comunicativa que tiene el teatro y como el mensaje es transmitido a los espectadores.

El segundo capítulo despliega el marco teórico de la investigación. Se documentaron aportes de autores como Umberto Eco, Berenguer Castellary, Fernando Wagner entre otros, que nos permitieron acercarnos a los conceptos básicos y antecedentes referentes al teatro. Además, definimos a partir de documentos alternos el análisis del discurso, los estudios semióticos, el acto comunicativo, el teatro como acto de habla, el director como emisor y la manera en que estos se ven relacionados.

El tercer capítulo está centrado en el diseño de la metodología. Exploramos el proceso comunicativo que generan los símbolos verbales y no verbales en un acto teatral. Por ello, seleccionamos un grupo de directores de teatro que actualmente existen en Bucaramanga con los cuales trabajamos con la entrevista como instrumento de recolección de información, dividida en cinco secciones (relación director obra, estrategia ilocutiva, recursos empleados, aspecto perlocutivo y sección final). Además seleccionamos un grupo de directores quienes narraron y detallaron las obras seleccionadas de cada uno de ellos teniendo en cuenta la vigencia, actualidad y relevancia. Esto con el fin de responder a nuestras tres preguntas base: ¿Qué quiso decir?, ¿cómo lo hizo? y ¿qué efectos produjo?

Finalmente en el cuarto capítulo se analizó la información recopilada en las entrevistas identificando las características del discurso de cada director con citas propias que nos acercaran a la respuesta de nuestras preguntas base. Lo cual nos permitió comparar la información de todos los directores y hacer el respectivo análisis para llegar a construir por medio del relato las conclusiones generales.

Consideramos que esta investigación es un aporte al concepto del teatro como vehículo de comunicación, ya que se encuentra poca literatura al respecto de este arte que actualmente tiene vigencia y logra transmitir un mensaje a un público determinado.

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del problema

En Bucaramanga existen 17 grupos de teatro registrados según el censo que se hizo en el año 2016, en las reuniones realizadas con los directores de teatro de la ciudad y el entonces director del Instituto Municipal de Cultura y Turismo Diego Silva Ardila¹. Cada grupo cuenta con su propio director, que es el encargado de generar y producir contenidos teatrales propios. En estos montajes los directores generan un mensaje por medio de elementos y recursos para que sea materializado y pueda llegar al público.

El objetivo que se planteó desde un comienzo con esta investigación fue conocer cuáles son esos signos que usan los directores y con qué intención lo hacen, teniendo en cuenta que para analizar el teatro no solo se debe estudiar el texto de una obra, sino la puesta en escena con todos los elementos que intervienen en esta. Tal como lo exponen Soler y Flecha (2010):

“La primera diferencia, en relación a los actos de habla estudiados por Austin (1962), Searle (1969) y Habermas (1987), consiste en que los actos comunicativos abarcan no solo los actos de habla, sino también los que utilizan cualesquiera otros signos de comunicación, como el lenguaje del cuerpo, la entonación y los gestos” (p. 367).

También hay que entender que en un acto teatral se da un proceso de comunicación no solo entre los actores y el público, sino que también intervienen el dramaturgo y el director que son: uno, el creador del diálogo de la obra, y el otro, el que pone su estilo al montaje con la actuación de los actores, el abordaje de la obra y los recursos técnicos que usa.

Wagner (1970) especifica que existen tres factores que integran el teatro: el público, el actor y el autor de la obra y afirma:

“Si uno de estos tres factores es más débil que los demás, se produce un desequilibrio que amenaza seriamente la labor artística del teatro. De ahí proviene, en realidad, toda la crisis teatral: de la deficiencia o ausencia de uno de esos tres factores” (p. 9)

Para este proyecto de investigación se analizaron básicamente tres ideas que Austin explica muy bien con sus términos de locución, ilocución y perlocución: la locución es una

¹ Información hallada en el grupo de Facebook 'Consejo Departamental de TEATRO'

expresión con un significado, la ilocución incluye la intención del hablante y la perlocución la acción resultante (Austin, 1962).

Propusimos, a partir de estas ideas, analizar el proceso de comunicación en el Teatro, a partir de la intención de los directores de Bucaramanga a través de sus obras. Para ello, nos planteamos una serie de preguntas: ¿Qué se quiso decir?, ¿Cómo se dijo? Y ¿qué efectos se produjeron?²

1.2. Pregunta de investigación

¿Cuál es la intención comunicativa de los directores de teatro bumangueses en sus obras?

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general

Determinar la intención comunicativa de los directores de teatro bumangueses de acuerdo a los montajes que han realizado y los elementos que usan para dejar un mensaje en el público.

1.3.2. Objetivos específicos

- Realizar una revisión documental sobre los conceptos del teatro y su relación con la comunicación.
- Realizar entrevistas a directores de teatro de Bucaramanga para conocer la intención comunicativa de los directores bumangueses.
- Interpretar la información recopilada para entender la intención en el discurso de las obras de los directores de teatro bumangueses.

1.3.3. Justificación

El arte teatral en la actualidad ha perdido espectadores, esto es notable, solo en nuestra ciudad, con el cierre de varios teatros con los que se antes se contaban en Bucaramanga y que, la mayoría, pasaron a ser cinemas para finalmente convertirse en parqueaderos o centros comerciales. Teatros como el Teatro Garnica, Teatro Unión, el Teatro Sotomayor, y Teatro Variedades.

Lo que se buscó en esta investigación fue mostrar la fuerza comunicativa que puede llegar a tener el teatro y que está implícita en las obras de teatro de los directores bumangueses, que

² Basado en el clásico modelo de comunicación de Harold Lasswell (1948) "¿Quién - dice qué - por cuál canal - a quién - con qué efecto?" propuesto en un artículo publicado en la revista "The Communication of Ideas". Disponible en: <<https://www.comunicologos.com/teorias/modelo-de-lasswell/>>

a pesar de que a veces pasen desapercibidas, normalmente, pueden llegar a configurar el pensamiento de una persona por la cercanía que genera con los espectadores.

Visualizando el panorama de los supuestos anteriores, quisimos exponer en este documento la intención comunicativa que tienen los directores de Bucaramanga en sus obras de teatro, con la convicción de exponer que el teatro nació con la idea de comunicar y que actualmente los directores utilizan una gran cantidad de estrategias y signos para hacer llegar su intención al público.

Con esta investigación también pretendimos generar un pequeño aporte a esta relación teatro-comunicación, ya que no se encuentra mucha literatura en el tema

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes

En la búsqueda documental sobre el tema que ocupa nuestra investigación, encontramos escasa literatura, principalmente en la relación Teatro-Comunicación. Para la revisión del estado del arte realizamos una búsqueda en bibliotecas físicas y en las bases de datos: EBSCO, Ebrary, y Ebooks, que forman parte del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

En torno a análisis específicos en los que se aborde la intención comunicativa de los directores de teatro, los resultados de búsqueda fueron prácticamente nulos, por lo que suponemos, nuestra investigación podría ser considerada un pequeño aporte en el tema.

Como texto base de esta investigación; fue útil el trabajo de Prieto y Muñoz (1992), “El teatro como vehículo de comunicación” una aproximación cercana a nuestros objetivos. De este trabajo tomamos gran parte de los autores abordados y conceptos clave en esta investigación.

Prieto y Muñoz realizan un aporte en la revisión del teatro, enfocado en México y plantean su relación con la comunicación, haciéndolo ver como un vehículo para implantar un discurso en la mente del espectador. Fue particularmente constructivo encontrar en este trabajo un desglose de los elementos verbales y no verbales que pueden intervenir en una representación.

“El teatro, pues, recupera su sentido original a medida que se acerca a las raíces del hombre, mientras más se convierta en agente de comunicación del hombre con su entorno al hacerlo partícipe de la representación, una representación que es un ritual para expresar vivamente a la colectividad un mensaje que, por otro medio, tal vez no sufriría un efecto tan profundo” (Prieto y Muñoz, 1992, p. 65).

Por su lado, en la tesis “El teatro como medio de comunicación y expresión” (Álvarez, 2004) se analizan los efectos que el teatro puede producir en el público. En este trabajo encontramos un acercamiento a la intención comunicativa de los directores de teatro, cuando ésta se contrasta con los efectos producidos en el público. Este texto nos brindó autores que también fueron abordados en esta investigación y además nos ofreció un panorama práctico de lo que es el acto perlocutivo.

También encontramos investigaciones que, aunque no abordaban directamente nuestro objeto de estudio, nutrieron nuestro marco teórico y metodología. Uno de ellos, la tesis del programa de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Bucaramanga “Danza y música, medios de expresión y socialización en niños de condición de vulnerabilidad” (Bohórquez, Claro, Gutiérrez y Prada, 2013). Este trabajo realiza un estudio de

comunicación no verbal con niños en estado de vulnerabilidad y ocupa una parte extensa en la forma en que se pueden usar las expresiones no verbales para comunicar, lo que se relaciona directamente con los estudios semióticos a los que nos referimos en nuestro proyecto.

