

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

**« PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO* DE
RICARDO PRIETO »**

POR
MARLENE MINET GÓMEZ SAAVEDRA DE VERGARA

2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

**« PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO* DE
RICARDO PRIETO »**

Por

MARLENE MINET GÓMEZ SAAVEDRA DE VERGARA
8-455-232

ASESOR: ALEX MARISCAL

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN BELLAS ARTES
EN TEATRO CON ÉNFASIS EN DIRECCIÓN**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

AGRADECIMIENTOS

A Dios, a mi familia, a mis amigos y profesores.

A mi asesor, mi gratitud profunda por ser brújula y faro, por su guía paciente y su mirada generosa que iluminó cada página de este trabajo.

A los profesores que me acompañaron, gracias por sembrar ideas, provocar preguntas y abrir caminos donde antes solo veía horizontes lejanos.

A mi familia... a ustedes les debo cada latido de esta meta: le agradezco su amor que sostiene, por su fe que impulsa y por su abrazo que siempre es escenario seguro, aun en los actos más difíciles de esta obra llamada vida.

Este logro no es solo mío: es un acto colectivo de amor, compromiso y sueños compartidos, que hoy encuentra su punto más alto en este capítulo de mi historia.

Resumen

Esta es una investigación en arte teatral, especialmente en el área de especialidad de la dirección teatral. El objetivo es el de producir una propuesta escénica basada en la obra “El mago en el perfecto camino”, del dramaturgo uruguayo Ricardo Prieto. Esta práctica escénica se guía por el enfoque para la dirección de Hodge (2010) y se apoya en la técnica de actuación de Meisner (1987). Por consiguiente, metodológicamente, esta investigación práctica se estructura en cuatro fases: análisis de la idea, propuestas de diseño escénico, trabajo de ensayo y registro del trabajo por medio de un diario, autoevaluación y, un ensayo, sobre los rituales cotidianos como núcleos de conflicto dentro de la estructura dramática. Efectivamente, se constata que los rituales de la obra funcionan como articuladores de la progresión dramática; por tanto, la puesta en escena generó una experiencia viva de interrogación y sensibilidad frente a las dinámicas de poder y opresión.

Palabras clave: dirección escénica, ritual, unidad dramática, puesta en escena, teatro contemporáneo.

Abstract

This is a research project in theatrical art, especially in the area of specialization of theater direction. The objective is to produce a stage proposal based on the play "The Magician on the Perfect Path" by the Uruguayan playwright Ricardo Prieto. This stage practice is guided by Hodge's approach to the theatrical staging (2026) and is supported by Meisner's acting technique (1987). Therefore, methodologically, this practical research is structured in four phases: analysis of the idea, stage design proposals, rehearsal and recording of the rehearsal through a journal, self-assessment, and an essay on daily rituals as nuclei of conflict within the dramatic structure. Indeed, it is noted that the rituals of the play function as articulators of dramatic progression, therefore, the staging generated a living experience of questioning and sensitivity to the dynamics of power and oppression.

Keywords: scenic direction, ritual, dramatic unit, staging, contemporary theatre.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	8
1. CONSTRUCCIÓN DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA A PARTIR DE LOS RITUALES EN “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”, DE RICARDO PRIETO.....	12
1.1. CONTEXTO DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO” EN RELACIÓN CON LOS RITUALES	13
1.2. RELEVANCIA DE LAS UNIDADES DRAMÁTICAS EN EL TEATRO	14
1.3. DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DE LAS UNIDADES DRAMÁTICAS.....	17
1.3.1. RITUALES COTIDIANOS	23
1.3.2. RITUALES RELIGIOSOS	25
1.3.3. RITUALES SOCIALES Y LABORALES	26
1.4. FUNCIONES DE LOS RITUALES EN LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA	27
1.5. RELACIÓN ENTRE RITUAL Y UNIDAD DRAMÁTICA EN LA OBRA.	28
1.6. RELACIÓN DE LOS RITUALES CON LA ACCIÓN DRAMÁTICA	29
1.7. RUPTURA Y RESIGNIFICACIÓN DE LAS CONVENCIONES SOCIALES A TRAVÉS DE LOS RITUALES	29
1.8 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS APLICADA (HODGE Y MEISNER)	30
2. LIBRO DE DIRECCIÓN DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”, DE RICARDO PRIETO.....	37
2.1. CIRCUNSTANCIAS DADAS	37
2.1.1. FACTORES AMBIENTALES.....	37
2.1.2. ACCIONES PREVIAS	40
2.1.3. ACCIONES OPUESTAS.....	41
CUADRO 2.2. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”.	42
2.2.1. SELECCIÓN DE VOCABULARIO.....	42
2.2.2. ESTRUCTURA DE FRASES Y ORACIONES.....	42
2.2.3. IMÁGENES.	43
2.2.4. CARACTERÍSTICAS PARTICULARES.....	44
2.2.5. RITMO.	46
CUADRO 2.3. ACCIONES DRAMÁTICAS.....	46
2.4. PERSONAJE	62
CUADRO 4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES ÁNGEL TERQUI Y PEDRO LINARDI	62
2.5. IDEA	63
2.5.1. ANÁLISIS DEL TÍTULO DE LA OBRA	63
2.5.2. PROPUESTA FILOSÓFICA	63
2.5.3. IDEA DEL “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”	64
2.6. ATMÓSFERA.....	64
2.7. TEMPO-RITMO	66

GRÁFICA DE TENSIÓN DRAMÁTICA.....	67
--	-----------

3. DIARIO DE TRABAJO DE LA PUESTA EN ESCENA DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”, DE RICARDO PRIETO.....68

3.2. PREPARACIÓN PREVIA A LOS ENSAYOS	69
--	-----------

3.3. PLANIFICACIÓN DE LOS ENSAYOS	70
--	-----------

3.4. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN ACTORAL	71
---	-----------

3.5. DIARIO DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”, DE RICARDO PRIETO.....	73
---	-----------

3.3. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO.....88

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
--	-----------

ANEXO 1. DIBUJOS, FOTOS, ETC.	93
---	-----------

INTRODUCCIÓN

Este estudio examina las prácticas de Dirección Teatral. Se enfoca en la línea de investigación de Poéticas del Arte de la Facultad de Bellas Artes.

El objetivo fundamental de la Dirección Teatral es la producción de una puesta en escena. Se basa en *El mago en el perfecto camino*, obra del dramaturgo uruguayo Ricardo Prieto.

El estudio parte de la siguiente convicción: el director contemporáneo requiere comprensión de los procesos conceptuales y operativos para un mejor planteamiento de sus propuestas artísticas. Estas propuestas integran una metodología de análisis, concepción de diseños, plan de trabajo y registro de sus hallazgos durante el proceso de ensayo y de la temporada de presentación de su puesta en escena.

Este estudio toma como base o enfoque de la dirección *la marcación orgánica*, cuyas herramientas teóricas y prácticas permiten desentrañar el entramado estructural e indirectamente, la complejidad simbólica de la obra. Además, facilita el uso de herramientas concretas para convertir estas detonaciones del texto teatral en una concreción escénica dinámica y sugerente.

El uso de un procedimiento sencillo vincula el análisis dramaturgico con la correspondiente construcción en el espacio y tiempo escénico, de trazos corporales, gestuales y energéticos. Esto persigue que el ensamblaje de cada uno de estos elementos teatrales produzca una puesta dinámica. Se añade el objetivo de que comuniquen con claridad las imágenes y motivos de dirección visualizados a partir del análisis del texto por parte del director.

Con el objetivo de explorar las capas simbólicas y performativas de *El mago en el perfecto camino*, pretendo ofrecer una propuesta escénica fundamentada y abrir una reflexión sobre los límites, alcances y responsabilidades del trabajo del director en el teatro contemporáneo.

En la propuesta de dirección que aquí he elegido no busco imponer una lectura cerrada del texto. Por lo contrario, entrego una o varias lecturas. Desde mi postura como creadora, intervengo en el texto teatral, apuesto a una mirada poética, crítica y pragmática. De esta

manera, se construyen en el espacio escénico dinámicas dramáticas, fácilmente decodificables por el espectador. Mi mayor interés es comunicar la esencia profunda y compleja de la característica carga simbólica de la dramaturgia de Ricardo Prieto.

Con la perspectiva temática, seleccioné esta obra porque contiene un universo dramático denso, simbólico y provocador. Su relación de elementos estructurales plantea un tratamiento que convierte el texto dramático en una metáfora, es decir, se constituye en una variante de la tradicional pieza o tragedia moderna. El tono es neutro, con un fondo de melodrama. Se reconoce que la mayoría de las obras contemporáneas presentan características de varios géneros. Así sucede en *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto. Esta presenta el enfrentamiento de dos personajes del mismo sistema social donde el personaje central tiene muy pocos cambios, básicamente un cambio o movimiento interno. Sin embargo, su énfasis en lo ritual, su intensidad en lo emotivo de los personajes enfatiza una articulación dramática de una pieza, pero no pura como las piezas de Chéjov o Ibsen. Examinada la obra en la línea de Alatorre (1999), se clasifica como un género modificado. Es de una modalidad de estructura de pieza con fondo de melodrama y con simplificación de los personajes, tiende a la farsa. En este caso, la sustitución y el lenguaje —como en los personajes— resultan una pieza fársica con la transformación del tono neutro hacia el tono grotesco.

En *El mago en el perfecto camino*, el conflicto entre los dos personajes se articula en posturas empecinadas u obsesivas de la relación de poder, sumisión, fe y supervivencia. Estas situaciones, a veces místicas y otras religiosas, se expresan en un lenguaje pleno de metáforas.

La sensación o sensorialidad principal que comunica tiende a ser grotesca, pero alterna entre un grotesco trascendental a mágico y el terrenal. Esta multiplicidad tonal genera una tensión constante en la estructura. Esto desafía las convenciones tradicionales del género en su textura atmosférica y conflictual.

Ciertamente, la dificultad no radica únicamente en la traducción de los signos presentes en lo textual, sino en la construcción de un discurso escénico que revele su estructura interna, su intención crítica y su potencial expresivo. En ese contexto, surge el problema central que da origen a esta investigación: *¿cómo puede el director escénico abordar una obra profundamente simbólica y ritualizada sin caer en interpretaciones superficiales o meramente estéticas?*

El desafío se intensifica por mi poca experiencia en dirección de obras de esta naturaleza. Por esta razón, abordaré la práctica artística siguiendo un riguroso ejercicio de análisis de la idea. Este se guía por la aplicación de los procedimientos del panorama de análisis del libreto de Francis Hodge (2010). Con este, se permite identificar y organizar las unidades estructurales del texto, los pulsos rítmicos semánticos y las polaridades.

Los núcleos de narratividad/dramaticidad que, en el caso de Prieto y en mi interpretación, coinciden la mayoría de las veces con rituales constructores de situaciones. Estos desarrollan núcleos de choque de fuerza entre los personajes.

Para reforzar la dirección de actores, se enfatizará, de entre las técnicas de actuación, el enfoque planteado por Meisner. Esto con el fin de lograr una construcción de personajes con una expresión emocional intensa.

Este trabajo busca explorar la aplicación de las ideas de la dirección a la producción concreta de un espectáculo escénico en todas sus fases: elección de la idea, análisis, diseños, ensayo, montaje y una breve temporada.

La importancia de este proyecto consiste en generar conocimiento operativo en el proceso de investigar en la creación de arte teatral. Adicionalmente, exige competencias en la aplicación de conceptos de las diferentes fases del trabajo del director:

- Afianzar la comprensión de la importancia del análisis para la interpretación de una propuesta.
- Planear cuidadosamente el proceso de montaje.
- Afinar las habilidades de comunicación a los actores.

- Tomar consciencia de que la dirección es un proceso abierto y que hay que enfrentar con una actitud de observación, intuición, paciencia y compromiso si se quiere lograr un buen producto artístico.

Adicionalmente, servirá como una guía para estudiantes y profesionales que se interesen en la producción de un trabajo con características similares. Este estudio se dividirá en cuatro apartados. El primer capítulo se denomina, *Los rituales como episodios dramáticos*. En Prieto, se muestran como cualidad repetitiva y formuladora de acción. Por esta razón, son interesantes campos de significación que interpelan al espectador desde lo emocional, lo ideológico y lo existencial. El segundo capítulo se nombra *El libro de dirección*. En tercer capítulo, se consignará el Diario de trabajo de dirección.

1. **Construcción de la acción dramática a partir de los rituales en *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto**

La puesta en escena de obras dramáticas con una fuerte carga simbólica por su lenguaje metafórico presenta mayores desafíos para la dirección escénica: es la pieza bien hecha de la dramaturgia realista más tradicional. *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto suscita una serie de dudas para explorar su puesta en escena, por ejemplo ¿cómo abordar desde la dirección escénica un texto que combina lo ritual, lo absurdo, lo filosófico y lo grotesco sin sacrificar su densidad simbólica ni su tensión dramática?

La dificultad radica en la naturaleza misma del texto. La obra se desarrolla a partir de rituales, religiosos, sociales y laborales. Estos no solo determinan la conducta de los personajes, sino también actúan como separaciones temáticas o de los conflictos centrales del relato. Estos rituales se realizan en un marco cerrado, que respeta las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Simultáneamente las intensifica a través de un lenguaje profundamente poético, contradicciones éticas y componentes fantásticos.

Esta combinación transforma la obra en un aparato escénico complejo. Cada gesto, palabra o silencio se impregna de múltiples significados que deben ser traducidos a una propuesta escénica efectiva. Por esta razón, la dificultad no se constituye únicamente en la dramaturgia, se da la *traducción* de este complejo mundo en hechos escénicos concretos.