Otra investigación revisada fue la tesis doctoral de Trancón (2004) “Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro”, en el que se abordan las relaciones comunicativas que se pueden dar en el acto teatral. El autor concluye que existen tres tipos de comunicaciones en el teatro:

1. Una comunicación plurimodal entre actores y espectadores (lingüística verbal y no verbal, quinésica y estimular).
2. Una comunicación textual entre el autor (o autores) de la obra y los espectadores.
3. Una comunicación global entre el director y el público (Trancón, 2004).

Estos tres puntos fueron analizados también en nuestro proyecto desde un punto de vista más práctico, pero esta investigación nos generó gran parte del soporte teórico de estas tres partes.

Otro texto que consideramos relevante incluir en los antecedentes de nuestra investigación es “El teatro social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales” (Cárdenas, Monreal y Terrón 2017). Este artículo recoge el proceso de implementación del Teatro Social como metodología participativa para el desarrollo de competencias interculturales en el ámbito universitario. Este texto nos aportó una base para poder realizar un análisis a las obras con contenidos sociales, ya que se trata de un estudio exhaustivo de lo que es el teatro social y lo que debe representar para actores y espectadores.

También abordamos el trabajo “Teatro y vida cotidiana”, de Vallejo (2003), en el que se pretende definir al teatro como arte y como hecho social significativo. El autor propone al teatro como una expresión de las necesidades de una sociedad y como un producto que se articula en el proceso de circulación y organización del sentido en esa sociedad. Y también afirma que el teatro es un hecho que está inmerso en la vida de todos, actores o no, directores o no, espectadores o no; porque es un acto totalmente cotidiano e intrínseco en el ser humano.

2.2. El teatro y la comunicación

2.2.1. El acto comunicativo

Todo lo que se emite a uno o más receptores, va cargado de una intención, ya sea persuadir, informar, argumentar o convencer. Esto se logra por medio de símbolos o palabras concretas que deben ser comprendidas e interpretadas por la otra parte.

“Al hablar un lenguaje intento comunicar cosas a mi oyente consiguiendo que él reconozca mi intención de comunicar precisamente esas cosas. Por ejemplo, característicamente, cuando hago una aserción, intento comunicar algo, y convencer a mi oyente, de la verdad de cierta proposición; y los medios que empleo para hacer esto son emitir ciertos sonidos, cuya emisión intento que produzca en él el efecto deseado por medio de su reconocimiento de mi intención de producir precisamente ese efecto” (Austin, 1962, p. 6).

Estos estudios suelen insertarse en la Retórica, conocida como la ciencia clásica del discurso, la cual se ha ocupado de la comunicación discursiva, además de las construcciones comunicativas y lingüísticas de carácter textual. Para Perelman (1989), “El objetivo de la Retórica es la comunicación discursiva cuya finalidad es influir en los receptores, persuadiéndoles de que actúen en un sentido determinado o convencéndolos de determinadas ideas” (Citado por Albaladejo, 2005, p. 9).

Austin afirma que para que la intención de un ‘acto ilocucionario’, como él nombra al discurso emitido, el receptor debe entender la intención con que se emite el juicio.

“En la realización de un acto ilocucionario el hablante intenta producir un cierto efecto, haciendo que el oyente reconozca su intención de producir ese efecto, y por lo tanto, si está usando las palabras literalmente, intenta que este reconocimiento se logre en virtud del hecho de que las reglas para el uso de las expresiones que emite asocian las expresiones con la producción de ese efecto.” (Ibid, p. 8)

Se debe tener en cuenta que para que un proceso de comunicación sea exitoso, ambas partes vinculadas al proceso (emisor y receptor) deben tener ciertas competencias lingüísticas enmarcadas en 4 factores que Kerbrat (1986) señala así:

“Sus determinaciones psicológicas y psicoanalíticas, que desempeñan evidentemente un papel importante en las operaciones de codificación – decodificación, y sus competencias culturales (o “enciclopédicas”, que son el conjunto de conocimientos implícitos que poseen sobre el mundo) e ideológicas (el conjunto de los sistemas de interpretación y de evaluación del universo referencial) que mantienen con la competencia lingüística relaciones tan estrechas como oscuras y cuya especificidad contribuye todavía más a acentuar las divergencias idiolectales” (p. 25).

En muchas ocasiones cuando se emite un mensaje, este puede ser interpretado de forma incorrecta por el receptor, para evitar esto, se debe ser lo más preciso posible para darse a

entender y lograr que la intención del discurso se cumpla de la mejor manera, sobre todo si es con el objetivo de persuadir a una audiencia.

“Existe poder cuando un actor, dentro de una relación social, está en condiciones de imponer su voluntad, con independencia de la validez de sus argumentos. Las relaciones de poder se basan en la violencia física o simbólica de un sujeto individual o colectivo que convierte a otros sujetos en instrumentos para la consecución de sus propios objetivos” (Soler y Flecha, 2010, p. 7).

2.2.2. El teatro como acto comunicativo

Para analizar un acto teatral no basta con ver la interpretación de los actores o analizar el texto, porque hay muchos signos fuera de los diálogos que contienen una gran carga comunicativa, hay elementos en la escenografía, el vestuario y sobretodo en los gestos, y relación no verbal entre dos o más actores o entre los actores y los elementos de la escena. Eco (1987) afirma:

"El teatro también es ficción, solamente porque es ante todo signo. Es justo decir que muchos signos no son ficticios en la medida en que ante todo pretende denotar cosas que realmente existen; pero el signo teatral es un signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas que no existen (y si tratara entonces de decir una cosa significaría decir que esa cosa o evento no existen o son falsos) sino porque finge no ser un signo. Y resulta exitoso este intento porque el signo teatral pertenece a los signos clasificados por alguien como natural y no artificial, motivado y no arbitrarios, análogos y no convencionales." (p. 130).

En el teatro hay muchos elementos que en ocasiones pueden ser tan importantes como el mismo texto, como por ejemplo, un silencio, una mirada al público, un movimiento corporal, un acercamiento, entre otros. Por eso, es de suma importancia analizar esos signos no verbales que Umberto Eco divide en tres categorías de análisis: proxémica, kinésica y paralingüística, con las que según él se pueden analizar todos los signos no verbales que intervienen en un acto teatral.

Expone que la proxémica se refiere a la relación espacial entre dos sujetos; la kinésica se refiere a los gestos y a todos los movimientos y posiciones corporales que se generen; y por último, la paralingüística se refiere a las entonaciones, inflexiones de la voz, susurros y sonidos que se hacen entre una frase y otra.

En el teatro, teniendo en cuenta que “la comunicación visual se presenta como un proceso donde parecen combinarse y retroalimentarse de forma compleja, la regulación convencional y la libertad de ejecución e interpretación de significados” (Eco; 1986, p. 14).

Se dan una serie de procesos que producen una comunicación directa entre actor y espectador, donde el espectador supone una percepción natural que se desarrolla a partir de convenciones culturales y experiencias vividas que permiten la reestructuración del código no verbal implícito en las obras.

Muchas veces el emisor pone un signo de forma intencional en su discurso (en este caso el director en su obra de teatro) con una intención, pero este es interpretado de una forma distinta pues esto depende de las cualidades del receptor, no todos lo van a tomar de la misma manera. Kowzan opina que: “La significación de un signo es, pues, susceptible de variaciones no sólo debidas a diversos receptores, sino también a un mismo receptor” (1977. p. 90).

2.2.3. El teatro como acto del habla

Hay varios dramaturgos y apasionados por el teatro, que no solo se han dedicado a escribir y a hacer teatro, sino que se han dedicado a estudiarlo por medio del estudio científico, para determinar su función en las interacciones sociales y cómo se da la comunicación en este arte; ellos abordan al teatro como un objeto de estudio que debe ser analizado desde sus distintos componentes: actores, director, escenografía, utilería, vestuario, etc. Como lo expone Meyerhold (1930).

“Hoy en día todas las producciones están diseñadas para inducir la participación de la audiencia. Los directores producen cada obra asumiendo que no estará terminada, hasta que aparezca en escena frente al público. Esto se hace conscientemente porque es crucial entender que la producción teatral está hecha para el espectador” (citado por Jiménez, 2000, p. 56).

Esto es algo que se puede aplicar perfectamente a la época actual, ya que hoy, el teatro y cualquier manifestación artística se debe al público, un director puede tener una obra de gran calidad, con los recursos técnicos más prestigiosos que existen, pero si no hay unos espectadores que la miren y la juzguen, simplemente no es nada, una emisión que no llegue a un receptor no es más que un mensaje perdido.

Para formar a sus actores, que en este caso son los oradores de su discurso, el director no solo debe fijarse en la voz, pues ellos como personajes deben ser el mensaje también a simple vista. En este sentido, nos apoyamos en Hernández y García, cuando afirman que:

“Lo primero que el orador dice es quién es, quién quiere ser y quién no quiere ser o qué no quiere ser y lo dice con su sola presencia. Los mensajes más importantes de un discurso oratorio son aquellos que el orador transmite con su figura, con toda su persona, con sus movimientos, con sus gestos, con sus atuendos, con el tono de su voz. Afirmamos que son los más importantes porque constituyen argumentos en los que de hecho se apoya la credibilidad de sus mensajes orales y la aceptación o el rechazo de sus palabras” (Citados por Crespo, 2009, p 110).

Wagner (1970) plantea que existen muchos elementos que intervienen en un acto teatral como ámbito escénico, escenografía, vestuario, efectos sonoros, iluminación, música escénica, maquillaje, máscara utilería, ortofonía, expresión del teatro, efectos especiales, máquinas o trucos y por último la estructura dramática. Cada elemento representa para el director un rol determinante dentro del montaje porque se convierten en medios por los cuales un director puede materializar su mensaje.

El teatro no puede solo representar la vida real, sino que debe tener elementos ficticios y espectaculares. Según lo expone Wagner (1970):

“¿En qué consiste el goce estético del público? ¿Podemos experimentarlo si sabemos que lo que se desarrolla delante nuestros ojos es la realidad? Captamos emocionalmente un mundo de ficción estética válido. Vemos en las tablas una imagen de la vida, pero no la vida misma. De otra suerte, el teatro no tendría ninguna importancia estética, no sería arte” (p. 10).

Y un poco más adelante cita a Korad von Lange diciendo que este “propone la Teoría de la ilusión: el goce estético que experimenta el espectador consiste en una continua curva: ilusión-desilusión-engaño-desengaño. Hay elementos no propicios a la ilusión (reales), y elementos no propicios (artificiales)” (p. 11). En gran medida es como se constituye un montaje teatral, en donde intervienen elementos representativos, ficticios y reales que se envuelven para darle forma y sentido a la obra.

Searle (1969) propone que hay dos tipos de reglas para el uso de las expresiones: las regulativas, que se encargan de actividades que ya existen y que no dependen de las reglas para existir y pone como ejemplo que las reglas de etiqueta regulan relaciones interpersonales, pero esas relaciones existen independientemente de las reglas de etiqueta.

Por otro lado, están las reglas constitutivas que se refieren a una actividad que sí depende de las reglas. El ejemplo para esta ocasión es las reglas del fútbol, pues estas no solo regulan, sino que definen lo que es el fútbol.

Debido a lo mencionado anteriormente, decidimos centrar el planteamiento por medio de las reglas regulativas pues el teatro es un medio de expresión que le permite la libertad a cada director de elegir cómo realizar su montaje y no existe una entidad o un documento oficial que exprese unos requisitos para que algo sea considerado teatro o un reglamento para entender cómo se debe hacer. Sin embargo, existen algunas reglas empíricas para enriquecer la labor teatral.

Algunos teóricos se han dedicado a proponer algunas de estas normas y muchas se usan en la actualidad. Uno de ellos es Wagner (1970) quien propone hacer uso de la respiración diafragmática, obviar las comas en el texto si es necesario o hacer pausas así no haya signos de puntuación, entrar con el texto que le correspondía al compañero si —estando en escena— este se distrae y no lo dice, anticipar un movimiento con la mirada, no salirse de las áreas iluminadas, entre otros.

2.2.4. El director como emisor

El director de teatro es quien lleva las riendas de la obra, quien decide qué se hace y finalmente qué mensaje quiere hacer llegar al público, en este caso, tiene una responsabilidad muy grande a la hora de intentar facilitar el sentido de la muestra artística a los espectadores. Assab (2006) afirma que el director:

“Se vale del estudio previo de la obra, de su visión de la misma, de la preparación de los actores para el papel, del diseño espacial y visual de la obra; y todo ello en función de la activación de la acción dramática, lo anterior en una dinámica de trabajo colectivo y a la vez especializado. No es fácil, desde una perspectiva morfológica definir el papel del director; precisamente por la complejidad que implica definir el teatro como lenguaje artístico” (p. 6)

Desde el acto ilocutivo, el director de teatro escribe el guion de la obra o lo adapta de acuerdo con lo que quiere causar en el espectador. Partiendo así de una Lógica Simbólica como lo plantea Lewis (1966).

“El escritor está en el derecho atribuir el sentido que quiera a toda palabra o toda expresión que desee emplear. Si encuentro un autor que al comienzo de su libro declara: 'Quede bien entendido que con la palabra 'negro' querré siempre decir 'blanco', y que con la palabra 'blanco' interpretaré siempre 'negro', aceptaré humildemente esa regla, aun cuando la juzgara, por cierto, carente de buen sentido.” (Citado por Kerbrat, 1986, p. 21)

Pero no solo hay que centrarse en qué mensaje envían y qué quieren causar en el público, sino también hay que revisar los recursos que usan para hacer llegar ese mensaje por medio de su discurso. Como lo plantea Searle:

“El indicador de fuerza ilocucionaria muestra cómo ha de tomarse la proposición o, dicho de otra manera, qué fuerza ilocucionaria ha de tener la emisión; esto es, qué acto ilocucionario está realizando el hablante al emitir la oración. En castellano, los dispositivos indicadores de fuerza ilocucionaria incluyen al menos: el orden de las palabras, el énfasis, la curva de entonación, la puntuación, el modo del verbo y los denominados verbos realizativos” (1969, p. 39).

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

La investigación que realizamos es de tipo cualitativo y el instrumento de recolección de la información que seleccionamos fue la entrevista, teniendo en cuenta que “la entrevista, es por definición, un acto de interacción personal, espontáneo o inducido, libre o forzado, entre dos personas; entrevistador y entrevistado, en el cual se efectúa un intercambio de comunicación cruzada, a través de la cual, el entrevistador transmite interés, motivación, confianza, garantía y el entrevistado devuelve a cambio, información personal en forma de descripción, interpretación y evaluación” (Velo, 1989. p. 223).

Teniendo en cuenta esto, seleccionamos a cinco directores de teatro bumanguenses y posteriormente seleccionamos una de sus obras para que ellos fueran quienes nos contarán qué intención tenían con esa obra, qué mensaje querían dejar en el receptor, de qué manera lo hicieron y si sintieron que cumplieron su objetivo. Esto hizo posible por medio de entrevistas teniendo en cuenta que según Fontana y Frey (2005): “La entrevista cualitativa permite la recopilación de información detallada en vista de que la persona que informa comparte oralmente con el investigador aquello concerniente a un tema específico o evento acaecido en su vida” (Citados en Vargas, 2012. p. 123).

3.1. Etapas de la investigación

La recolección de la información es realizada en las siguientes etapas:

3.1.1. Levantamiento del inventario

Para obtener un contexto y un inventario de cuántos directores existían en la ciudad realizamos una primera fase de levantamiento de la información. Realizamos consultas con personas que conocían el panorama teatral de la ciudad e inspeccionamos la información hallada en el grupo de *Facebook* “Consejo departamental de teatro” al que se unieron los directores de la ciudad luego de unas reuniones que se hicieron en el 2016 con el entonces director del Instituto Municipal de Cultura y Turismo, Diego Silva Ardila, donde se buscaba encontrar soluciones para generar oportunidades para todos los grupos de la ciudad.

En esta plataforma se practicó un censo y cada director inscribió su grupo, de allí escogimos solo los que realizan su labor en Bucaramanga y nos arrojó un inventario de 17 directores en Bucaramanga, con las características mostradas en la tabla 1.

GRUPO DE TEATRO	DIRECTOR	EDAD	ESTILO
ARTESUBITA TEATRO	SUSANA ORTIZ	46-55	Antropológico
BARCOTEATRO (UDES)	OSCAR BAUTISTA	46-55	Comedia
BUFÓN DEL TIEMPO	PATRICIA LEAL	35- 45	De animación
COLECTIVO EXPRESARTE	MENDEL ANDRÉS GÓMEZ	35-45	Comedia
COMPAÑÍA DE COMEDIA EL CHALECO	ELBER SOTOMONTE	56-65	Comedia
CORPORACIÓN CHAPLIN	CÉSAR VERA	46-55	Comedia
CORPORACIÓN GRUPO VENTANA TEATRO	ALBA VALENCIA DE SUSPEZ	56-65	Realista
CORPORACIÓN TEATRO COMOS	LIBARDO VARGAS	56-65	Clásicos
CORPORACIÓN DE TEATRO PFU EN COLLOR	LIZARDO FLÓREZ "CHALO"	46-55	Simbólico
ESQUINOFRENIA TEATRO	JUAN ORDÓÑEZ LASERNA "LAZO"	46-55	Simbólico
GRUPO DE TEATRO DE ENSAMBLE SANTANDER	PAOLA GARCÍA	35 -45	Realista
LABORATORIO TEATRAL REPÚBLICA BARTOLINA	DIEGO MENDIETA	46-55	Simbólico
TADA TEATRO	DIANA TADA	46-55	Antropológico
TALLER DE TEATRO JAULABIERTA	JAIME LIZARAZO	56-65	Antropológico
TEATRO LA CUADRA	JUAN BAUTISTA RAMÍREZ	56-65	Comedia
TEATRO LIBRE DE BUCARAMANGA	GERMÁN CASTRO BLANCO "BAM BAM"	56-65	Comedia
TEATRO UIS	OMAR ÁLVAREZ	56-65	Comedia

TABLA 1: Inventario de directores bumangueses (creación propia).