Indudablemente, el trabajo del director no se restringe a estructurar los sucesos de la obra. El director halla un método para hacer perceptible el contenido ideológico, emocional y simbólico que se oculta en la estructura dramática de la obra. En otras palabras, descompone la estructura de la obra, identifica sus núcleos de tensión y diseña estrategias de puesta en escena que articulen la forma y el contenido de manera coherente.

Dado el alto contenido simbólico de este texto, se hace patente la necesidad de una herramienta tangible que facilite el análisis dramático, la construcción de personajes y la traducción escénica de los elementos simbólicos desde una perspectiva holística.

Por ello, decido abordar el problema de la puesta en escena de *El mago en el perfecto camino* mediante el enfoque de trabajo de la dirección de Francis Hodge (2010). En la actuación, me baso en el método de Meisner. Con este, se descifran esta conexión, se resaltan la abundancia simbólica y dramática que los rituales inyectan a la obra. Además, se destacan elementos poéticos de la estructura y orientadores de la representación teatral.

1.1. Contexto de *El mago en el perfecto camino* en relación con los rituales

La pieza *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto se clasifica en el género de la pieza fársica con fondo melodramático. Esta combinación le brinda a la puesta en escena la oportunidad de jugar con las normas sociales y subvertirlas con el fin de generar reflexiones profundas sobre temas universales: el poder, la opresión y la angustia.

Ambientada en un espacio íntimo, cargado de simbolismo, la obra presenta un duelo entre dos personajes de la misma clase social. Estos toman posturas ideológicas opuestas: Pedro Linardi, un intérprete atrapado por sus necesidades económicas; y Ángel Terqui, un maestro autoritario, místico que encarna una visión idealista y cruel del poder.

Los rituales son muy importantes para estructurar las interacciones entre los personajes y para añadir una capa de significación a cada acción. Desde saludos formales hasta actos de purificación y ceremonias escatológicas, los rituales en la obra se convierten en el hilo conductor que une las unidades dramáticas. Estos actos rituales reflejan las tensiones inherentes a la trama y sirven para criticar las convenciones sociales que perpetúan la opresión y la desigualdad.

Una de las particularidades de *El mago en el perfecto camino* es su habilidad para convertir rituales diarios en potentes instrumentos dramáticos, por ejemplo un mero saludo se transforma en un acto repleto de tensión y significado al desafiar las expectativas del espectador y desvincularse de las normas sociales establecidas.

De manera similar, los rituales de purificación que Ángel impone a Pedro revelan la dinámica de poder entre ellos y aluden a temas más amplios como la espiritualidad, la moralidad y la resistencia. La obra utiliza los rituales como un medio para explorar la dualidad entre lo mágico y lo cotidiano. Este contraste crea una atmósfera de incertidumbre y desconcierto. Esto refleja la lucha interna de los personajes y mantiene al público en un estado constante de expectativa. De hecho, la repetición y alteración de los rituales contribuyen a la construcción de esta atmósfera. Se genera una experiencia teatral que trasciende la lógica, apela directamente a las emociones y percepciones del espectador.

En este sentido, el análisis de las unidades dramáticas en *El mago en el perfecto camino* no puede separarse de los rituales que las informan y estructuran. Estos rituales son fundamentales para el desarrollo de la acción, establecen el vehículo a través del cual la obra comunica sus temas y reflexiones al público.

En la obra los rituales desempeñan un papel fundamental en la construcción de la estructura dramática. Al fluctuar entre lo mágico y lo realista, generan un ambiente ambiguo que desafía la lógica tradicional y estimula la percepción crítica del espectador. Se articula de manera simbólica temas como el poder, la obediencia, la fe y la resistencia.

1.2. Relevancia de las unidades dramáticas en el teatro

Ahora bien, según Hodge (2010), las unidades dramáticas son elementos fundamentales en el análisis teatral. Estas permiten segmentar y entender los núcleos narrativos y de conflicto de la obra. Utilizando la analogía de la puesta a un edificio, las unidades corresponderían a los ladrillos o bloques que construyen el edificio. Así pues, en esta situación, los rituales diarios, laborales, religiosos y sociales desempeñan un rol vital al transformarse en fragmentos o episodios que unen estos bloques. En realidad, se encargan de expresar las tensiones y contradicciones intrínsecas al conjunto de sucesos, que, a su vez, se vinculan conceptualmente al argumento o la trama.

En Prieto, los rituales se corresponden con las unidades dramáticas. Estos generan, por sus implicancias religiosas, míticas y políticas, el simbolismo de la obra. Se valora en la estructura dramática de Prieto sus rituales. Estos evocan un contexto cultural y social de las prácticas rituales —las ordinarias y las extraordinarias—. Estas prácticas funcionan como vehículos de significado y potencian la atmósfera mística y mágica de la puesta.

En la teoría teatral, las unidades dramáticas se consideran las piezas mínimas que constituyen la estructura de una obra (Hodge, 2010). Estas unidades se determinan por cambios en la transición entre temas, pero más específicamente el cambio de tácticas de uno de los personajes en el intento de alcanzar su objetivo. El referente de la acción se remonta a los postulados de Aristóteles en su obra Poética. Se define el género dramático así:

una imitación de una **acción noble y completa**, representada dramáticamente (no narrada), que provoca piedad y temor, logrando así la catarsis de estas emociones. (...). La tragedia imita acciones, no personas, y que la acción es lo que define la felicidad o desdicha humana. Por eso, la trama es más importante que los personajes o el estilo¹ (1963, p.10).

Por supuesto, Aristóteles no aludía a la acción en la misma interpretación de « unidad dramática » . Propuesta en Hodge, ya que, en el marco del pensador griego, la « acción noble y completa » refería a toda la trayectoria trágica del héroe. En particular, desde que Antígona decide enterrar a su hermano hasta que muere encerrada en una tumba. En ningún caso, se refería solo a un fragmento, por ejemplo: el momento en el que Antígona solicita la ayuda de Ismene para el enterramiento de su hermano e Ismene se la niega.

En el análisis de las unidades dramáticas, según Hodge, el énfasis radica en que ese breve fragmento del diálogo entre hermanas posee acción. Sin embargo, en relación con Aristóteles, no se corresponde con la definición de «una acción noble completa» . En realidad, se utiliza como acción completa, implica su concepción lógica de la ficción, un silogismo, una proposición (tesis), desarrollo (antítesis) y resolución (síntesis La obra se compone por un inicio

¹ Traducción de E. Schlesinger.

o posibilidad, luego un desarrollo evidenciado en la lucha del personaje con su antagonista y una resolución o concusión.

Sin embargo, desde el punto de vista de la puesta en escena actual, según lo plantea Hodge, la relevancia de la unidad dramática radica en su capacidad para descomponer una obra en partes manejables y comprensibles. En analogía con Aristóteles, esto correspondería a dividir la acción noble completa en varias situaciones — prólogo, párodos, episodios, estásimos y éxodo — y cada una de estas situaciones en las células de acción, la «unidad dramática».

En congruencia con lo planteado, desde la visión del realismo actual, Hodge (2010) define conceptualmente la mínima unidad de acción, como la que corresponde a un parlamento. A manera de ejemplo, si dos personajes se interpelaran de la siguiente manera:

A: — hola

B: — hola

A: —¿todo bien?

B: — absolutamente.

Según el autor citado, en este texto breve habría cuatro acciones que, no obstante, están lejos de completar lo que propone la Poética, «una noble acción completa».

Ahora bien, si al texto propuesto como el ejemplo de arriba, el de cuatro parlamentos, añadiésemos más parlamentos, y, en uno de ellos, uno de los personajes cambiase de táctica para lograr su objetivo, entonces tendríamos una segunda unidad de acción.

Desde esta perspectiva, la dirección utiliza la analogía de la puesta en escena como la construcción de un edificio. Ninguno de los dos, ni el edificio, ni la puesta en escena, se construye de un tirón, sino a partir de superponer ladrillos o bloques. Estos bloques de construcción de la puesta en escena son las unidades dramáticas.

Por tanto, el concepto de «unidad dramática» permite observar cada segmento de manera detallada. Se asegura que cada acción, diálogo o pausa, persiga un objetivo claro.

Las unidades dramáticas son un punto de apoyo para integrar y observar la integración de otras herramientas de dirección, por ejemplo: composición, movimiento, la relación de los personajes, los objetivos de dirección dentro de la escena.

Ciertamente, en el caso específico de *El mago en el perfecto camino*, su cualidad sobresaliente es que la mayoría de las unidades dramáticas coinciden en un rito. Estos rituales se estructuran y dotan a la obra de una densidad simbólica que enriquece su interpretación y puesta en escena. La relación entre los personajes se ve fuertemente afectada por la repetición, la formalidad y el simbolismo intrínsecos en los rituales. Esto añade niveles de significado a cada unidad dramática. Por tanto, entender las secuencias, eventos o situaciones como rituales, es relevante para desentrañar los giros que se generan. Esto ofrece un enfoque innovador para el trabajo con otros textos teatrales.

Como director, considerar la importancia de los elementos culturales y simbólicos de las situaciones de esta dramaturgia, contribuye a que este cuide los ritmos, la atmósfera, el tempo-ritmo, y otros elementos escenotécnicos, en particular la utilería, escenografía, vestuario, luz y sonido. Complementos estos que mejoran la experiencia sensorial y mística que la puesta podría transmitir a los espectadores.

1.3. Definición y análisis de las unidades dramáticas

Aunque el parlamento es la unidad mínima de acción, la unidad dramática abarca varios parlamentos unidos por un mismo objetivo. Según Szondi y Hodge (2010), estas unidades son fundamentales para construir el drama, ya que poseen cohesión interna y orientan las decisiones interpretativas de actores y directores.

Desde el panorama del análisis, la «unidad dramática» se entiende como un bloque estructural que agrupa acciones con un propósito claro, motivación y consecuencias. Se activa a partir de cambios tácticos en los personajes. Este principio, que analiza la acción dramática, incentiva al director a emplear los instrumentos de la comunicación director-actor como la composición y el movimiento en el plano escénico. Estas plantean un objetivo específico, su propio tempo-ritmo, y, en general, promueven un objetivo de dirección (Hodge, 2010, p. 96).

A pesar de que esta obra de Ricardo Prieto es lineal, su contemporaneidad se intensifica gracias a los actos repetitivos, formalizados y simbólicos. Estos enriquecen la atmósfera de la obra y funcionan como ejes fundamentales de la dramaturgia.

Se requiere precisar el concepto de «ritual» se entiende como una secuencia escénica que posee:

1. Repetición formalizada.
2. Carga simbólica, cultural o existencial.
3. Función estructural dentro de la progresión dramática.

Lo particular en Prieto es que cada evento o episodio se configura en torno a un ritual. Esto altera o tensiona la relación entre los personajes. Así, el saludo inicial, la purificación, el ofrecimiento de agua o el interrogatorio se presentan como actos que tienen una carga simbólica que construye el significado profundo de la obra. La ritualidad no es frecuente ni explícita en todos los dramaturgos contemporáneos. En Prieto se constituye una propuesta estilística distintiva.

La función de la acción dramática, según la teoría aristotélica, es la construcción dramática del personaje. Esa imitación provoca: piedad y temor, logra así la catarsis de estas emociones. El mago en el perfecto camino esconde bajo las capas de esta pieza, de lenguaje sofisticado, rebosante de términos del pensamiento mágico y el entorno económico, de personajes educados, pero de moral cuestionable confrontados desde su postura existencial más humana: idealismo contra materialismo, en esta anécdota macroscópica intensamente simplificada, en este choque de opuestos anulables entre sí, la realidad de las dictaduras, la censura y tragedia de las naciones. La pieza expone la dureza del sistema social en el contexto político del autor, desapercibida por lo aparentemente individualista, poético, fanático y miserable que resulta la existencia de sus personajes y la acción completa de la obra. Este es el mayor ejemplo de la metaforización en *El mago en el perfecto camino*.

Fernando Ainsa (2003) expone que: Ricardo Prieto (1943), desde una sólida y reconocida experiencia como autor teatral vanguardista en la mejor tradición de Ionesco,

Adamov y Beckett, se ha incorporado con *Desmesura de los zoológicos* (1987); *La puerta que nadie abre* (1991) y *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994) a la línea de los «heterodoxos» uruguayos que han hecho estallar los estrechos límites del realismo en el ángulo oblicuo de la mirada transversal de lo extraño y lo absurdo inscrito en lo cotidiano. Su puerta, aunque sea «la que nadie abre» —como titula uno de sus volúmenes de cuentos— es, en realidad, la más sugerente desde el punto de vista alegórico.

Se cita para no pasar por alto el contexto del autor y su momento histórico, es uruguayo residente en Buenos Aires durante la dictadura cívico-militar uruguaya (de 1973 a 1985) y la dictadura argentina (1976-1983). En este tiempo escribe y se estrena *El Mago en el perfecto camino* (1979).

Para Aristóteles, una trama debe girar en torno a una acción principal que avance de manera lógica y evite las distracciones de subtramas sin conexión directa con el conflicto central. Este enfoque asegura que la obra sea clara y efectiva en su propósito. Guía al espectador a través de un recorrido emocional que culmina en la catarsis.

Si bien Aristóteles planteó la unidad de acción, los renacentistas reinterpretaron a Aristóteles y prescribieron las unidades de acción, lugar y tiempo para el drama clásico. En efecto, Prieto mantiene estas tres unidades en *El mago en el perfecto camino*. Por esta razón, puede denominarse un drama lineal, en la línea de Alatorre, estrictamente, una pieza. Como se manifiesta, en esta obra la acción dramática se concentra en el enfrentamiento psicológico y físico entre Ángel Terqui y Pedro Linardi. En este sentido, se exploran las dinámicas de poder, manipulación y resistencia.

Además, la unidad de tiempo debe ocurrir en un lapso temporal breve, típicamente dentro de un solo día. Sin embargo, en esta obra de Prieto, transcurre en dos horas, por lo que esta unidad se respeta al comprimir los eventos en un tiempo continuo. Esto refuerza la tensión y el impacto de cada interacción. La ausencia de pausas o saltos temporales crea una atmósfera

claustrofóbica que acentúa la desesperación de los personajes. En tanto que la acción ocurre en una habitación de hotel, se constata también la unidad de lugar.

Aunque esta regla ha sido desafiada por movimientos teatrales posteriores, después de la, «crisis del teatro» a finales del siglo XIX, la intención de los teóricos del Renacimiento francés era mantener la unidad orgánica, la independencia de autor-personaje y crear la verosimilitud.

En *El mago en el perfecto camino*, estas unidades se mantienen, pues toda la acción es simple: Pedro Linardi se presenta en la suite de un hotel donde se hospeda Ángel Terqui, enviado por su agencia de intérpretes para atender una llamada telefónica del exterior, pero sin mayores detalles del trabajo. Es progresivamente maltratado, humillado y torturado, reacciona y le quita la vida a Ángel. Esto ocurre todo en 2 horas.

Definitivamente, este espacio sugiere un escenario simbólico, ordinario., Refleja la opulencia y la precariedad. De hecho, la intimidad del lugar propone la intensificación del conflicto y el dramatismo al reforzar la sensación de cercanía y de encierro.

Estas características definen las unidades dramáticas tradicionales, analizan su adaptación en el teatro contemporáneo. En la obra de Prieto, el uso de las unidades aristotélicas se convierte en un recurso creativo que enriquece el mensaje y la experiencia escénica.

Aunque las unidades prescritas en el renacimiento (acción, tiempo y lugar) siguen siendo un punto de referencia en muchos textos, numerosos dramaturgos, han iniciado ruptura, transgresión o de la formalización del drama clásico. Esto se inicia con el propio Shakespeare (siglo XVI) y Lope de Vega (siglo XVII). Posteriormente, se expande en los escritores de finales del siglo XVIII como Ibsen, Strindberg, Maetherlink y Brecht durante el Modernismo. Estas rupturas se extreman después de la mitad del siglo XX, llevan el teatro al posmodernismo y finalmente, al teatro posdramático.

El teatro posmoderno se caracteriza por la disolución o fragmentación deliberada de las estructuras narrativas lineales. Esto propicia la emergencia de formas más libres, asociativas y performativas. En esencia, este tipo de teatro se aparta de las restricciones impuestas por el

drama clásico como las normas de género, la interconexión disciplinaria y las unidades de tiempo, lugar y acción. El teatro posdramático se nutre de las corrientes teatrales de las décadas de 1970 y 1980. Culmina en una superación del drama convencional. Figuras como Samuel Beckett, Heiner Müller y Hauptmann influyeron en la definición de una nueva estética y perspectiva teatral que trasciende la simple representación de la realidad. Inicialmente, se emplearon técnicas y estrategias que alteran la coherencia narrativa tradicional, por ejemplo: el uso de tiempos superpuestos, la expansión de los espacios escénicos y la construcción de escenas que no se rigen por una lógica de causa y efecto. Este enfoque teatral privilegia la experiencia estética y política del espectador por encima del seguimiento de una trama coherente.

No obstante, en obras teatrales dramáticas del siglo XX como *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto se conservan las reconocidas unidades. Mas en este caso, a través del lenguaje se forjan componentes simbólicos, culturales y rituales que otorgan una cualidad distintiva a esta obra de Prieto.

En este contexto, las unidades dramáticas se establecen, no, mediante una progresión tradicional, sino a través de la aparición, repetición o ruptura de actos rituales que actúan como núcleos de tensión, conflicto y significado. Cada unidad coordina la acción, y articula las tensiones ideológicas- existenciales que se presentan en la obra, por ejemplo, se aprecia que las unidades se nombran en función del ritual social, laboral o religioso que sucede en esa sección. Hay 3 versiones de entrevista laboral: *La entrevista*, *Recapitulando la entrevista* y *La entrevista alterada*. En estas 3 unidades, Ángel Terqui corrompe la expectativa del comportamiento profesional y convierte este acto convencional dentro de los actos ceremoniales laborales en un espacio de irrespeto y abuso de poder. Se fija como acoso laboral y vulneración de derechos. El discurso y el diálogo, elemento contenedor de la acción, proponen una alta carga emocional, ética y simbólica de la situación entre los personajes.

Desde otra perspectiva, Alatorre (1999) sugiere que el tratamiento de simbolización de alguno de los elementos del drama como en este caso, del lenguaje, producirá abstracción o

poetización. Esto se claramente en los siguientes dos ejemplos. “Imagine que ella es una máquina vieja e inservible. « Siento algo parecido al hastío... un vacío inmenso... una pena inmensa».

Este tipo de discurso en el texto confronta a la crudeza de los hechos humillantes y apasionados que presenta la obra. Permite que lo reconozcamos como tratamiento del lenguaje.

Aunque la obra sigue siendo una secuencia lógica de acciones dramáticas, se propone como una constelación de momentos significativos que invitan al espectador a una experiencia compleja donde lo racional y lo visceral se entrelazan.

Efectivamente, los rituales, en su repetición y transgresión se convierten en dispositivos dramáticos. Estos profundizan la ambigüedad, la crítica social y la resonancia emocional de la puesta en escena.

1.3. Concepto de ritual

Un ritual se define como una secuencia de actos simbólicos, repetitivos y formales que poseen un significado trascendental dentro de un contexto cultural, social o espiritual. Los rituales están presentes en todas las sociedades humanas y cumplen funciones fundamentales como la cohesión, la transmisión de valores y la creación de un sentido de pertenencia. Desde un apretón de manos hasta ceremonias religiosas complejas, los rituales son vehículos de significado que estructuran nuestras interacciones y nos conectan con algo más allá de lo inmediato. En el teatro, los rituales reflejan estas dinámicas sociales, y se convierten en herramientas dramáticas que generan emoción, tensionan el conflicto y potencian el simbolismo.

En el contexto teatral, los rituales son la madre del teatro. Tal es el caso del nacimiento de la tragedia griega, surgió de antecedentes de los antiguos rituales egipcios (Nicoll, 1964).

El teatro, como espacio de representación, se comparten muchas cualidades de los rituales. En el caso del ritual, es simplemente un acto real; en el caso del drama, una imitación idealizada de tales rituales. en el contexto del teatro posdramático, es una «realización escénica»: acto performativo.

Esta herencia heredada de los mitos, formalizaciones de los rituales, hace que los rituales sean elementos especialmente efectivos en la dramaturgia. Cuando un dramaturgo, los ubica en la situación ficticia de unos personajes, posibilitan la conexión con lo cotidiano y lo universal. Se transforma situaciones aparentemente simples, en símbolos cargados de significados profundos.

En *El mago en el perfecto camino*, el ritual es central en la puesta en escena. Ricardo Prieto utiliza los rituales para subvertir las convenciones sociales y exponer las dinámicas de poder, opresión y resistencia.

Cada acto ritual en la obra —ya sea un saludo, un gesto de cortesía o un acto de purificación— está impregnado de un simbolismo que resuena tanto en la acción dramática como en el espectador. El ritual, al repetirse y al ser alterado, adquiere un carácter grotesco que amplifica la tensión entre los personajes y refuerza la crítica social de la obra.

Los rituales se clasifican en diferentes tipos según su contexto y propósito. Esta clasificación es crucial para entender cómo se integran en la dramaturgia de «El mago en el perfecto camino». Cada tipo de ritual aporta un nivel particular de significado y función dramática.

1.3.1. Rituales cotidianos

Los rituales cotidianos, como saludos o hábitos alimenticios, son acciones repetitivas con valor simbólico que cumplen funciones sociales, aunque a menudo pasen desapercibidos. En *El mago en el perfecto camino*, estos rituales son exagerados y resignificados para generar tensión y desconcierto. Prieto los distorsiona para evidenciar su artificialidad y mostrar cómo se convierten en mecanismos de poder, humillación y control.

Ejemplo 1:

Ángel: Ángel Terqui. (Le ofrece la mano y luego no la toma, dejando a Pedro con la mano extendida.) Mucho gusto.

Pedro: Pedro Linardi. Encantado. (Pausa)

Ejemplo 2:

Ángel: ¿Comió?

Pedro: No.

Ángel: Veré si quedó algo. Cuando usted llegó yo acababa de cenar. (*Desde la cocina.*) Hoy sentí mucho apetito.

Pedro: No se moleste.

Ángel: No es ninguna molestia. Y tuvo suerte, hay una pata aún.

Pedro: ¿Pata?

Ángel: De pollo. No me diga que no le gusta el pollo.

Pedro: Me encanta.

Ángel: Siéntese y póngase cómodo. Mientras come le explicaré bien el trabajo.

Pedro: Creo que en realidad...

Ángel: Le traeré más agua. ¿Qué pasa?

Pedro: Nada.

Ángel: ¿Por qué no empieza a comer? ¿Le da asco que yo la haya mordisqueado un poco?

Pedro: En absoluto.

Ángel: Entonces empiece.

Pedro: No sé... No veo carne.

Ángel: ¿Está insinuando que le di un hueso?

Pedro: No, por favor.

Ángel: Yo sería incapaz de una grosería así.

1.3.2. Rituales religiosos

Los rituales religiosos son actos simbólicos que buscan conectar lo humano con lo divino. Incluyen ceremonias como bautismos, oraciones y procesiones, y están cargados de simbolismo que refleja valores espirituales y culturales. En el teatro, se utilizan para explorar temas como la fe, la moral y la trascendencia. En la obra de Prieto, estos rituales aparecen en actos de purificación y referencias al pensamiento mágico. Ángel Terqui los emplea para dominar a Pedro Linardi, les da un sentido tanto espiritual como opresivo. Estas ceremonias reflejan su poder y plantean cuestionamientos sobre la fe y la moral en contextos de abuso.

Ejemplo 1:

Ángel: ¿Qué ha hecho esta agencia? (Camina nerviosamente.) ¿Por qué me lo enviaron?
¡Haremos el ridículo! (Después de breve silencio.) Sáquese los zapatos.

Pedro: ¿Los zapatos?

Ángel: Sí, los zapatos y las medias. Así podrá inspirarse.

Pedro: No entiendo...

Ángel: No me haga perder más tiempo. ¿O quiere irse sin cobrar? (Se dirige hacia la cocina. Pausa breve. Pedro se quita los zapatos y las medias lentamente. Ángel regresa con la palangana, se arrodilla y empieza a lavarle los pies. Su semblante denota humildad y sumisión.)
Gracias. No se resista a mi ayuda. Sólo quiero convertirlo en un ser apto para recibir el mensaje.
No me niegue la posibilidad de servirlo con humildad.

Pedro: Ya le dije que no entiendo todo esto...

Ejemplo 2:

Pedro: ¡No! (Ángel le arranca la camisa y cierra la ventana de un golpe. Pedro solloza.
Pausa.)

Ángel: Es absurdo que se arrodille como un niño y solloce como una mujer, justo unos minutos antes del momento decisivo.

Pedro: ¡Déjeme ir! Ángel: Cálmese y prepárese interiormente. (Se oye una melodía escatológica que parece salida de ultratumba. Ángel enciende dos candelabros. La luz declina.)

Pedro: ¿Qué hace?

Ángel: Preparo la ceremonia. (Breve silencio. Aumenta el volumen del sonido. La luz sigue declinando.) Todo en el mundo es magia, todo es maravilloso ritual. Todo es celebración de las fuerzas ocultas, de las leyes que Él imparte. Se ofendería si aguardáramos su voz con las luces encendidas, sin el fuego que lo celebre, sin la oscuridad que lo revele, sin la música que lo introduzca en nuestra noche. Desde el lugar en el que habita, Él amará nuestra preocupación.

Pedro: ¡Dios mío!

Ángel: Faltan solo minutos para el momento decisivo y la comunicación se establecerá con Londres, Venus, Singapur, cualquier lugar del universo.

1.3.3. Rituales sociales y laborales

Los rituales sociales y laborales son convenciones que organizan nuestras interacciones en contextos públicos y profesionales. A través de reuniones, jerarquías y normas, estos rituales definen roles y refuerzan estructuras de poder.

En *El mago en el perfecto camino*, estos rituales son clave. La obra inicia con una aparente interacción profesional entre Pedro y Ángel, pero pronto los rituales laborales se transforman en actos de humillación. Esta ruptura revela cómo las estructuras sociales pueden usarse para oprimir y deshumanizar.

Ejemplo 1:

Ángel: No esperaba a una persona tan joven.

Pedro: Tengo entendido que necesita un intérprete.

Ángel: Sí, sí. Pero usted...

Pedro: Empecé a estudiar idiomas a los seis años.

Ángel: Me alegro. Yo a esa edad vivía en un orfanato.

Pedro: Lo lamento.

Ángel: Más lo lamento yo. (Breve silencio.) ¿Qué edad tiene ahora?

Pedro: Veinticuatro.

Ejemplo 2:

Ángel: ... Me ha dicho que tiene novia. ¿Se puede saber por qué?

Pedro: ¿Por qué?

Ángel: Sí, ¿por qué?

Pedro: Supongo que porque quiero.

Ángel: Lo que acaba de decir es demasiado obvio.