De manera más detallada, puede verse en la tabla 2, la cantidad de directores que hay por cada subcategoría. Realizamos el siguiente cuadro, con las siguientes características:

ESTILO		EDAD		SEXO	
Comedia	7	35 – 45	3	Masculino	12
Simbólico	3	46 – 55	7	Femenino	5
Antropológico	3	56 – 65	7		
Realista	2				
Clásicos	1				
De animación	1				

TABLA 2: Cantidad de directores por estilo, edad y sexo.

3.1.2. Selección de la población a entrevistar

Teniendo en cuenta este inventario, realizamos una selección de esta población, para entrevistar a los directores, tomando en cuenta la edad, el sexo y el estilo de teatro que hacen para, así, encontrar los puntos diferenciadores entre ellos y poder tener variedad en los seleccionados.

Otro factor de peso para la selección fue la viabilidad para llegar a la fuente, pues con algunos ya había una cercanía, y la vigencia de algunos directores actualmente en el movimiento teatral de la ciudad.

Finalmente, seleccionamos cinco directores, con las características que pueden verse en la tabla 3.

DIRECTOR	GRUPO DE TEATRO	EDAD	ESTILO
Patricia Leal	Bufón del Tiempo	35 – 45	De animación
Lizardo ‘Chalo’ Flórez	PFU en Collor	46 – 55	Simbólico
Juan Ordoñez ‘Lazo’	Esquinofrenia Teatro	46 – 55	Simbólico
Jaime Lizarazo	Taller de Teatro Jaulabierta	56 – 65	Antropológico
Germán Castro Blanco	Teatro Libre de Bucaramanga	56 – 65	Comedia

TABLA 3: Población de directores seleccionados

Con ánimos de aclarar para que no se genere confusión, los estilos de teatro que se exponen se pueden definir de la siguiente manera:

De animación: Es un estilo de teatro que busca, principalmente, generar emoción en el público, dejando un mensaje positivo que, casi siempre, tiene que ver con valores.

Simbólico: Este estilo es completamente opuesto a lo realista. Se basa en representar todo lo planteado en la obra (incluso los diálogos) a través de elementos que en la vida real no significan eso, pero que tienen alguna relación. Por ejemplo, que un telón rojo signifique la muerte, por la relación del rojo de la sangre.

Antropológico: Se basa en la fortaleza de la expresión corporal, es de pocos diálogos porque lo importante es el cuerpo y los movimientos. Trata temas universales, pero sin ir a la crítica sino, desde el punto de vista humano.

Comedia: Este es uno de los géneros clásicos del teatro. Su intención principal es divertir generando risas en el público. Normalmente plantea una o más situaciones graciosas con las que el público se identifica.

3.1.3. Selección de las obras de cada director

Una vez fueron escogidos los directores a entrevistar, se realizó la selección de una obra de cada uno. Para esta selección tuvimos en cuenta la vigencia de la obra en la actualidad y la relevancia que tiene para el director, basados en el tiempo que lleva la obra, si ha ganado premios o si actualmente es una de las obras más populares de su repertorio.

Por cada director, el análisis que se realizó fue el siguiente:

Patricia Leal: en este caso, el grupo de esta directora se especializa en teatro de calle, con zancos y acrobacias, pero en su repertorio hay una obra de sala que está vigente, con la cual decidimos trabajar.

Lizardo ‘Chalo’ Flórez: para este caso, escogimos una obra que fue ganadora de la Beca de Creación Teatral del programa de Estímulos Artísticos del Ministerio de Cultura de Colombia en 2014 y actualmente se sigue presentando. Obra de creación propia.

Juan Ordoñez ‘Lazo’: de este director seleccionamos la última obra de gran formato que montó con su grupo, de esta obra, el director sacó también un libro. Obra de creación propia.

Jaime Lizarazo: en este caso fue también por razones de vigencia, la obra se encuentra en el repertorio actual del director y también era la última que había montado en el momento de hacer la selección. Obra de creación propia.

Germán Castro ‘Bam Bam’: con este director, el grupo ya había tenido un acercamiento y había una relación un poco más cercana, así que conocíamos el gusto particular de Germán Castro por la obra que seleccionamos, además es una de las obras más populares de su repertorio.

Finalmente, las obras en las que se centró la entrevista fueron las siguientes:

DIRECTOR	OBRA DE TEATRO
Patricia Leal	El cofre mágico
Lizardo ‘Chalo’ Flórez	Humo
Juan Ordoñez ‘Lazo’	Entre la orilla y el silencio
Jaime Lizarazo	En tránsito
Germán Castro Blanco	Matrimonio, bendito problema

TABLA 4: Obra seleccionada por cada director

3.1.4. Diseño del instrumento

A partir de los autores trabajados, se planteó una revisión de la intención comunicativa de las obras de teatro, por medio de la narración de sus directores, basadas en el recuerdo de cada experiencia específica.

De esta forma propusimos cuatro grandes gruesos de narración, centradas en preguntas clave para nuestra revisión, clasificadas en la tabla 5, en donde desplegamos posibles opciones de conversación, que luego nos llevaron a construir el cuestionario final para las entrevistas.

Intención comunicativa del director <i>¿Qué quiso decir?</i>	¿Cómo lo hizo? <i>(Medio empleado)</i>	Acto perlocutivo ¿Se logró lo propuesto? <i>(Recuerdo del efecto)</i>
*Recrear un momento histórico	<u>*Actores</u> (Movimientos, tono de voz, gestos, acentos)	No se tiene una hipótesis previa ya que, aquí, lo importante es el relato del recuerdo.
*Representar la vida de un personaje	<u>*Vestuario</u> (Color, accesorios, tipo de prenda, material de la prenda)	
*Defender un punto de vista	<u>*Escenografía</u> (Elementos que la componen, posición, distribución, color, material)	
*Exponer una problemática	<u>*Utilería</u> (Elementos que la componen, posición, color, material, interacción con los personajes)	
*Hacer una crítica	<u>*Iluminación</u> (Intensidad, color, dirección, posición, movimiento, tipo de foco, dinámica del foco)	
*Divertir	<u>*Maquillaje</u> (Color, estilo de maquillaje, elementos que lo componen, material)	
	<u>*Sonido</u> (Tipo de producto sonoro, duración, intensidad, posición del amplificador, dirección del amplificador, momento de entrada en la obra)	
	<u>*Guion</u> Textos, acotaciones, planteamiento del personaje, Planteamiento de los elementos técnicos)	

TABLA 5: Clasificación de posibles subtemas.

Para realizar el cuestionario final para las entrevistas, nos basamos en esta propuesta de clasificación de la conversación (tabla 1) y definimos que la entrevista iba a estar dividida en cinco secciones: Relación director-obra, estrategia ilocutiva, recursos empleados, aspecto perlocutivo y una sección de cierre.

El cuestionario tuvo preguntas abiertas, pero organizadas previamente bajo nuestra propuesta conceptual, adoptando lo que proponen López y Deslauriers (2011) quienes

afirman que consiste en “hacer preguntas precisas redactadas previamente y se sigue un orden previsto. El encuestado, por su parte, es libre de responder como desee, pero dentro del marco de la pregunta hecha” (p. 5), ya que nuestra intención es que los directores tengan un poco de flexibilidad, sin una estructura totalmente rígida.

Para abordar la intención del discurso nos basamos en una percepción propia de lo que un director podría intentar transmitir al público desde su obra, pero serían ellos los que dieran la información de primera mano desde la entrevista ya que según Vargas (2012):

“En la investigación cualitativa existen diferentes técnicas de colecta de datos, cuyo propósito principal es obtener información de los participantes fundamentada en las percepciones, las creencias, las opiniones, los significados y las actitudes por lo que la entrevista es una valiosa técnica que se estudiará en este análisis” (p. 120)

En una primera etapa, previa a las entrevistas, se realizó la selección y lectura de las obras por cada director para tener un contexto más amplio de la obra a analizar. Finalmente, así fue estructurado el cuestionario:

Sección I: Relación director /obra

En esta sección se tuvo como objetivo principal indagar en el director aspectos generales de la obra, se plantean dos posibilidades dependiendo si el director es el autor de la obra o si es una adaptación.

Sección II: Estrategia ilocutiva (intención)

En esta sección se quiso rescatar la intención comunicativa del director teniendo en cuenta las estrategias que empleó para transmitir el mensaje inicial planteado en la obra para el receptor, basados principalmente en el recuerdo de la intención original y los posibles cambios que sufrió esa intención.