Pedro: ¿Qué quiere que diga?

Ángel: Que no hay que atarse a nada ni a nadie.

1.4. Funciones de los rituales en la estructura dramática

Los rituales cumplen múltiples funciones dentro de la estructura dramática. En primer lugar, ayudan a dividir la acción en unidades manejables y a desarrollar la trama. Cada ritual marca un cambio en la relación entre personajes, una transición emocional o un punto de inflexión en la historia.

En segundo lugar, funcionan como vehículos simbólicos. Su repetición y variación permite al dramaturgo cargar cada gesto con múltiples significados. Abren distintas interpretaciones. En *El mago en el perfecto camino*, los rituales impulsan la acción, y critican las convenciones sociales y las dinámicas de poder.

Finalmente, los rituales son clave para crear atmósfera y tensión dramática. Su repetición genera una sensación de opresión e inevitabilidad. Mientras, su ruptura provoca desconcierto.

En la obra de Prieto, esta tensión mantiene al espectador en constante expectativa, intensifica la experiencia emocional y refuerza los temas centrales.

1.5. Relación entre ritual y unidad dramática en la obra.

En *El mago en el perfecto camino*, Ricardo Prieto construye su estructura dramática a partir de rituales. Estos aportan coherencia simbólica y organizan la progresión escénica. A diferencia del drama tradicional, donde las unidades dramáticas se marcan por acciones o cambios de objetivo, en esta obra surgen de actos rituales formalizados —como saludos, ofrecimientos o purificaciones— que condensan el conflicto y marcan momentos de transformación.

En este marco, se propone una lectura metodológica donde el ritual actúa como eje de las unidades dramáticas. Esta idea parte de que cada ritual, al repetirse o distorsionarse, introduce un cambio significativo en la relación entre personajes. Genera una nueva situación dramática. Así, la unidad se define por la acción y la aparición de un nuevo campo simbólico, ideológico o emocional.

No se busca equiparar mecánicamente ritual y unidad dramática, sino destacar que ciertos rituales cumplen con los elementos necesarios para constituir una unidad: objetivo claro, tensión, conflicto y consecuencia, por ejemplo: el acto de ofrecer agua deja de ser un gesto cotidiano y se convierte en un evento dramático con implicaciones de poder y resistencia.

Esta interpretación amplía el concepto de unidad dramática, otorgando centralidad a lo simbólico y performativo. Las unidades se entienden como bloques estructurales donde el ritual intensifica el conflicto y resignifica las acciones. Esta visión resulta útil para la dirección escénica, al permitir identificar con precisión los núcleos de tensión y diseñar puestas en escena coherentes con la carga simbólica de la obra.

1.6. Relación de los rituales con la acción dramática

En la dramaturgia de Prieto, los rituales son contenidos temáticos. También son estructuras que organizan la acción dramática. Se convierten en unidades dramáticas cuando un acto simbólico altera la dinámica entre personajes, introduce tensión o marca un punto de inflexión. Adquiere así una función estructural en el conflicto.

No todos los rituales cumplen esta función. Algunos crean atmósfera, mientras que otros —como el saludo, la purificación o la entrega de agua— reúnen los elementos clave de una unidad dramática: situación, objetivo, táctica, oposición y transformación. Aunque se repiten, su significado cambia según el contexto, provocan nuevas interpretaciones.

Un ejemplo es el lavado de pies, inspirado en rituales religiosos. En la obra, este acto se vuelve ambiguo: puede leerse como purificación, dominio simbólico o inversión de roles. Esta ambigüedad redefine la relación entre Ángel y Pedro, intensifica la tensión y alterando las jerarquías.

Desde esta perspectiva, la dirección escénica debe identificar cuando un ritual se convierte en núcleo dramático. Esto requiere atención al texto, al subtexto y a la actuación. El objetivo es mostrar cómo el ritual detona al conflicto y da sentido. Esto aporta profundidad a la estructura de la obra.

1.7. Ruptura y resignificación de las convenciones sociales a través de los rituales

Uno de los aspectos más destacados de *El mago en el perfecto camino* es cómo Prieto utiliza la ruptura y resignificación de rituales para desafiar las convenciones sociales y crear una experiencia teatral perturbadora y reveladora. Al distorsionar rituales cotidianos, religiosos y laborales, expone la fragilidad de las normas sociales y su uso como herramientas de control.

Desde las primeras interacciones entre Pedro y Ángel, se evidencia esta ruptura. El saludo inicial, que debería ser un gesto de cortesía, se prolonga y se vuelve incómodo, provoca

desconfianza. Este patrón se repite con acciones que aparentan seguir normas sociales, pero que luego son subvertidas para revelar el conflicto.

En los rituales religiosos, la resignificación es aún más clara. Ángel, en su rol de guía espiritual, manipula estos actos sagrados. Las referencias como «el mago» y «el perfecto camino» se transforman en justificaciones para la crueldad, refuerzan el conflicto y cuestionan el poder en contextos religiosos.

Finalmente, la obra resignifica los rituales laborales, muestra dinámicas de abuso profesional. La entrevista de trabajo se convierte en un espacio de humillación, revela cómo las estructuras laborales ocultan violencia simbólica y perpetuar la desigualdad.

1.8 Metodología de análisis aplicada (Hodge y Meisner)

El análisis de *El mago en el perfecto camino* se basa en la aplicación combinada de dos enfoques metodológicos complementarios: el sistema de análisis estructural de Francis Hodge y los principios de la técnica actoral desarrollada por Sanford Meisner. Esta integración, donde la interpretación se alinea con la orientación de la dirección, permite realzar la efectividad de puesta en escena, ya que el método de Hodge se propone para el realismo.

El enfoque de Hodge, creado mediante la incorporación del método de actuación realista, se fundamenta en el estudio del texto y en la identificación de los elementos predominantes de cada escena: objetivos, estrategias, conflictos, idea, atmósfera y tempo-ritmo. En cuanto al proceso de puesta, se basa en herramientas de comunicación director-actor.

El análisis permite deconstruir el espacio, los factores ambientales, la estructura narrativa de la obra, así como la esencia de conflicto de los personajes, y factores de atmósfera y tempo-ritmo. Consecuentemente, estos elementos facilitan inicialmente la interpretación del director del espacio, la relación de cuerpos en el espacio, movimientos, gestualidad, uso de objetos y la secuencia de la puesta.

En este trabajo, se empleó la marcación orgánica para estructurar los rituales formales (la purificación, la provisión de agua o las interrogantes) como elementos consistentes de acción y tensión dramática.

La técnica de Meisner, por su parte, se empleó para la construcción de los personajes desde una lógica vivencial e instintiva que consecuentemente. Permitió generar emociones genuinas de cada personaje, excava en sus deseos, contradicciones internas, y reacciones espontáneas en relación con el otro y con las situaciones en búsqueda de la verdad.

Por un lado, la combinación de ambos enfoques resultó fundamental para esta propuesta de dirección. Por lo tanto, Hodge contribuyó al andamiaje analítico y operativo mediante sus herramientas para estructurar la obra desde la lógica del conflicto. Por otro lado, Meisner facilitó la humanización y complejización de los personajes, evitó interpretaciones estereotipadas o predeterminadas.

Cuadro 1. Integración metodológica de Hodge y Meisner en la propuesta escénica

Herramienta	Aplicación en la obra	Función principal
Francis Hodge	Segmentación en unidades dramáticas según cambios de táctica, objetivo o tensión.	Análisis estructural de la obra. Diseño del ritmo y organización de la puesta en escena.
Sanford Meisner	Construcción emocional y biográfica de Pedro y Ángel a partir de ejercicios de escucha y repetición. Se enfoca en los impulsos y reacciones auténticas.	Trabajo actoral vivencial. Profundización en las relaciones interpersonales y su verdad escénica.
Integración	Cada unidad dramática identificada con Hodge fue explorada emocionalmente desde la técnica Meisner. Mantiene su simbolismo y dinámica.	Coherencia entre análisis textual y vivencia escénica. Desarrollo de una puesta en escena orgánica, simbólica y potente.

Este enfoque posibilitó la articulación eficaz de los procesos operativos, como: el análisis del libreto, la interpretación del plano escénico, la comprensión de los deseos de los personajes, el concepto de dirección, el ambiente y la intensificación dramática de esta estructura.

En *El mago en el perfecto camino*, los rituales son fundamentales para construir las acciones dramáticas. Cada uno —cotidiano, religioso o social— actúa como catalizador de las interacciones y define la progresión de la trama. Además de la estructura de las unidades dramáticas, crean un ritmo y tensión que sostienen el interés del espectador.

Un ejemplo claro es la entrevista laboral que inicia la obra.

Ángel: No esperaba a una persona tan joven.

Pedro: Tengo entendido que necesita un intérprete.

Ángel: Sí, sí. Pero usted...

Pedro: Empecé a estudiar idiomas a los seis años.

Ángel: Me alegro. Yo a esa edad vivía en un orfanato.

Pedro: Lo lamento.

Ángel: Más lo lamento yo. (Breve silencio.) ¿Qué edad tiene ahora?

Pedro: Veinticuatro.

Ángel: ¿Veinticuatro? Lo felicito. Representa mucho menos.

Pedro: Puede ser.

Ángel: Le juro que no le habría dado más de veinte.

Pedro: Supongo que es una ventaja.

Ángel: Supone bien. Para la gente joven todo es siempre más fácil, ¿verdad?

Pedro: No siempre.

Este ritual, que debería ser formal, se convierte en un juego de poder donde Ángel somete a Pedro a pruebas absurdas. Cada interacción revela aspectos de los personajes y amplifica el conflicto central. No debería incluir el tema de la orfandad de Ángel. En las unidades posteriores

es aún más incómodo y rudo, no participa de la lógica para una asignación de 2 horas referentes a servir de interprete para una llamada telefónica.

De forma similar, los rituales religiosos impactan las acciones dramáticas. La ceremonia de purificación, donde Ángel lava los pies de Pedro, refuerza la dinámica de poder y cambia el tono de la obra. Estos rituales marcan puntos de inflexión que redefinen las relaciones entre los personajes.

En efecto, los rituales también influyen en el ritmo y la tensión. La repetición genera una sensación de inevitabilidad, por el contrario, su ruptura provoca sorpresa. Este patrón mantiene al espectador en constante expectativa y refuerza la atmósfera opresiva de la obra.

En *El mago en el perfecto camino*, los rituales poseen un simbolismo profundo que trasciende su función inmediata, articulando temas como el poder, la opresión y la resistencia. Desde gestos simples hasta ceremonias elaboradas, cada ritual se entrelaza con las dinámicas dramáticas, dota a la obra de una riqueza interpretativa que cuestiona las normas sociales y su fragilidad.

Desde esta perspectiva, los rituales cotidianos, los religiosos y laborales resignifican la intensificación del conflicto y revelan estructuras de dominación. Incluso, acciones comunes como saludar o beber agua se transforman en herramientas de control. En contraste los actos religiosos adquieren un doble sentido: espiritual y opresivo.

Consecuentemente, estos rituales estructuran la progresión escénica y generan una red simbólica que profundiza el contenido ideológico y emocional de la obra.

Por tanto, la puesta demuestra que los rituales funcionan como verdaderos núcleos de tensiones, cumpliendo como elementos como transformación, propósito y oposición. Esta visión, que fusiona la metodología de dirección y marcación orgánica de Hodge, sumada a la técnica actoral de Meisner, proporciona un proceso de puesta en escena eficaz para la dirección escénica. Facilita el manejo de textos dramáticos complejos desde una lógica, sensible y creativa.

Desde otro punto de vista, la experiencia personal de la dirección escénica de *El mago en el perfecto camino* representó una experiencia artística y un ejercicio profundo de investigación-creación. Al abordar esta obra desde la puesta en escena con un enfoque analítico y simbólico, se logró desentrañar capas de sentido que trascienden lo meramente argumental. Revela una dramaturgia marcada por la ritualidad, la opresión simbólica y el poder discursivo de las acciones mínimas.

Uno de los hallazgos más relevantes fue constatar que los rituales presentes en la obra no son simples momentos temáticos o decorativos. Son estructuras vivas que organizan el conflicto, definen el ritmo y determinan las transformaciones internas de los personajes. Aunque no todos los rituales en la obra se ajustan formalmente al concepto de «unidad dramática» según la definición de Francis Hodge, es necesario resaltar que dentro de la obra sí operan como núcleos de tensión escénica y es en ellos donde los personajes se exponen, se revelan o se someten. Esta aproximación permitió concebir la puesta en escena como una coreografía de reacciones instintivas y emociones. Cada gesto, cada pausa, cada objeto, cumple una función estructural y simbólica.

La metodología asumida, que combinó análisis estructural, entrenamiento actoral y creación escénica, reafirmó que la dirección no es una actividad técnica aislada, sino una práctica investigativa con valor académico y artístico. A través del trabajo con los actores, del diseño del espacio, de la construcción del vestuario, la luz y el sonido, fue posible proponer una lectura de la obra no como interpretación cerrada, sino como vivencia crítica. En este sentido, la dirección se convierte en un modo de pensar el teatro, de interrogarlo desde sus propias herramientas, de construir conocimiento desde la escena.

Este proceso también permitió reconocer los desafíos que implica trabajar con textos de fuerte carga simbólica. La claridad conceptual fue esencial para evitar contradicciones teóricas y para sostener la coherencia entre la línea dramática (el ritual como eje estructurante) y las decisiones creativas.

En el análisis de *El mago en el perfecto camino*, la precisión conceptual se revela como un pilar fundamental para el rigor académico. La investigación aborda la complejidad de la

puesta en escena de la obra *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto. Para ello, se apoya en un riguroso ejercicio de análisis de la idea que toma como base el sistema estructural de Francis Hodge. Este enfoque teórico identifica y organiza las unidades dramáticas, entendidas como los bloques estructurales de la obra que agrupan acciones con un propósito y se activan por cambios de táctica en los personajes. En esta perspectiva, esta investigación vincula directamente la unidad dramática con el ritual escénico, concepto que define como una secuencia escénica que posee repetición formalizada, una carga simbólica y una función estructural. Se argumenta que los rituales de la obra *El mago en el perfecto camino* funcionan como los ejes fundamentales de la dramaturgia, convirtiéndose en núcleos de tensión que alteran la relación entre los personajes y dotan al texto de una profunda densidad simbólica. Si bien la obra conserva una estructura lineal, su contemporaneidad se intensifica precisamente a través de estos actos repetitivos y simbólicos, ya que respeta las unidades clásicas de acción, tiempo y lugar. Es así como el estudio demuestra que, lejos de caer en generalizaciones, el uso de un marco teórico preciso, en este caso el de Francis Hodge y Sanford Meisner, articula una propuesta de dirección escénica sólida y defendible.

Otro aprendizaje significativo fue comprender que la dirección escénica es también un trabajo ético. La construcción actoral desde la técnica Meisner exigió una atención constante al cuidado emocional del elenco, especialmente en escenas que implicaban vulnerabilidad, exposición o tensión simbólica. La puesta en escena de rituales que remueven la espiritualidad, la humillación o la tortura, no puede abordarse sin una conciencia clara del impacto que tiene sobre los intérpretes. Dirigir es, en este sentido, también acompañar contener y crear un espacio de trabajo seguro.

Asimismo, se evidenció que una propuesta escénica eficaz no requiere de grandes despliegues técnicos, sino de decisiones precisas, coherentes y orgánicas. Con escenografía mínima, vestuario simbólico y un diseño sonoro atmosférico, fue posible generar una experiencia escénica intensa, sugerente y profundamente humana. Esta economía de recursos fue una limitación y una elección estética que favoreció la concentración del espectador y potenció el conflicto central.

A nivel personal y profesional, esta experiencia reafirma que la creación escénica es una forma legítima de producción de conocimiento. La práctica artística puede y debe dialogar con el pensamiento crítico con las teorías del teatro con las metodologías de análisis y sin perder su naturaleza sensible.

En este trabajo, el diario de trabajo, los ejercicios de mesa, las improvisaciones, los ensayos técnicos y las reflexiones teóricas no fueron instancias separadas, sino partes de un mismo proceso investigativo.

Finalmente, *El mago en el perfecto camino* ofreció una oportunidad invaluable para explorar el poder del teatro como espejo simbólico de nuestras estructuras sociales. La obra de Prieto, en su ambigüedad y crudeza, permitió pensar el poder, la obediencia, el sometimiento y la libertad desde una mirada escénica crítica y poética.

Además, la puesta en escena no busca resolver el conflicto, sino abrirlo, interrogarlo, encarnarlo. Es quizás la mayor potencia de la dirección escénica como investigación: la capacidad de generar preguntas, de abrir sentidos, de crear experiencias que inviten al espectador y al propio equipo, a reflexionar sobre sí mismos y sobre el mundo que habitan.

2. LIBRO DE DIRECCIÓN DE “EL MAGO EN EL PERFECTO CAMINO”, DE RICARDO PRIETO

2.1. Circunstancias dadas

2.1.1. Factores ambientales

2.1.1.1. Localización geográfica

La suite de un lujoso hotel en Buenos Aires se presenta como un espacio simbólico de poder y control. Este lugar, alejado de lo cotidiano para Pedro, refleja el desequilibrio de las relaciones entre los personajes. Ángel domina el espacio; Pedro lo percibe como un entorno hostil e intimidante. Esto reafirma la vulnerabilidad del intérprete.

2.1.1.2. Fecha y clima

Me pidieron que me presentara a las diecinueve horas/ Este calor es horrible.
Con este calor/ ¿Hoy? / Cuando usted llegó yo acababa de cenar.
es tarde y hace calor / No permita que el calor lo ponga nervioso/ Son las ocho y veinte/
ocho y media / justo unos minutos antes del momento decisivo.
La acción se desarrolla en un tiempo específico (de las 19:00 a las 20:30). Esto refuerza la unidad de tiempo. Este marco estrecho intensifica la tensión, aludiendo al carácter "decisivo" del encuentro. Además, las referencias constantes al calor contribuyen a la atmósfera de incomodidad y presión psicológica.

2.1.1.3. Entorno económico

Agencias / La suite de un lujoso hotel de Buenos Aires. / necesita un intérprete/
Es intérprete / este es un trabajo muy especial / ¿Estará en condiciones de cumplir con la tarea?
/ No me explicaron bien en qué consiste el trabajo. / En la agencia no lo sabían/
bebida cara es muy nociva. / cumplir con la tarea / ¿Por qué hace este tipo de trabajo? / ¿No es
un trabajo como cualquier otro? / tendría que prescindir de sus servicios / Le pregunté por qué
hace este tipo de trabajo y sugirió que es un trabajo como cualquier otro / ¿Por qué no tiene un
empleo fijo? / Porque hay poca oferta de trabajo y excesiva demanda. No es fácil ingresar a una
empresa. / ¿Nunca tuvo un empleo estable? / Fui destituido. / Me oponía a la arbitrariedad de
algunos de mis superiores. / Tengo entendido que este es un trabajo por dos horas. / Nunca se
sabe cuánto tiempo se necesita para realizar cualquier tarea. / cuando me enviaron a trabajar

por una hora sólo me necesitaron una hora. / Tengo entendido que la agencia respondió por mí.
/ quisiera tener plata. / Querría que no me faltase trabajo, un puesto seguro / Estoy harto de
pasarme corriendo de un lado a otro detrás del dinero / Mientras come le explicaré bien el
trabajo. / ¿Olvidó que vino a atender una llamada? / Ya les expliqué que esta tarea es muy
compleja. / Alquilo una habitación / La agencia no conoce la vida privada de sus clientes. / ¿Y
usted acepta una agencia así? / la persona para la cual va a trabajar. / conserje, ascensoristas,
porteros. / cotidiano/ trabajo/ trabajo de intérprete. / sea un buen intérprete / Vine a hacer un
trabajo que me absorbería dos horas / me contrató / soy bastante pobre / Para que el trabajo sea
limpio debemos estar limpios / El trabajo debe salir bien / Vine para hacer un trabajo de
intérprete

Ya le dije que si esto continúa haré mal el trabajo / ¡Yo le pedí a la agencia alguien eficiente y
capaz de resolver cualquier situación! / ¡Soy capaz de resolver cualquier situación!

Como intérprete. / ¡Se empecina en ser un intérprete! / Supongamos que no necesita un
intérprete le pagaré más de lo estipulado. / ¿Qué le parecen veinte mil pesos por este trabajo?
¿Veinte mil pesos? / Veinte mil. / Me habían dicho dos mil. / ¿Qué ha hecho esta agencia? /
¿O quiere irse sin cobrar? / ¡Pongámonos de acuerdo! Antes de seguir pongámonos de acuerdo. /
De lo contrario se irá sin cobrar / No olvide los veinte mil pesos. / Mi padre perdió su empleo. /
Necesito el dinero. / voy a pagarle veinte mil pesos / por una hora de trabajo/ trabajo de manera
eficiente. / Usted es su trabajo / paga caro/ sobre todo cuando trabajo! / ¡Conozco mi oficio! /
su subalterno. / ¡Yo no soy un subalterno! / ¡Soy un intérprete! / ¡El mejor de Puntual! / ¡El
más eficiente! / Si fuera un profesional de la verdad... / ¡Soy un excelente profesional! / Y si
no necesitara los veinte mil pesos / que me va a pagar / buen profesional soy agencia / ¡Y no
me pagará! / Y yo necesito el dinero. / y no parece ser muy eficiente. / ¿No era el mejor
traductor de Puntual? / ¡Con tal de que me pague los veinte mil pesos se la daría! / no soy rico
/ excluye la riqueza material. / plata! / Desea una casa, un buen empleo, un lindo auto / pagaron
/ Pronto perderé el puesto / junté con mucho esfuerzo el dinero que voy a pagarle.

Pedro, como intérprete, representa la precariedad laboral y el deseo de seguridad económica en
un entorno competitivo. Su desesperación por obtener dinero contrasta con la aparente solvencia
económica de Ángel, quien utiliza el dinero como medio de manipulación. Este entorno

económico pone de manifiesto las diferencias de poder entre los personajes y subraya el conflicto central.

2.1.1.4. Entorno social

La suite de un lujoso hotel / No esperaba a una persona tan joven. / Usted, a los veinticuatro años, debe saber muchas cosas de la vida. / ¿qué clase de políglota es usted? / Es demasiado joven y me pregunto si servirá. / Quisiera casarme. / ¿Tiene novia? / Desea una posición / Me ha dicho que tiene novia / Soy el mejor intérprete que tienen/ No sea infantil. / Mi padre perdió su empleo y mi madre está enferma. Necesito el dinero. / niño y solloce como una mujer / Poder. / ¿Por eso tiene el poder/ Soy maestro /

La relación entre Ángel y Pedro se construye a partir de las jerarquías sociales. Ángel, con su aire de superioridad, representa un modelo autoritario que desafía la juventud e inexperiencia de Pedro. Este entorno social plantea preguntas sobre los prejuicios hacia la edad, el profesionalismo y la capacidad. Aumenta la carga dramática del diálogo.

2.1.1. 5. Entorno religioso

Voy a recibir un llamado / El motivo del llamado no es tan comprensible/ Quise decir que usted no haría un buen papel en un monasterio / ¿Cuáles son sus proyectos en la vida? / Usted dijo que esta llamada puede ser vital para mí, pero yo no lo creo / Trate de no creer en nada por ahora. / ¿cuáles son sus proyectos en la vida? / ¿Qué hará cuando Él le haga preguntas concretas y sutiles? / hechizos. / No sea realista. / Trate de sentir el misterio. / fuerza suprema que rige el universo / Soy el intermediario y mi función es servir. / casi todo el mundo se resiste a pasar por la gran prueba. / No saben que nunca hay que confundir con lo angélico lo que proviene del demonio, y que jamás hay que vincular al demonio lo que viene de Dios. / Para que el trabajo sea limpio debemos estar limpios/ Cada vez intente hacer algo que requiera cierto grado de pureza lávese las manos. También el rostro y, si quiere, las partes genitales. / El agua es mágica y destruye las vibraciones negativas, el polvo y la ansiedad. / Mi misión consiste en poner a la gente entre la espada y la pared. / Por qué sale hablándome de ángeles y demonios / habla de él como si fuera Dios. / no sé de qué mago ni de qué camino me hablan/ ¿Quién es el mago? / ¿Cuál es el camino? / ¿Está “El mago en el perfecto camino”? / Porque Él quiere saber si usted siente cómo marcha el Mago, desde los lejanos tiempos, hacia la

perfección. / ¡Me parece fantástico! / Sólo quiero convertirlo en un ser apto para recibir el mensaje. / No me niegue la posibilidad de servirlo con humildad. /

No se ponga así porque le lavo los pies cuando faltan pocos minutos para mantener una difícil conversación con alguien que puede salvar el mundo / Podría ser sánscrito. / ¡Yo no conozco el sánscrito! / Él puede comunicarse con cualquiera, incluso sin hablar. / ¿Está El mago en el perfecto camino? / Quiero que tenga fe / ¿Fe en quién? / ¿Qué le estoy enseñando a tener fe en el momento supremo de la llamada? / Que confíe en Él / O algo. / Llame como quiera a esa fuerza. / Porque usted es más amado que muchos otros, fue convocado aquí para que se purifique y escuche. / Ya sé que está sufriendo, pero el dolor que nos envían es para nuestro bien. / Fue elegido para sufrir porque usted necesita eso. / ¿Cree que fue traído a este planeta para ser dichoso? / ¿Es posible que no sepa que los seres dichosos no vienen aquí? / El espacio es tan inconmensurable como la felicidad de algunos seres que lo pueblan. / Fue elegido para perfeccionarse / mago en el perfecto camino. / ¡Ruego que su alma se expanda, y absorba la Voz, y viva después para la Voz! / Fui elegido para salvarlo / Si responde con fe al llamado todo cambiará / suplica / Le suplico / ceremonia / Todo en el mundo es magia, todo es maravilloso ritual. / Todo es celebración de las fuerzas ocultas, de las leyes que Él imparte. / ¡Dios mío! Alma/ salvarlo. / ¿Quiere salvarme? / ¡Si esta es la clase de salvación que me ofrece me niego a ser salvado! lo divino. / Misión / perfecto camino / pequeños diablos.

Ángel se expresa con frecuencia en términos del pensamiento mágico, se considera un hombre de fe, identificable como fanático religioso. Pedro no expresa inclinación a lo religioso, lo identifico como un hombre materialista y no espiritual.