Sección III: Recursos empleados

En esta sección quisimos saber cuáles fueron los instrumentos y objetos inmersos tanto en la obra como en el texto y de qué manera los utilizó para llevar a cabo la realización de la misma. Tuvimos en cuenta elementos como vestuario, escenografía, utilería, iluminación y demás, mencionados anteriormente.

Sección IV: Aspecto perlocutivo (recuerdo)

En esta sección quisimos obtener una narrativa asociada al recuerdo de los efectos que ha llegado a producir la obra en el público y su relación con la intención del director.

Sección final:

En esta sección se busca el ambiente para finalizar: se busca reforzar sentimientos y emociones ya mostradas.

3.1.5. Prueba con otro director

Antes de aplicar la entrevista a los directores seleccionados, quisimos realizar una prueba con otro director bumangués que no estuviera incluido dentro de la población a entrevistar.

Fue elegido Diego Mendieta, quien se ha desempeñado como actor a nivel local y nacional de manera independiente pero que el 2016 decidió dirigir su primera obra de teatro con la agrupación –que él fundó- Laboratorio Teatral República Bartolina. La obra que montó fue ‘Los imbéciles están de testigo’ del escritor y dramaturgo colombiano Andrés Caicedo.

El objetivo de esta entrevista fue probar la eficacia del instrumento de recolección de la información o llegar a encontrar las debilidades del mismo para corregirlas y aplicar la entrevista a los otros directores de la mejor manera.

Con esta prueba validamos las preguntas diseñadas para los objetivos planteados. Notamos que el cuestionario cumplía con el propósito de apelar al recuerdo para responder cada una de las preguntas. También nos percatamos que, con algunas preguntas, el director llegaba a acercarse a otras que se iban a realizar más adelante, lo que nos sirvió para hacer una relación más natural entre una pregunta y la otra.

Finalmente, decidimos dejar el cuestionario tal y como estaba al ver que funcionó como lo teníamos planteado, pero la prueba, más allá de servirnos para corregir el instrumento, nos sirvió para saber en qué parte hay que dejar que se extiendan, en que parte hay que cortar, cuándo es pertinente recordarle algunos elementos del texto escrito y demás.

3.1.6. Aplicación de la entrevista

Luego de realizar la prueba, era el momento de iniciar las entrevistas con los directores seleccionados en la muestra. La primera entrevista que se realizó fue a Germán Castro Blanco en mayo de este año y el resto de entrevistas se aplicaron entre mediados y finales de septiembre. El orden de las entrevistas fue establecido únicamente por la disposición de los directores.

El tiempo promedio de las entrevistas estuvo entre media hora y una hora y se llevaron a cabo en el lugar de trabajo de los directores o en sus casas para generar un mejor ambiente. Por otra parte, el registro de la entrevista fue por medio de una grabación y donde cada uno de los tres representantes del grupo aplicó una entrevista correspondiente. Mientras los otros dos integrantes estuvieron atentos a observaciones, inquietudes y toma de apuntes con el objetivo de apoyar y analizar de forma precisa la recolección de todos los datos.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1. Caracterización de los entrevistados y sus obras

Director 1: Germán Castro Blanco

Autor	Grupo Noche de Fiesta
Obra	Matrimonio, bendito problema
Sinopsis	La obra presenta el cambio que tienen las parejas casadas a medida que pasan los años de matrimonio. Ilustrada por tres parejas que llevan cuatro, catorce y cuarenta años de casados. A través de estas parejas se pueden ver los cambios en el comportamiento del hombre y la mujer con respecto a los deberes, el trabajo, el ocio, el dinero e incluso el sexo.
Observaciones	La obra es una adaptación de un programa de televisión español, el proceso para tener el libreto fue transcribir todo un video del programa. El nombre de la obra cambió este año. Antes se llamaba “Matrimonio, bienvenidos al infierno”. Son seis actores en escena al mismo tiempo. El director, es también un actor de la obra. La obra reúne aproximadamente 8 funciones a nivel local y nacional. Se estrenó a finales del 2014 y continúa en escena.
Adaptación/Propia	Adaptada

TABLA 6: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 1

Director 2: Patricia Leal

Autor	Patricia Leal Villamizar
Obra	El Cofre Mágico
Sinopsis	Un gran tesoro es robado en el país mágico, su guardián fue engañado y adormecido. Al despertar inicia su afanosa búsqueda, pues sin el cofre mágico todo poco a poco desaparecerá. Por suerte, recibe la ayuda de la vendedora de colores, quien recurre a algunas personas del público para recuperar el tesoro, el cual es encontrado en manos de El Gigante, que por su tamaño y fuerza es casi invencible y sólo la voz de un niño logra adormecerlo para recuperar el gran tesoro que es la Imaginación.
Observaciones	Se presentó por primera vez hace 8 años en el festival Santander en Escena con el Bufón del Tiempo, teniendo alrededor de más de 150 presentaciones. Fue hecha especialmente para un programa en Comfenalco que se llamaba Bibliotecas Viajeras para presentarle a los niños a través de una historia, de un cuento, el mundo de la imaginación. Weimar Quintero y Adolfo Jaimes contribuyeron también para la adaptación de la obra. Se realizaron las respectivas adaptaciones para que el lenguaje fuera más dirigido hacia los niños. En escena, la obra tiene un factor particular y es que incluye al público para tener mayor atención. Además, suele trabajarse en espacios no convencionales.
Adaptación/Propia	Adaptada

TABLA 7: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 2

Director 3: Lizardo ‘Chalo’ Flórez

Autor	Lizardo Flórez Medina “Chalo”.
Obra	HUMO. Beca de Creación Teatral Mincultura.
Sinopsis	Hace un homenaje póstumo a Humberto Monroy y su banda Génesis, pioneros del rock colombiano. Cuenta las dificultades y anécdotas de la banda y una parte de la historia del rock colombiano, a través de un viaje ágil, divertido, donde el público encuentra elementos tragicómicos, y una dosis de humor negro. Además refleja el contexto político y social por el que atravesaron los artistas de esa época.
Observaciones	<p>Este espectáculo recibió el premio de Beca de Creación Teatral del Ministerio de Cultura, y hace un homenaje a una generación, visto a través de la historia de la banda Génesis que nace en los años sesenta, y muere en los años noventa bajo la dirección de Humberto Monroy.</p> <p>La obra se estrenó el 20 de septiembre del 2014 en el auditorio Luis A. Calvo. Ha hecho presentaciones en el Llano, Bogotá en la Candelaria, Bucaramanga en la UIS y en el Corfescu, hicieron tres funciones en la facultad de Bellas Artes de Cali; y también por pueblos en Santander (San Gil, Charalá, Socorro, Barichara).</p> <p>Siete actores en escena que representan a los personajes reales de la banda Génesis.</p>
Adaptación/Propia	Propia

TABLA 8: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 3

Director 4: Juan Ordóñez Laserna “Lazo”

Autor	Juan Ordóñez Laserna
Obra	Entre la orilla y el silencio
Sinopsis	La historia de tres mujeres que van a lavar su ropa al río y que, mientras tanto, hablan sobre la figura masculina que ha perdido presencia en sus vidas por culpa de la guerra. Ellas son ahora las que quedaron sufriendo por la ausencia de sus hijos, padres, hermanos y esposos.
Observaciones	<p>Ganadora del premio en dramaturgia de las Becas Bicentenario ‘Símbolos de Santander’ en el 2012.</p> <p>Ganadora del premio en creación de sala de las Becas Bicentenario 2013.</p> <p>Se empieza a escribir en el 2008 y se estrena en el 2013.</p> <p>Reúne alrededor de 15 funciones.</p> <p>Juan Ordóñez imprimió 200 ejemplares de la obra para repartirlos.</p>

Adaptación/Propia	Propia
--------------------------	--------

TABLA 9: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 4

Director 5: Jaime Lizarazo

Autor	Jaime Lizarazo
Obra	En tránsito
Sinopsis	Una obra sin personajes principales ni protagonistas, donde todos los actores funcionan como la idea de la migración que es un problema que se presenta desde hace muchos años y que se mantiene en la actualidad.
Observaciones	La obra se estrenó en el 2015. Apenas cuenta con 5 funciones. Parte de una investigación sobre la migración a nivel internacional. La construcción escenográfica es bastante minimalista. Se basa, principalmente en construcciones corporales de los actores. Sigue vigente en la actualidad.
Adaptación/Propia	Propia

TABLA 10: Ficha técnica de la obra seleccionada del director 5

4.2. Intención comunicativa (¿qué quiso decir?)

Haciendo un análisis sobre la intención comunicativa de los directores, logramos encontrar que hay gran variedad en este punto en particular y que esa intención se puede clasificar en los siguientes subtemas.