2.1.2. Acciones previas

2.1.2.1. Ángel Terqui

Yo a esa edad vivía en un orfanato. / Hoy sentí mucho apetito. / Aunque vivo en este hotel / soy bastante pobre / yo también me levanté muy temprano. / Pero no salí de una casa porque no la tengo, sino de otro hotel. ¿Desaprovechará esa oportunidad? (*Un breve silencio.*) Claro que sí, lo hará. Los otros también lo hicieron y pagaron las consecuencias. / Soy maestro. Y me desespero por hacerles comprender a mis alumnos que el universo es perfecto a pesar de sus contradicciones y su crueldad aparente. Pero solo son niños, y cuando me detengo

en medio de la clase para decir que hay voces que nadie oye, excepto yo, se ríen de mí, y después se quejan a sus padres, quienes me calumnian y me persiguen. Pronto perderé el puesto. ¡Entonces se habrá acabado este hotel y no podré hacer nada más por los seres como usted! Si a veces soy cruel es en nombre de algo más grande que la crueldad. Alquilé esta suite y junté con mucho esfuerzo el dinero que voy a pagarle. Sólo le pido que se entregue. Míreme con ojos más puros que los de esos pequeños diablos que van a la escuela a burlarse de mí. ¡Ayúdeme!

Las acciones de previas de Ángel nos brindan más detalles personales, los elementos más curiosos proceden de su trabajo es maestro y no como una persona adinerada, y la afirmación de otros rechazaron la oportunidad en una situación similar a la de Pedro. No es la primera vez para Ángel. Denotando algo más oscuro en todo su plan.

2.1.2.2. Pedro Linardi

Empecé a estudiar idiomas a los seis años. / Conozco tres idiomas, además del castellano: francés, alemán e inglés. / Salí muy temprano de casa y estoy muy cansado. Me habían dicho dos mil. / Llegué a esa agencia a las tres de la tarde y me preguntaron si podía encontrarme con usted a las siete. / Cuando me dijeron lo que me pagaría por mi trabajo de intérprete creí que estaba soñando. / Hoy me pasé todo el día sin comer, buscando trabajo. / Llegué a esa agencia a las tres de la tarde y me preguntaron si podía encontrarme con usted a las siete. / Cuando me dijeron lo que me pagaría por mi trabajo de intérprete creí que estaba soñando.

Las acciones previas de Pedro sugieren su condición de profesional, trabajador y su precariedad económica, aunque también indica que tiene novia. Eso se considera una proyección a futuro o una evasión de las incomodidades que Ángel le genera.

2.1.3. Acciones opuestas

-Me conformo con lo necesario. No aspiro a ser famoso ni multimillonario. No tengo ningún proyecto descabellado. Podría agregar, quizás, una casa propia y un auto.

-Hoy dijo que no creía que yo fuera manso y tranquilo. No se equivocó. No soy manso. En este momento creo que tampoco soy bueno. ¡Devuélvame la ropa!

El Cambio se da en el personaje de Pedro que pasa de ser pasivo y víctima a agresor, en tanto que Ángel es asesinado, pero a la luz de todos sus parlamentos y acciones, podemos inferir que incluso su muerte era parte de su plan, y no hay temor, dolor o sufrimiento al encontrarse con la muerte, por tanto, no hay cambio, ni se le puede considerar una víctima real.

Cuadro 2.2. Análisis del diálogo de *El mago en el perfecto camino*

2.2.1. Selección de vocabulario

Autómata, egregio, escatológica, esotérico, inconmensurable, intraducible, oxiuros, prescindencia, políglota, sánscrito.

Estas palabras aparecen en el texto de la obra y destacan por su tono culto, su rareza relativa en el uso cotidiano y su relevancia para los temas existenciales, filosóficos y simbólicos del drama.

El diálogo está escrito en prosa con diálogos picados y pocas pausas. El vocabulario utilizado es predominantemente culto, con ciertas excepciones que refuerzan el simbolismo mágico y las tensiones sociales (*egregio, sánscrito, políglota, oxiuros*). La elección de palabras revela la lucha entre el materialismo de Pedro y el pensamiento trascendental de Ángel. Destaca la dualidad entre ambos. También revela el nivel de educación de cada personaje y proporciona información del entorno social.

2.2.2. Estructura de frases y oraciones

Ejemplos del ritmo variado en el diálogo:

Ejemplo 1:

Ángel: ¿Cree que fue traído a este planeta para ser dichoso? ¿Es posible que no sepa que los seres dichosos no vienen aquí? El espacio es tan inconmensurable como la felicidad de algunos seres que lo pueblan.

Pedro: No entiendo nada de eso, nada.

Ángel: ¿Se aburre, verdad?

Pedro: Estoy cansado.

Ángel: Es flojo.

Pedro: Me duele la cabeza.

Aquí, la frase larga y filosófica de Ángel contrasta con las respuestas cortas y tensas de Pedro, marcando el cambio de tono y la tensión emocional.

Ejemplo 2:

Ángel: Todo en el mundo es magia, todo es maravilloso ritual. Todo es celebración de las fuerzas ocultas, de las leyes que él imparte. Se ofendería si aguardáramos su voz con las luces encendidas, sin el fuego que lo celebre, sin la oscuridad que lo revele, sin la música que lo introduzca en nuestra noche. Desde el lugar en el que habita, él amará nuestra preocupación.

Pedro: ¡Dios mío!

En este fragmento, el discurso extenso y cargado de simbolismo de Ángel se contrapone a la exclamación breve y angustiada de Pedro, reforzando el conflicto y la atmósfera de urgencia.

El diálogo alterna entre frases largas, cargadas de significado filosófico, y frases cortas que reflejan tensión y urgencia. Este ritmo variado enfatiza los cambios emocionales de los personajes y crea una atmósfera de constante conflicto.

2.2.3. Imágenes

Son ejemplos de imágenes en el texto donde se emplean descripciones sensoriales o comparaciones que evocan visualmente emociones, estados internos o situaciones:

«El espacio es tan inconmensurable como la felicidad de algunos seres que lo pueblan»

Aquí se compara el espacio con la felicidad, sugiriendo una imagen de vastedad y misterio.

«Imagine que ella es una máquina vieja e inservible»

Ángel le pide a Pedro que visualice su mente como una máquina desgastada, creando una imagen concreta y visual de deterioro mental.

«Siento algo parecido al hastío... un vacío inmenso... una pena inmensa»

Pedro describe su estado emocional con imágenes de vacío y amplitud, transmitiendo una sensación de abismo interior.

«Está descubriendo el vacío que lo rodea y el abismo que hay en usted»

Se utiliza la imagen del abismo para representar la profundidad de la crisis existencial de Pedro.

«Todo en el mundo es magia, todo es maravilloso ritual. Todo es celebración de las fuerzas ocultas, de las leyes que él imparte»

Se emplean imágenes de magia, ritual y fuerzas ocultas para construir una atmósfera mística y ceremonial.

«Se ofendería si aguardáramos su voz con las luces encendidas, sin el fuego que lo celebre, sin la oscuridad que lo revele, sin la música que lo introduzca en nuestra noche»

Aquí se conjugan imágenes de luz, fuego, oscuridad y música para crear una escena ritual cargada de simbolismo visual y sensorial.

Estos ejemplos muestran cómo el texto utiliza imágenes sensoriales y comparaciones para intensificar el clima dramático y la profundidad psicológica de los personajes. Las imágenes esotéricas y religiosas que Ángel evoca dotan al diálogo de una dimensión simbólica que trasciende lo terrenal. Estas imágenes construyen una tensión entre lo espiritual y lo material, llevando al espectador a cuestionar las intenciones de los personajes.

2.2.4. Características particulares.

a. Diálogo filosófico y existencial: La obra alterna entre preguntas y afirmaciones cargadas de sentido filosófico, donde los personajes reflexionan sobre el sentido de la vida, la felicidad, el destino y la plenitud.

Ángel: « ¿Cree que fue traído a este planeta para ser dichoso? ¿Es posible que no sepa que los seres dichosos no vienen aquí? El espacio es tan inconmensurable como la felicidad de algunos seres que lo pueblan»

b. Tensión psicológica y emocional: Los diálogos cortos, las respuestas abruptas y las exclamaciones reflejan el nerviosismo, la ansiedad y la urgencia de los personajes.

Pedro: « ¡No podré, estoy seguro! ¡No podré! »

Ángel: « ¡No se niegue a escuchar esa voz! »

c. Uso de imágenes y metáforas: El texto emplea imágenes potentes para expresar estados internos y situaciones límite.

Ángel: « Imagine que ella es una máquina vieja e inservible»

Pedro: « Siento algo parecido al hastío... un vacío inmenso... una pena inmensa».

d. Ambigüedad y atmósfera de misterio: La obra mantiene un clima de incertidumbre, con referencias a rituales, voces misteriosas y pruebas enigmáticas.

Ángel: « Todo en el mundo es magia, todo es maravilloso ritual. Todo es celebración de las fuerzas ocultas, de las leyes que Él imparte»

e. Relación de poder y sumisión: Se observa una dinámica de poder, manipulación y resistencia entre los personajes, especialmente en las escenas de despojo y humillación.

Ángel: « No permitiré que siga perjudicándose! ¡Levante el brazo! »

Pedro: « ¡No! »

f. Elementos simbólicos y esotéricos: La obra incorpora símbolos como la desnudez, el fuego, la luz y la oscuridad, dotando a las acciones de un sentido ritual y trascendente.

« Se oye una melodía escatológica que parece salida de ultratumba. Ángel enciende dos candelabros. La luz declina»

Estos ejemplos muestran cómo el texto se caracteriza por su profundidad filosófica, su intensidad emocional y su atmósfera cargada de símbolos y misterio.

2.2.5. Ritmo

Ritmo picado, la densidad del lenguaje que porta el pensamiento mágico no encuentra recepto. Por lo tanto, es denso y luego rápido como caídas y ascensos continuas de lucha constante. Esta lucha constante da el sentido de un ritmo denso y a la vez picado.

Cuadro 2.3. Acciones dramáticas

UNIDADTÍTULO	O DE UNIDAD Y RESUMEN	ACOTACIÓN	VERBOS DE INTENCIÓN
1	<u>EXPECTATIVAS</u> Ángel se autocontrola. Ángel controla el espacio y establece el tono del encuentro. Ángel mantiene la calma mientras crea incertidumbre.	La suite de un lujoso hotel de Buenos Aires. Entra Ángel Terqui caminando lentamente. Tiene puesto un salto de cama y calza pantuflas. Su alucinado rostro trasunto, sin embargo, equilibrio y serenidad. Se sirve un <i>whisky</i> . Suena el timbre.	aplomarse
2	<u>CORDIALIDAD</u> Ángel evalúa a Pedro Pedro busca complacer a Ángel	Ángel abre y entra un joven que está sobriamente vestido. Ángel ofrece la mano y luego no la toma, dejando a Pedro con la mano extendida.	examinar, agradar observar, complacer inducir, caer en gracia, adular, adular
3	<u>LA ENTREVISTA DE TRABAJO</u> Ángel observa a Pedro Pedro se expone a Ángel Pedro intenta demostrar su competencia, pero Ángel lo evalúa de manera implacable. Ángel	Ángel se sienta y se levanta nuevamente, observa a Pedro de manera intensa hasta incomodarlo, mueve la silla acercándose a Pedro cada vez que se	contrariar, puntualizar, rechazar, justificar, chantajear, lamentar, medir / escrutar, precisar,

	manipula la interacción para mantener el poder	mueve hasta entrar en su espacio personal	adular, complacer, manipular, presumir, provocar, dudar
4	<u>PRIMER ESCRUTINIO</u> Ángel escruta a Pedro Pedro duda de Ángel		escrutar, evadir, jactarse / manipular, presumir, evidenciar, igualarse
5	<u>PRIMERA TENTACIÓN</u> Ángel provoca a Pedro Pedro disimula ante Ángel	Pedro muestra molestia por el calor. Se quita el saco Ángel toma el saco de Pedro y lo cuelga en el armario. Ángel se sirve <i>whisky</i> . Pedro contempla la botella con deseo, extrae un pañuelo del bolsillo y se limpia el sudor de la frente.	dilatar, suavizar, disimular, justificar, provocar, ocultarse, sondear
6	<u>HIPOCRESÍA IRÓNICA</u> Ángel se burla de Pedro y Pedro disimula ante Ángel	Ángel se dirige a la cocina. Regresa trayendo un vaso con agua que ofrece a Pedro	tentar
7	<u>LA MENTIRA</u> Pedro miente a Ángel Ángel se burla de Pedro	Escena imagen de 2 hombres en un bar. Ángel se sirve otro <i>whisky</i> . Pausa breve.	sondear, disimular, escrutar, mentir, mofar
8	<u>RECAPITULANDO LA ENTREVISTA</u>	Pedro mueve la silla	cuestionar, dudar,

	Ángel presiona a Pedro y Pedro se complica		polemizar, disculparse, puntualizar, cuestionar, reprender, retractar, presionar, criticar, advertir, suavizar, conceder, interesar, satisfacer, dudar,
9	<u>PRIMER CHOQUE LABORAL</u> Ángel presiona a Pedro Pedro se rebela	Pedro mueve la silla al lado de Ángel Pedro sube la silla y se ríe	inquirir, cuestionar, corregir, nivelar, regañar
10	<u>LA DIPLOMACIA</u> Pedro se autorregula y Ángel se muestra conciliador	Pedro vuelve a colocarse con la silla en la posición anterior, alta y lejos de Ángel. Ángel baja el asiento de la silla de Pedro y sube el nivel del asiento de su silla.	apaciguar, juzgar defenderse, inquirir, sincero, conciliador
11	<u>LA SUPERIORIDAD</u> Ángel reprende a Pedro y Pedro se confunde		reprender, desconcertar
12	<u>LA ENTREVISTA ARBITRARIA</u> Ángel cuestiona a Pedro y Pedro se defiende		escrutar, justificar, aconsejar, confesar, simpatizar, evadir, agradar, ablandar, advertir, suplicar,

			perturbar, dilatar, amedrentar
13	Ángel presiona a Pedro y Pedro se pone nervioso	Ángel se sirve otro whisky. Ángel sale Ángel regresa, por un lado diferente de donde ha salido y aparece detrás de Pedro que ha estado observando por donde salió Ángel lo que le produce susto. Pedro sigue a Ángel con la vista.	aclarar, dudar, provocar, rechazar, reclamar, jactarse, serenar, calmar
14	EL SUSTO Ángel observa a Pedro y Pedro se altera.	Ángel juega con el hielo en el vaso	<i>observar</i>
15	SEDUCCIÓN Pedro disimula su susto y Ángel observa a Pedro		dudar, serenar, dominarse, aprobar
16	LA MIRADA INTERIOR Ángel indaga a Pedro y Pedro busca interesar a Ángel	Pedro se asoma a la ventana y Ángel camina detrás de Pedro, de lado a lado	analizar, jactarse, dudar, interesar, indagar, evadir
17	JUSTIFICACIÓN Ángel ridiculiza a Pedro y Pedro tolera a Ángel		cuestionar, justificar, ridiculizar/ indagar, dominarse, justificarse

18	SEÑALES CONFUSAS Ángel confunde a Pedro y Pedro se desconcierta	Las sillas se han acercado de modo que los personajes quedan casi hombro a hombro, Ángel casi de espaldas al público y Pedro mirando hacia el público.	simpatizar, corregir, señalar, perturbar
19	CONFESIÓNARIO Ángel indaga a Pedro y Pedro se confiesa con Ángel		instruir/ insistir, dudar, persistir, confesarse, indagar, maximizar, pedir, festejarse, halagar revelar, inducir enganchar, indagar, soñar, inducir
20	LA GRAN NOTICIA Ángel entusiasma a Pedro y Pedro duda de la propuesta de Ángel	Ángel sale Ángel habla desde la cocina, y Pedro observa la suite sin darse cuenta de que Ángel lo está observando (Pedro contempla con estupefacción la miserable pata de pollo parcialmente mordida.) (Lo observa detenidamente)	anunciar, dudar, entusiasmar, conciliar, provocar, optimizar, cuestionar, conceder tranquilizar

21	TENTACIÓN DE COMIDA Ángel prueba a Pedro y Pedro le evade		tentar, ocultarse, reconfortar
22	EL FISGON EVALUACION Ángel observa a Pedro y Pedro husmea el espacio de Ángel		escrutar, evade, probar
23	LA PATA MORDISQUEADA Ángel somete a Pedro a comer la pata de pollo mordida y Pedro cede ante Ángel	(Pedro intenta comer la carne que no ve.) (Pausa. Ángel observa con delectación su manera de comer)	sorprender, mofar, reclamar, ironizar, confortar, dilatar, intimidar, evadir, acorralar, mentir, ordenar, disimular, reclamar, agradecer, adoctrinar, restregar
24	EL INTERROGATORIO Ángel recrimina a Pedro y Pedro responde atemorizado		provocar, reaccionar, provocar, enfrentar, señalar, polemizar, dogmatizar, defenderse
25	ÉL Ángel desprecia a Pedro y Pedro vacila	Ángel sale, y regresa. Trae un plato con el cuchillo	criticar, advertir, solicitar, incomodar, pedir, despreciar, jactarse, despreciar
26	LA CORTESIA SARCÁSTICA Ángel endulza a Pedro y Pedro se confunde		inquirir, ironizar, examinar, aceptar

27	MAGIA Pedro observa a Ángel y Ángel lo sorprende		simpatizar, examinar
28	LA IMPORTANCIA DE ÁNGEL Ángel reprocha a Pedro y Pedro se justifica		simpatizar, desdeñar, reclamar, justificarse, recriminar, jactarse, cuestionar, evadir, regañar, defenderse, incomodar, defenderse, señalar, minimizar, reclamar, presumir, reprochar, jactarse
29	PRIMER ARREBATO DE ÁNGEL Ángel perfecciona a Pedro, Pedro suplica y rechaza a Ángel		censurar, suplicar, instruir
30	MATERIALISMO VS. IDEALISMO Ángel advierte a Pedro y Pedro cuestiona a Ángel	Escena que repite la anterior pero con los personajes en el rol contrario del interrogatorio	bloquear, reprender, cobrar, advertir, irrespetar, corregir, enfrentar, menospreciar
31	INTERROGATORIO POLICIACO Ángel subestima a Pedro Pedro interroga a Ángel		dudar, pedir, presionar, inquirir
32	INTERROGATORIO INVERTIDO		subestimar, cuestionar, abochornar, reprochar,

			presumir, extraer, presionar
33	CHARLA MAGISTRAL Ángel presume ante Pedro y Pedro banaliza a Ángel		cuestionar, minimizar, instruir, cuestionar, sobresalir. minimizar, explicar, conceder, educar, controlar
34	EL INTERMEDIARIO Ángel impresiona a Pedro y Pedro desconfía de Ángel		reclamar, evadir, concretar, cuestionar, plantear, cuestionar, revelar
35	ÁNGELES Y DEMONIOS Ángel aterroriza a Pedro y Pedro se aterra.		aterrorizar
36	LA COMUNIÓN Ángel engaña a Pedro y Pedro se envalentona		conectarse, sondear, maximizar, presionar
37	LA ADVERTENCIA Ángel advierte a Pedro y Pedro se preocupa		advertir
38	PRIMER RITUAL DE AGUA Ángel ordena a Pedro y Pedro concede		ordenar, dudar, advertir, conceder, instruir, dudar, serenar, protegerse, tentar, confundir
39	PURIFICACIÓN Ángel confunde a Pedro Pedro finge ser duro		confundir, excusarse, felicitar, precisar, acorralar, someterse

40	EL CUESTIONAMIENTO DE PEDRO Ángel escucha a Pedro Pedro se fastidia y confronta a Ángel		ordenar, bloquear, reclamar, cuestionar, confirmar, censurar, indicar
41	PENSAMIENTO CONSTANTE Ángel contraataca a Pedro Pedro se defiende de Ángel		defenderse, criticar, atacar, contraatacar, disculparse, abochornar, subestimarse, aclarar
42	SUPLICA FRUSTRADA Pedro le suplica a Ángel Ángel se niega a ceder		conmover, comparar
43	LA PREGUNTA DEL MILLÓN DE DOLARES Ángel prueba a Pedro Pedro se frustra		probar, evadir, insultar / examinar, cuestionar, serenar rechazar/ justificar
44	EL LABERINTO Pedro se desespera Ángel calma a Pedro		reclamarse a sí mismo, despreciar, protegerse, manipular, conciliar, agradar, afirmar, reclamar, tranquilizar, reclamar, informar, evadirse,
45	LA TENTACIÓN DE DINERO		engatusar, entusiasmarse,

	Ángel tienta a Pedro Pedro se emociona		coquetear, festejar, satisfacer, engancharse, probar, jactarse, sentenciar, disculparse, reprender, apaciguar
46	DOS SOLILOQUIOS SIMULTANEOS Ángel y Pedro se lamentan	(Ambos caminan nerviosamente)	humillar
47	CHANTAJE O NEGOCIO Ángel chantajea a Pedro Pedro negocia con Ángel	(Después de breve silencio)	ordenar, evadir, obligar, ocultarse, chantajear,
48	LA PENITENCIA Pedro accede a Ángel y Ángel se regocija	(Ángel Se dirige hacia la cocina. Pausa breve. Pedro se quita los zapatos y las medias lentamente.	acceder
49	SEGUNDO RITUAL DE AGUA Ángel impresiona a Pedro Pedro se resiste	Ángel regresa con la palangana, se arrodilla y empieza a lavarle los pies. Su semblante denota humildad y sumisión.) Ángel le lava los pies	impresionar, dominar, apaciguar, solicitar ayudar, ejemplificar, protegerse, instruir, suplicar, regañar, suplicar, reñir, dominar
50	LA REBELIÓN DE PEDRO Pedro rechaza a Ángel	<i>Pedro empieza a secarse los pies con rapidez. Después se pone las medias</i>	reclamar, manipular, detener

	Ángel se indigna		
51	ENTRE LA ESPADA Y LA PARED Ángel amenaza a Pedro Pedro cede	Ángel: <i>Se dirige hasta la puerta y la abre</i> Pedro se vuelve a quitar las medias	chantajear, retractarse, amenazar, someterse, reprender, serenar
52	MAR EN CALMA Ángel calma a Pedro Pedro colabora con Ángel	Ángel: <i>Cierra la puerta.</i> Pedro se sienta	ordenar, someterse, inducir, conceder, evadir, advertir
53	EL ESTRÉS DE LA LLAMADA Ángel maximiza la llamada ante Pedro Pedro desespera		estimular, pedir, informar, evidenciar, instruir, juzgar, engrandecer / manipular, simpatizar engrandecerse, desenmascarar, advertir, escrutar, confirmar, clamar, maximizar, reclamar tranquilizar, enfrentar, apoyar, manipular, alentar
54	LA DUDA Pedro vacila - lucha contra él mismo	(Apenas Ángel sale, Pedro mira el reloj, vacila, lucha con fuerzas antagónicas que lo impulsan a irse y a quedarse. Se decide	dudar

		repentinamente y corre a buscar el saco. En ese preciso instante Ángel regresa con el agua. Ángel advierte el intento de huida, pero no alude a él)	
55	GRAN TEMOR Ángel prueba a Pedro Pedro se acobarda		manipular, probar, disimular, sacudir
56	COLAPSO Pedro colapsa Ángel sacude a Pedro		reclamar, agredir clamar, reprender cuestionar
57	DESAHOGO Pedro se justifica Ángel se burla		justificar
58	ACUSACIÓN Pedro critica a Ángel Ángel no tolera la crítica		criticar, cuestionar, denunciar acorralar
59	EL MAGNÁNIMO ÁNGEL Ángel reclama a Pedro Pedro se bloquea		recriminar, cuestionar, plantear, recalcar, emocionar
60	REBELACIÓN, LA PROPUESTA MONSTRUOSA Ángel propone a Pedro Pedro rechaza a Ángel		humillarse, convencer, rechazar enternecer, exaltar / fascinar, bloquea
61	INERCIA Ángel reclama a Pedro	Ángel pone orden a la habitación	criticar, conceder, impulsar, resistir, desenmascarar,

	Pedro se resiste a Ángel		satisfacer, intimidar
62	AMENAZA Ángel amenaza a Pedro Pedro se defiende		amenazar, defender, amenazar, intimidar
63	CONFRONTACIÓN Ángel coacciona a Pedro Pedro confronta a Ángel		defenderse, confrontar, despreciar recriminar, dominar / exaltarse, reñir, censurar, coaccionar / provocar, enfrentar, amenazar
64	MANIPULACIÓN Ángel provoca a Pedro Pedro ofende a Ángel		inducir, controlarse provocar, desenmascarar, enfrentar, aterrorizar, irrespetar, acorrallar
65	RECONCILIACIÓN Ángel reconforta a Pedro Pedro se somete a Ángel	Pedro se sienta	dilatar, dominar, complacer, manipular, pedir
66	ADVERTENCIA SUTIL Ángel advierte a Pedro Pedro se pone nervioso	(Dirigiéndose a la cocina) Regresa	advertir

67	EL VASO ROTO Ángel humilla a Pedro Pedro se desmorona	(Agarra el vaso, pero se le cae)	evaluar, lamentar, degradar, justificarse, reclamar
68	PERTURBACIÓN Ángel reclama a Pedro y Pedro se justifica		justificarse, reclamar
69	FRENESI Ángel regaña a Pedro Pedro quiere convencer a Ángel	Ángel sale y continúa hablando mientras va a buscar un trapo para limpiar, regresa Se arrodilla para limpiar Ambos abajo limpiando el piso. Ángel sale	avergonzar, convencer, manejar
70	SUPLICIO Pedro se atormenta y Ángel le exige	(Camina nerviosamente) Pedro habla para sí mismo Camina 2 pasos hacia delante, 1 paso hacia atrás en sentido de las manecillas del reloj	flagelarse, exigir, humillarse
71	DESEQUILIBRIO Ángel entrena a Pedro Pedro se descontrola	Entra Ángel	desesperar, confesar, guiar, dudar, acorralar, reclamar, probar, probar, rechazar, criticar
72	DESAFÍO Ángel reta a Pedro Pedro evade a Ángel		defender, retar, presumir, desafiar, retractar, manipular justificar

73	EL VACIO Pedro se confiesa y Ángel lo previene		confesar, disuadir, adoctrinar, ironizar, prevenir
74	Pedro pretende irse y Ángel lo encierra		rechazar, cohibir, evadir, restringir, suplicar, manipular, justificarse, chantajear, recalcar, ordenar, evadir, aterrorizar, pedir ayuda, coaccionar, reclamar
75	HUMILLACIÓN VIOLENTA Ángel agrede a Pedro y Pedro lucha con Ángel		conmoverse, controlar, rechazar, dominar, evadir, controlar, suplicar
76	LA CEREMONIA Ángel intimida a Pedro Pedro de queja con Ángel	Ángel prende velas y crea el espacio del ritual	menospreciar, clamar, controlar, dilatar e instruir, clamar, entusiasmar, suplicar
77	EL ALMA DESNUDA Ángel desnuda a Pedro y Pedro maldice a Ángel		ordenar, evadir, oficiar, controlar, censurar, clamar, amedrentar, confrontar, dominar, clamar, dominar, conmover, doblegar, defenderse, controlar
78	VENDIENDO EL ALMA Pedro vende su alma, Ángel quiere salvar a Pedro	Posición fetal de Pedro	confrontar, conmover, negociar, justificar,

			rechazar, sentenciar, regañar
79	BENEFACTOR Pedro le reprocha a Ángel y Ángel se defiende de Pedro		apenar, reclamar, manipular, rechazar, presumir,
80	NEGACIÓN Pedro encara a Ángel y Ángel sentencia a Pedro		despreciar, humillarse, juzgar, rechazar, juzgar, evadir, sugestionar, rechazar, censurar, controlar
81	SOLICITUD ABSURDA Ángel le suplica a Pedro y Pedro escucha a Ángel		convencer, empatizar, manipular, convencer
82	SOLICITUD NEGADA Pedro amenaza a Ángel y Ángel reta a Pedro		enfrentar, reprender, rechazar, limitar, reclamar, amenazar, amenazar, provocar, intimidar, obligar, negar
83	EL TRUCO Ángel provoca a Pedro y Pedro asesina a Ángel		incitar, asesinar, agradecer,