4.2.1. El teatro como pedagogía de vida

En este ítem, se encuentra el director Germán Castro, quien narra sobre su obra, como una forma de dejar una enseñanza de vida, desde las lecciones que ofrece el matrimonio, pero que más allá de mostrar la decadencia del cariño en los matrimonios a medida que aumenta el tiempo de casados, es advertir al público sobre la monotonía en el matrimonio, destacando aspectos que pueden llevar a la pérdida del amor

“Lo que queremos plantear y lo que creo que el autor quería plantear (...) era decirle a la gente, decirles a esos matrimonios, a esas parejas, que no dejen entrar la monotonía en ellos, porque eso es lo que acaba todo matrimonio, la monotonía”.

Lo que quiere el director en esta obra es que el público se refleje en las parejas del escenario y no quiera que su matrimonio sea como el de la pareja de 14 y de 40 años donde existe desinterés hacia el otro y ausencia de cariño. De este modo el director quiere tener un

acto de pedagogía mostrando algo negativo a lo que las parejas del público no van a querer llegar.

“Cada uno de los matrimonios tiene precisamente como esos punticos, que yo les llamo unas pildoritas, donde se le dice con esas frases al público: “mire, mire como se convierten ustedes en cada matrimonio”, y yo creo que esa es la esencia de la obra, que le metemos el dedo en la llaga a todos esos matrimonios que están en el público”.

4.2.2. El teatro como mensaje de optimismo

La directora manifiesta desde el inicio la claridad en su respuesta, mostrando que su obra está dirigida a un público familiar y que su intención es dar un mensaje de optimismo que se centra en el poder de la imaginación y en que se puede lograr todo lo que se proponga. Lo cual es enfocado al público infantil, pero se ajusta a cualquier tipo de público.

“Nosotros queremos transmitir un mensaje en las obras, por eso es tipo familiar. El mensaje es de optimismo y de alegría. Además enfatizar en el poder de la imaginación para lograr lo que se quiera”.

Para reforzar su mensaje, la directora, dentro de la obra, hace que algunas personas del público –niños y adultos- suban al escenario y participen de la aventura de encontrar el cofre mágico.

4.2.3. El teatro como expresión de memoria

Pudimos notar que una intención recurrente en los directores de teatro de Bucaramanga es rescatar hechos históricos del país relacionados con la herencia violenta de nuestro territorio colombiano. Como es el caso de Juan Ordóñez Laserna, quien plantea una obra sobre las consecuencias del conflicto armado interno de Colombia. Este director cuenta los sucesos de esa guerra aledaña al río que dejó una gran cantidad de muertos y lo hace como un rescate de la historia del país, como queriendo mostrar al público las consecuencias de algo que pasó y que no debería repetirse.

“Yo creo que por encima de todo, quería era desnudar lo que siente una mujer con el dolor de una guerra y ese es un mensaje claro”.

Pero este director tiene una particularidad a la hora de tratar esta temática y es que se centra en el punto de vista de la mujer en esa época violenta del país donde los hombres eran quienes disputaban la guerra con fusiles y balas, pero las mujeres quedaban con las ausencias de los hombres de su vida, cuando estos aumentaban el número de muertos de la historia y nunca más regresaban a sus casas.

“Entonces tomo de referente a la mujer porque sabemos que Colombia es un país machista y poco se evidenciaba la mujer, como poner a la mujer en otro contexto y

generalmente, los muertos fueron hombres, esposos e hijos y bueno quedaban las mujeres, las esposas con el dolor y quise fue tratar de reflejar eso”.

Esta intención de rescatar hechos históricos del contexto nacional también es el propósito del director Lizardo Flórez quien plantea en su obra la intención clara de hacer un homenaje a Humberto Monroy de la banda Génesis que fue una de las más importantes en la historia del rock colombiano y que para este director deben ser reconocidas por su importancia.

“Humo más que escribirla, es producto de una reivindicación, realmente queremos como grupo reivindicar personas importantes del país que son desconocidas o anónimas”.

Pero más allá de reivindicar al personaje o a la banda como tal, el propósito de este director es mostrar la situación de violencia que se estaba dando en esa época, en que vinculaban a la mayoría de artistas con los grupos subversivos del país y eran asesinados, como fue el caso de los integrantes de la banda Génesis.

“Todo está permeado por la intolerancia todas las estancias de este país y además todos fueron víctimas de la misma intolerancia, ya que casi todos mueren por situaciones trágicas, entonces reflejar la situación Colombia que no es de los sesenta, sino que sigue vigente”.

4.2.4. El teatro como expositor de una problemática universal

En el caso del director Jaime Lizarazo, al preguntársele acerca del mensaje quería transmitir, dejó expresa sus reservas ante la palabra “mensaje” y el concepto de intención comunicativa, más allá de la expresión artística en sí misma, ya que, para él, el teatro no debe dejar una moraleja en el público.

“Yo no doy mensajes en las obras, ni hago moralejas. Yo soy cero moralejas y cero mensajes, esa no es mi intención”.

Sin embargo, el director acepta que en su obra están comunicando algo y que es una problemática global, pero más allá de querer que el público tome alguna posición es mostrar y exponer ese problema que se ha dado a lo largo de la historia.

“Nosotros estamos comunicando un problema universal a la gente, el problema de los migrantes, tanto humanos, como el problema político que se generó con las guerras como lo vemos, estamos comunicándole eso al público y que el público sienta, que pueda hacerse la pregunta ¿oiga hermano, todo eso le pasa a los otros?”

Además el director habla de que la obra es una experiencia que quiere que el público viva, para que conozca esta situación que se está presentando y que afecta a muchos habitantes del planeta.

“Queremos que el público viva esa experiencia, humanamente que la vea y que reaccione mentalmente, ósea nosotros le dirigimos eso a la mente, al espíritu y al corazón del espectador, ósea eso va es para allá y eso si lo tenemos clarito”.

4.2.5. Relación de la intención con estilo y edad

Después de analizar y clasificar la intención comunicativa de los cinco directores, también se pueden relacionar estos resultados con las características encontradas en la tabla 3, donde se enuncia la edad y el estilo de cada director. Características que pueden representar un factor diferenciador en la intención de cada director.

Uno de los resultados más visibles, es que, Juan Ordóñez Laserna y Lizardo Flórez, los dos directores que representan el estilo de teatro simbólico y que están en el mismo rango de edad: entre los 46 y los 55 años, también se pueden clasificar dentro de una misma intención que es representar algunos hechos históricos que tienen que ver con el conflicto armado del país. De esta forma se puede deducir que el estilo de teatro es un factor determinante para definir el objetivo que se quiere con las obras.

Otro ejemplo de esta afirmación, es con los dos directores que su estilo busca el entretenimiento y la diversión, que son Patricia Leal y Germán Castro, con los estilos de teatro de animación y comedia, respectivamente. En estos dos directores también se puede encontrar una similitud, en el sentido de que ambos buscan dejar una enseñanza o un mensaje positivo en la mente del público. La primera enfocada a los valores y la imaginación y el segundo al amor y la relación de pareja.

En el caso de la edad, no se puede deducir lo mismo que con el estilo. Pues a diferencia de Juan Ordóñez y Lizardo Flórez, Germán Castro y Jaime Lizarazo, quienes están en un mismo rango de edad (56 – 65), muestran una intención incluso opuesta. Mientras que Germán busca dejar un mensaje en la mente del público para generar un cambio, Jaime afirma que él no da mensajes ni moralejas, así que, en este caso, no hay ninguna relación por el caso de tener una edad muy similar.

Los resultados expuestos en este capítulo se pueden resumir y clasificar, por director, en la siguiente tabla.

DIRECTOR	INTENCIÓN	ESPECIFICACIÓN	CENTRO
Germán Castro	Dar lecciones de vida	La relación en el matrimonio.	
Patricia Leal	Dar un mensaje positivo	El poder de la imaginación.	
Lizardo Flórez	Recrear hechos históricos del país.	Memoria sobre el conflicto armado de Colombia.	Los músicos.
Juan Ordóñez	Recrear hechos históricos del país.	Memoria sobre el conflicto armado de Colombia.	La mujer.

Jaime Lizarazo	Exponer un problema universal	La migración internacional.	
----------------	-------------------------------	-----------------------------	--

TABLA 11: Especificación de la intención comunicativa.

4.3. Elementos empleados (¿cómo lo hizo?)

A la hora de analizar los elementos por los cuales los directores intentan dejar su mensaje en la mente de los espectadores notamos que hay gran variedad y que se podría dar una división en los siguientes ítems.

4.3.1. Escenografía y utilería como centro

En esta sección se encuentran los directores Germán Castro Blanco y Juan Ordóñez Laserna, quienes manifestaron la importancia de los elementos escenográficos para poder mostrar su mensaje. Para estos directores, un elemento que esté puesto en la escena puede reforzar la idea que plantearon desde el principio.

En el caso de Germán Castro, para representar los cambios en el matrimonio, también lo hace desde la escenografía donde se evidencia el cambio de los elementos que hay en la casa de los tres distintos matrimonios porque de esta manera él puede configurar algunas actitudes de los personajes y mostrar la diferencia que plantea desde el principio.

“Tres muebles y precisamente como con esa situación de que cuando uno se casa son sencillitos los muebles, pequeñitos; cuando uno ya lleva su relación de 14 años, trata de cambiar un poquitico por unos muebles más grandecitos y un televisor más moderno y también hay uno que es el de 40 años que prácticamente existen matrimonios así, que así como se casaron y con los mismos muebles con que se casaron, con los mismos muebles andan 40 años”.



IMAGEN 1: Escenografía de Matrimonio, bendito problema (foto extraída de Youtube)

Este director realiza un estilo de teatro bastante realista y, por eso, para él, es tan importante que la escenografía sea lo más fiel posible a la realidad.

“Aunque algunos directores han tratado de centrarse en Jersey Grotowski ‘Hacia un teatro pobre’, yo soy de los que digo que cuando se abre el telón o se prenden las luces, que uno vea un apartamento hermosísimo, con puertas que se abren, con ventanas que se abren y se cierran”.

Por su parte, el director Juan Ordóñez Laserna, quien hace un estilo de teatro, simbólico, no maneja un montaje escenográfico sino que para él cada elemento debe significar y representar algo. Para él nada debe ponerse en la escena como decoración sino que debe darle una idea al público de lo que es la obra. Habla en un primer momento del río que es el lugar donde se desarrolla toda la obra ya que la violencia en Colombia se dio, en su mayoría en lugares cercanos a los ríos y esto fue algo que el director quiso resaltar desde el principio.

“El río es un protagonista. Después de que se va el objeto físico, como tal el telón, de todas maneras ellas siguen hablando del río y siguen mirando hacia el río y se sigue señalando el río, ya no está físicamente, ya se lo quitamos al espectador y se como si le quitáramos esa venda de los ojos, pero la obra sigue funcionando.



IMAGEN 2: Escenografía de Entre la orilla y el silencio (foto extraída de Youtube)

A este elemento, que es el elemento escenográfico más importante de la obra, se le suman las ramas secas de fondo y la tierra de distintos colores que sirven para contextualizar un poco más. Pero también habla sobre elementos de utilería que no están desde el principio en la obra sino que son traídos por las actrices y que sirven para reforzar su intención comunicativa.

“Los platones, ellas llevan unos platones por que bajan a la orilla del río a lavar”



IMAGEN 3: Utilería de la obra Entre la orilla y el silencio (foto extraída de Youtube)

En este caso estos elementos ayudan a reforzar la idea de que la obra está centrada en el rol de la mujer, ya que se muestran actividades que, por tradición de la zona y de la época, son propias de la mujer.

4.3.2. Ruptura de la cuarta pared

Para la directora Patricia Leal, a diferencia de los dos directores anteriormente nombrados, la escenografía no es una preocupación en este montaje en particular, ya que prefiere trabajar con una escenografía minimalista, que en este caso, es solo el baúl. Para ella su principal elemento para reforzar su intención, es la ruptura de la cuarta pared, la comunicación directa con el público; la manera en que ella les dice que pueden lograr todo con el poder de la imaginación es, precisamente, no solo diciéndoselos sino haciéndolos vivir la experiencia real de derrotar al gigante para recuperar el baúl.

“Además de ser parte del teatro de animación, es la cuestión de que no exista la cuarta pared sino que somos uno solo. También nos bajamos al público, estamos y hablamos con ellos cuando se les maquilla, cuando se les regala las plumas del pájaro de la sabiduría y también porque ellos deben ser los protagonistas en ese momento”.



IMAGEN 4: Ruptura de cuarta pared en El cofre Mágico (foto extraída de Youtube)

4.3.3. Música como recurso

En el caso del director Lizardo Flórez, también opina que la escenografía de él es bastante minimalista y que el vestuario tampoco es una de sus grandes preocupaciones. Aclara que las luces si tienen su principal atención porque ayudan a recrear espacios, pero el principal elemento que él tiene para reforzar su intención al estar contando la vida de una banda de rock, es la música en vivo, la representación de la música que hacían estas personas.

“Dijimos: “bueno, pero este no es un musical”, aunque teníamos que tener en cuenta que estamos hablando de músicos”.

“Por fortuna todos los actores tenían intuición con la música, menos el baterista que si era músico, pero necesitábamos que se volviera actor; fue cuando se armó la función y él baterista aportó mucho dándonos la guía para tomar el ritmo a los actores dándole musicalidad. Y los actores ayudaron al baterista, por lo que se equilibró la vaina”.



IMAGEN 5: Música en vivo en Humo (foto extraída de Google)

De esta forma, el director pudo reforzar las dos partes de su propósito con la obra, ya que mostró un poco de la música del grupo Génesis y de esta forma expuso las letras de sus canciones que hablaban del contexto sociopolítico de la época.

4.3.4. Actor como centro

Para este punto, nos centramos en el director Jaime Lizarazo, quien también propone una escenografía y vestuario casi inexistente, basado en Jersey Grotowsky con su teoría de ‘Teatro pobre’, ya que para este director, toda la fuerza de la obra debe estar en la interpretación de los actores y en su expresión corporal.

“Usted le puede quitar a un actor todo, quítele las luces, quítele el vestuario, pero si el man tiene energía y ¡jueputa! Es creativo, sin nada”.

Este es el principal medio para comunicar su intención ya que, el concepto de la migración lo reflejan por medio de movimientos repetitivos y expresión corporal como resultado de improvisaciones previas. Además de textos recitados que refuerzan lo que dicen con el cuerpo.

“Es indiscutible que el sello es claro en el sentido de que estos actores están entrenados para actuar, que el cuerpo es un referente básico, y cuando hablo cuerpo hablo de voz, no hablo del cuerpo solamente en el movimiento sino hablo de la voz también”.



IMAGEN 6: Interpretación actoral en *En tránsito* (foto extraída de *Google*)

Los resultados expuestos en este capítulo se pueden resumir y clasificar, por director, en la siguiente tabla.

DIRECTOR	RECURSO PRINCIPAL	ELEMENTO DESTACADO
Germán Castro	Escenografía y utilería.	Muebles.
Patricia Leal	Ruptura de la cuarta pared.	
Lizardo Flórez	Música.	Actores tocando en vivo.
Juan Ordóñez	Escenografía y Utilería.	Río y platones.
Jaime Lizarazo	Interpretación actoral.	

TABLA 12: Especificación de los recursos empleados.

4.4. Recuerdo del efecto (¿qué efectos generó?)

En esta sección también decidimos hacer una clasificación dependiendo de las cualidades del recuerdo que tienen los directores del efecto causado en el público.

4.4.1. Anécdota particular de una persona

Hay tres directores que coinciden en el recuerdo del efecto logrado en el público como una anécdota con una persona del público de una función en específico.

El primero es Germán Castro Blanco, quien recuerda que el público se identifica con los personajes y se logra lo propuesto que es que las parejas que están dentro de los espectadores no quieran terminar como la pareja de catorce o de cuarenta años, sino que recuerden la época en donde todo era ternura como en el matrimonio de cuatro años. Y recuerda una anécdota donde una pareja fue impactada de manera positiva por la obra.

“Una pareja del público decía: “lástima que, en estas obras de teatro, el público no esté aquí totalmente para que vieran cómo se puede lograr salvar un matrimonio”.

Además, recuerda que los efectos de su obra estuvieron tan bien logrados, que el público quiso generar cambios en la obra con el fin de mejorar en cierta parte la concepción del matrimonio.

“Al público sí le ha gustado la obra, tanto que hubo gente del público que nos solicitó que, por favor cambiáramos el título de la obra, porque para ellos el matrimonio sí tiene sus problemas, pero es que a esa palabra “infierno” como que le tememos mucho, entonces apenas se habla de diablo y de matrimonio, como que uno dice: “uy, ¿qué pasó aquí?””

Por otra parte, el director Juan Ordóñez, recuerda también una anécdota en una de sus funciones donde una señora se acercó y le dijo una frase que refuerza su intención de visibilizar a la mujer. El director expresa la alegría que le produjo el comentario, como una muestra de la labor cumplida.

“En Aguachica terminó la obra y se me acercó una señora, ponle tú 50 años, de la región de Aguachica, Cesar y preguntó: “¿quien escribió la obra?” y le dije: “yo” y mirándome a los ojos me dice: “parece que lo hubiera escrito una mujer””.

Y por último, el director Jaime Lizarazo también recuerda una anécdota con una persona del público con la que no dialogó directamente, pero que su expresión corporal durante la obra fue suficiente para que el director sintiera que logró lo que quería con su obra y que fuera interesante para un público, tanto que prefirieran desconectarse de sus compromisos o de sus conversaciones personales para poder estar atentos a la representación teatral.

“En Bogotá me sucedió una cosa muy particular, yo estaba dentro del público, yo siempre me siento dentro del público para escuchar (...) Entonces yo estaba ahí como a tres sillas y yo vi que una señora saca el celular y le entraban mensajes al celular y respondía y respondía y la obra fue creciendo y creciendo y en un momento apagó esa joda, o sea: “me pongo a ver la obra”, yo dije: “ahh, funciona” eso así se lo narro, así, porque ella era así como “déjeme ver la obra, no me joda más que yo después le contesto”.

4.4.2. Anécdota particular de un público en general

El último caso es el del director Chalo Flórez, quien no llegó al recuerdo de un efecto sobre una persona en particular, sino que tiene un recuerdo de la reacción de todo un público en general que para él no era cualquier público, porque estaban algunas de las personas reales representadas en la obra y también los familiares de los otros integrantes del grupo que ya fallecieron.

“Un ejemplo fue el público de Bogotá, este fue de los más afectados y emocionados, más que afectados porque ellos se ven reflejados allí”.

El director afirma haberse sentido muy satisfecho con lo que logró en esta función donde de una u otra forma había un público con ojo crítico que conocía de primera mano los hechos que él estaba representando en su obra.

4.4.3. Experiencia generalizada

Por su parte, la directora Patricia Leal, no habla sobre un recuerdo de un momento específico de alguna función realizada, sino que se refiere al recuerdo de un efecto general y que se puede deducir que es recurrente en las diferentes funciones que realiza el grupo. Sin embargo, destaca la participación de los niños, que son a quienes, en mayor parte, va dirigido el montaje.

“Los mejores comentarios son de los niños, los pequeños que abrazan a los personajes, que quieren estar ahí, que le piden a uno “la próxima vez me pasas a mí”. Esos son los comentarios más bonitos y que enriquecen a los actores”.

También reafirma la idea de que logra el propósito de que los niños quieran vivir la experiencia que muestra la obra de hacer que cualquier cosa se pueda cumplir con el poder de la imaginación.

Los resultados expuestos en este capítulo se pueden resumir y clasificar, por director, en la siguiente tabla.

DIRECTOR	RECUERDO DEL EFECTO	TIPO DE RECUERDO	CENTRO
Germán Castro	Acto perlocutivo exitoso.	Anécdota particular.	Persona específica.
Patricia Leal	Acto perlocutivo exitoso.	Recuerdo general.	
Lizardo Flórez	Acto perlocutivo exitoso.	Anécdota particular.	Público general.
Juan Ordóñez	Acto perlocutivo exitoso.	Anécdota particular.	Persona específica.
Jaime Lizarazo	Acto perlocutivo exitoso.	Anécdota particular.	Persona específica.

TABLA 13: Especificación del efecto causado.

CONCLUSIONES

El teatro en Bucaramanga se preocupa por llevar un mensaje de optimismo, por divertir, entretener, por tratar una temática universal en la que el público, después de ver la obra, quiera tomar la decisión de generar un cambio en su pensamiento o forma de actuar. Pero también, el teatro bumangués, rescata la memoria del país y manifiesta un interés por tratar de exponer las consecuencias del conflicto armado que tanto ha marcado al territorio colombiano. Busca, en su mayoría, representar parte de la realidad o de la cotidianidad de los seres humanos, para que estos se sientan identificados con el discurso de la obra o se acerquen a algún problema que quizá no los ha tocado de forma directa. Reforzando la idea de Austin (1962) cuando afirma que “en la realización de un acto ilocucionario el hablante intenta producir un cierto efecto, haciendo que el oyente reconozca su intención de producir ese efecto”, por ello los directores emplean distintos recursos para poder lograr que el público reciba su montaje con la intención con que se emitió, a pesar de que en las representaciones teatrales siempre haya lugar para distintas interpretaciones.

Los directores de Bucaramanga tienen intenciones muy variadas a la hora de realizar un montaje, lo que quiere decir que realmente el territorio donde se desempeñan no determina una uniformidad. Incluso, descubrimos que no todos sienten que su montaje tenga una intención determinada. También, para lograr segmentar un poco más la intención de estos directores, planteamos una clasificación por edad y por el estilo de teatro que manejan. Descubrimos que tampoco la edad es un factor determinante, pues, en algunos casos, los directores que comparten el mismo rango de edad tienen intenciones totalmente opuestas. Pero, en cuanto al estilo, pudimos notar que los directores que manejan el mismo estilo de teatro, tienden a trabajar las mismas temáticas y a tener la misma intención.

Los directores de teatro bumangueses, usan distintos recursos para hacer visible su intención ante los receptores. Esto lo hacen por medio de recursos como los que expone Wagner (1970) escenografía, utilería, vestuario, luces y sonido; pero otros, deciden prescindir de estos y emplear otros recursos dependiendo de lo que exija la obra, como la interacción directa con el público, la música en vivo o la formación corporal del actor. Todos estos también son recursos que funcionan como símbolos que representan algo ante el receptor, que refuerzan la intención propuesta y que -siendo elementos ficticios, como una tela alumbrada con una luz azul, que hace las veces de río-, significan lo que el director quiera, ya que según Lewis (1966), el autor de una obra “está en el derecho atribuir el sentido que quiera a toda palabra o toda expresión que desee emplear”.

Los efectos de esta intención son recordados por todos los directores, incluso, la mayoría recuerda rápidamente alguna anécdota que les sucedió con una persona o un público en general en alguna de sus presentaciones y que les hizo pensar que, efectivamente, lograron lo propuesto. La opinión del público es muy importante para los directores, ya que como afirma Meyerhold (1930), “los directores producen cada obra asumiendo que no estará terminada, hasta que aparezca en escena frente al público. Esto se hace conscientemente porque es crucial entender que la producción teatral está hecha para el espectador”.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2005): Retórica, comunicación, interdiscursividad. Revista de investigación Lingüística. Vol. VIII – 2015.

ÁLVAREZ BAUZA, Rocío Alejandra. (2004): El teatro como medio de comunicación y expresión.

ASSAB CUELLAR, José. (2006): Manual de principios de dirección escénica. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes (Asab)

AUSTIN, J (1962): How to do things with Words. Oxford. Versión castellana de G.R Carrió y E.A. Raboss.

BERENGUER CASTELLARY, Ángel. (1992): El teatro y la comunicación teatral. Universidad de Alcalá de Henares, Teatro: Revista de Estudios Culturales.

BERGER, René (1976): Arte y comunicación. Barcelona. Colección Punto y Línea.

BOBES, María del Carmen. (1997): Teatro y Semiología. Semiología de la obra dramática. Madrid. Arco Libros.

BOHÓRQUEZ, L., CLARO, C., GUTIÉRREZ, G. y PRADA, M. (2013): Danza y música, medios de expresión y socialización en niños de condición de vulnerabilidad. Universidad Autónoma de Bucaramanga.

CÁRDENAS, R., MONREAL, M, y TERRÓN, T. (2017): El Teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales. Revista De Humanidades (1130-5029), (31), 177-194.

CEBALLOS, Edgar. (1992) Principios de Dirección Escénica. Editorial Escenología.

CRESPO, Salvador (2009): Teoría y análisis de los discursos literarios: Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere. España. Ediciones Universidad de Salamanca.

DE TORO, Fernando. (1987): Semiótica del Teatro. Buenos Aires: Editorial Galerna.

ECO, Umberto. (1986): Semiología de los mensajes visuales. Comunicación I - Cátedra Arfuch - Diseño Gráfico – FADU – UBA

ECO, Umberto. (1987): El signo teatral. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana.

JIMÉNEZ, Lucina (2000): Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala. México. Col. Escenología.

KERBRAT, Catherine. (1986): La enunciación de la subjetividad en el lenguaje. Rivadavia 739. Buenos Aires.

KOWZAN, Tadeusz (1997): El signo y el teatro. México. Grupo Editorial Iberoamericana.

LÓPEZ, Raúl y DESLAURIERS, Jean-Pierre (2011): La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social. Margen, Número 61.

PRIETO, Antonio. MUÑOZ, Yolanda. (1992): El teatro como vehículo de comunicación. México D.F. Editorial Trillos.

SEARLE, J. (1969): Actos del habla: Ensayo de filosofía del lenguaje. Cambridge. Argentina. Editorial Planeta

SOLER, Marta. FLECHA, Ramón. (2010): Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA. España. Revista Signos, Monográfico #2, p. 363 -375.

STANISLAVSKI, Konstantin, (1970): Un actor se prepara. Editorial Constanca.

TRANCÓN, Santiago. (2004): Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. Madrid, ES: D - Universidad Nacional de Educación a Distancia. Retrieved

VARGAS, Ileana. (2012): La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. Revista Calidad en la Educación Superior. Programa de Autoevaluación Académica. Universidad Estatal a Distancia ISSN 1659-4703. Costa Rica.

VALLEJO, Patricio. (2003). Teatro y vida cotidiana. Quito, EC: Ediciones Abya-Yala. Retrieved

VELOSO, Álvaro. (1989): La entrevista en profundidad individual.

WAGNER, Fernando. (1970): Teoría y Técnica Teatral. España. Editorial Labor S.A.

PÁGINAS CONSULTADAS:

Grupo de Facebook Consejo Departamental de Teatro,

link: <https://www.facebook.com/groups/891435884304805/>