2.4. Personaje

Cuadro 4. Análisis de los personajes Ángel Terqui y Pedro Linardi

	ÁNGEL TERQUI	PEDRO LINARDI
4.1. DESEO	Ángel manipula la interacción para mantener el poder.	Lograr estabilidad económica y social, porque no tiene recursos y tiene aspiraciones de una vida placentera.
4.2. VOLUNTAD	Está dispuesto a usar la manipulación y la crueldad para lograr sus objetivos. Voluntad fuerte.	Dispuesto a someterse a humillaciones para conseguir dinero. Voluntad débil
4.3. POSTURA MORAL	Cree que «el fin justifica los medios».	Postura moral pobre, no afianzada en valores
4.4. DECORO	Aunque es pulcro y obsesivo con la limpieza, su informalidad refleja su desprecio por las convenciones sociales.	Siempre formal, refleja su lucha por ocultar su precariedad económica
4.5. ADJETIVOS	Manipulador, obsesivo, místico, autoritario.	Inseguro, materialista, ambicioso, vulnerable
4.6. INTENSIDAD	intensidad elevada estómago saltón transpiración físico apabullante sanguínea energía intensa.	intensidad baja sereno alterado transpira con molestia nervioso experimenta ataque de angustia

2.5. Idea

2.5.1. Análisis del título de la obra

El título *El mago en el perfecto camino* es una metáfora poética que logra condensar diversos elementos centrales de la obra. Por un lado, la figura del «mago» evoca lo ilusorio, lo fantástico y lo engañoso. Esto sugiere que detrás de esa apariencia se esconde una realidad más cruda y compleja.

Al mismo tiempo, el concepto de "«perfecto camino» alude a una búsqueda espiritual, a un anhelo de trascendencia que contrasta con la opresión y la violencia que se desarrollan en la trama. Este juego entre la ilusión y la realidad, entre lo místico y lo material, es fundamental para comprender la tensión que recorre toda la obra.

El título funciona como una metáfora que anticipa la naturaleza paradójica de la obra: lo grotesco y lo simbólico se entrelazan para cuestionar las convenciones sociales y exponer las dinámicas de poder.

2.5.2. Propuesta filosófica

La propuesta filosófica subyacente en *El mago en el perfecto camino* gira en torno a la angustia como fuerza motriz que impulsa y somete a los personajes. Como señala Kierkegaard (2013), la angustia es el «vértigo de la libertad», ese estado de inquietud y nerviosismo que surge cuando el individuo se enfrenta a la responsabilidad de elegir y a la incertidumbre del futuro.

En el contexto de la obra, la angustia se manifiesta a través de la ruptura de los rituales cotidianos, laborales y religiosos, que dejan de funcionar como mecanismos de control y seguridad para convertirse en herramientas de opresión y manipulación. Esa alteración constante de las convenciones genera un ambiente de desconcierto e incertidumbre que remite a la fragilidad de la condición humana.

Así, la propuesta filosófica de la pieza apunta a reflexionar sobre cómo la angustia, en un entorno violento y deshumanizante, puede llevar a los personajes a tomar decisiones en contra de sus propios principios, a justificar el abuso y a negar su libertad en aras de la supervivencia. En ese

sentido, la obra se alza como una metáfora de las formas en las que la sociedad puede condicionar y limitar la autonomía de los individuos.

2.5.3. Idea del *El mago en el perfecto camino*

La idea central que articula *El mago en el perfecto camino* es la confrontación entre el materialismo y el idealismo, encarnada en los personajes de Pedro Linardi y Ángel Terqui. Por un lado, Pedro representa el anhelo de estabilidad económica y social, una visión pragmática de la vida que se ve amenazada por las manipulaciones y los abusos de Ángel.

Por otro lado, Ángel encarna un discurso místico y trascendental que se impone sobre Pedro mediante la violencia simbólica y física. Esta polaridad entre lo material y lo espiritual se convierte en el eje que estructura el conflicto dramático, pone en tensión dos formas radicalmente opuestas de concebir la existencia.

La idea de la obra, entonces, apunta a explorar cómo estas fuerzas antagónicas se enfrentan, desgarran y acorralan a los personajes. Genera una experiencia teatral que cuestiona los límites de la libertad individual y las formas en que las estructuras de poder someten y deforman la naturaleza humana.

2.6. Atmósfera

La atmósfera sensorial de *El mago en el perfecto camino* se caracteriza por una fuerte sensación de opresión, claustrofobia e incomodidad. Algunos de los elementos que contribuyen a esta atmósfera son los siguientes:

Características sensoriales

- Temperatura elevada y sofocante.
- Iluminación artificial blanca, que cambia a roja en el clímax, acompañada de velas. Para contribuir a lo escatológico.
- Sonidos repetitivos y perturbadores.
- Olores asfixiantes (*whisky*) o sugerentes como el sándalo.

- Colores. Negro (escenario y telones), blanco (la bata de baño de Ángel, gris (el vestido de saco de Pedro y su camisa) y plateado en las sillas de bar, los cuencos del lavado de manos y pies). Proponen un aspecto sobrio.

El mago en el perfecto camino juega con múltiples convenciones sociales con el objeto de mantenernos cerca de lo cotidiano, pero siempre en ascuas porque nunca ocurre como se espera generando un enrarecimiento de la atmósfera.. Podemos apreciar que en *El mago en el perfecto camino* el dramaturgo ha construido la obra sobre una gama de convenciones sociales cotidianas. El tema y un alto porcentaje del texto aluden al pensamiento mágico. Esta es una contradicción que nos obligó en cierta medida a profundizar en los conceptos de forma y fondo como partes que se relacionan para dar integridad al discurso; así utilizamos los elementos de la forma del mago, la magia, pensamiento mágico, lo trascendental, la ilusión, la espiritualidad para crear el ambiente de una ilusión, espectáculo del mago o ilusionista. Ciertamente, ese fue el código visual que contribuyó, en gran medida, a provocar que la violencia transgrediera las convenciones sociales y produjera enrarecimiento de la atmósfera.

Fomentará una reacción más de curiosidad, que, de rechazo o enojo por parte del público, hacia *El mago en el perfecto camino*, buscamos crear esa atmósfera de estar en un acto de magia, conectar teatro y magia como espacios para el juego y la ilusión. Proponer al público, en un espacio íntimo, al que se le daban indicaciones desde antes de entrar al *Santa santorum*, espacio dentro del teatro destinado para sentarlos, el uso de celulares estaba restringido en todo momento. Se busca la seguridad e integridad de la privacidad de los actores y se pretende o entrar al Universo de la obra y sumergirse en su juego ilusionista.

Metáfora sensorial. La metáfora sensorial se toma del título de la obra y sus referencias, se aborda el tema de la magia, la sorpresa, el truco. Se utiliza la cámara negra para que tal como en el escenario de un mago se ejecutaran momentos misteriosos, cámara negra con telones que permitan al personaje de Ángel aparecer o desaparecer en cualquier lugar del fondo de la escena además de la cámara negra usamos sillas de bar negras con un dispositivo que permitía subir y bajar los asientos y un único mueble, que ocultaba, algunas utilerías.

Usamos elementos de metal plateado solamente y 5 velas, una vela real encendida de fragancia de sándalo, para incorporar lo cálido, la calma, la espiritualidad, lo divino. Mientras contrasta con la violencia escatológica de la obra y cuatro velas de baterías para completar el ambiente escatológico que la obra propone. Con la iluminación: la obra pasa de la luz clara y fría hacia la luz roja oscura del clímax, con música instrumental que arrastra al espectador a la experiencia del ritual ceremonial de la muerte.

Tono de la obra

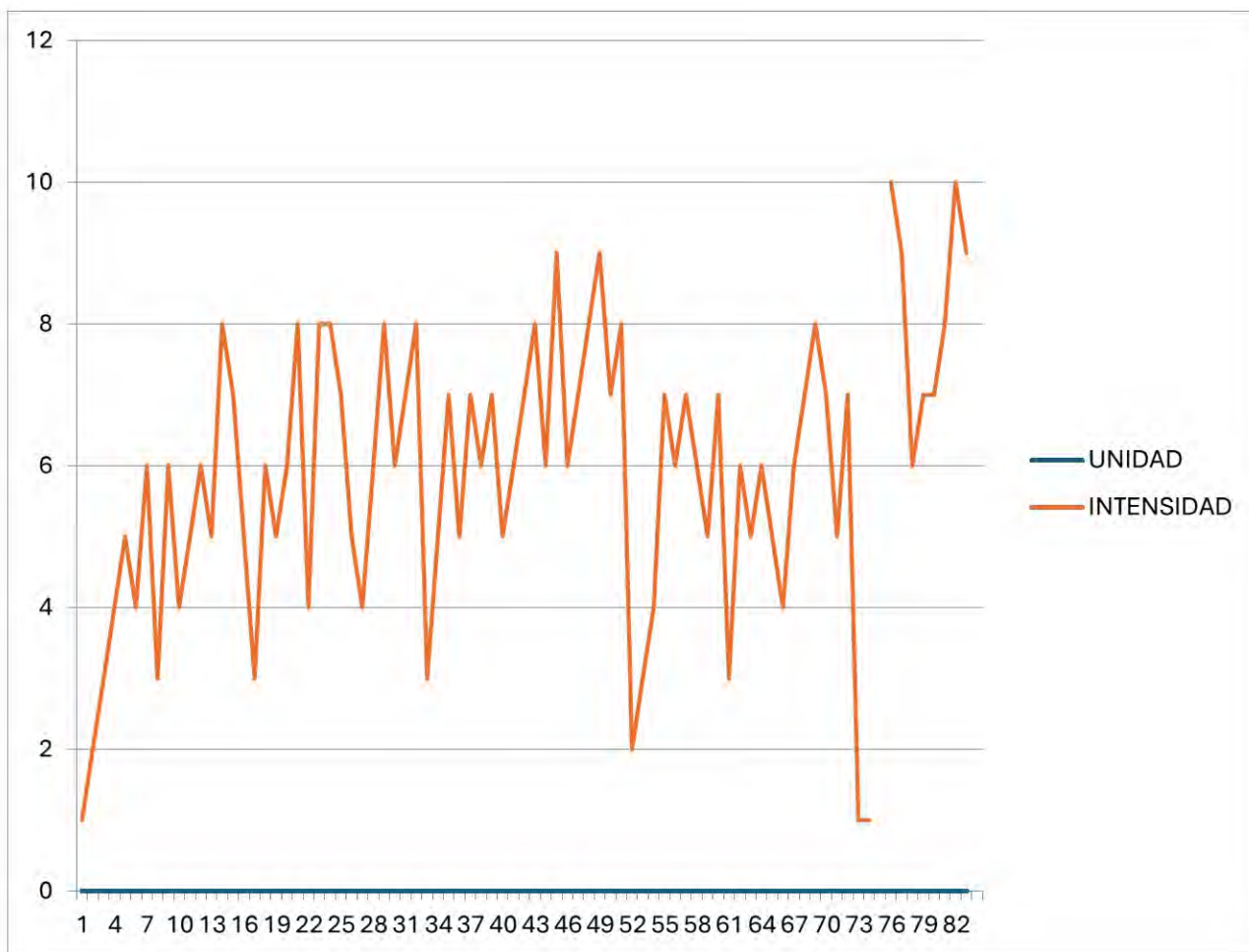
El tono predominante es el neutro hacia lo grotesco producto de la fusión entre el género realista de la pieza con elementos de fondo melodramático y la estética del absurdo. Esta combinación genera una tensión constante entre lo simbólico y lo real. Crea una atmósfera inquietante y desestabilizadora.

La atmósfera sensorial de *El mago en el perfecto camino* funciona como un reflejo externo de la angustia interna que aqueja a los personajes, involucra al espectador en una experiencia teatral profundamente perturbadora y reveladora.

2.7. Tempo-ritmo

El tempo-ritmo de la obra contribuye a generar la sensación de angustia en el público. Se han utilizado diferentes recursos escénicos: la repetición de acciones, la alteración de los acontecimientos como se esperaban, la lentitud o aceleración del diálogo, y los silencios prolongados para crear una atmósfera de incomodidad y tensión. Detalla cómo estos elementos rítmicos y temporales contribuyen a la construcción de las unidades dramáticas basadas en los rituales

Figura. Gráfica de tensión dramática



Capítulo 3

Diario de trabajo

3. Diario de trabajo de la puesta en escena de *El mago en el perfecto camino* de Ricardo Prieto

A lo largo del proceso de dirección escénica de *El mago en el perfecto camino*, sentí la necesidad de acompañar cada etapa: desde lo técnico y lo estético, y la escucha profunda del proceso tanto mío como del elenco. Por esta razón, decidí llevar un diario de trabajo: un registro honesto, casi íntimo. Anoté mis impresiones, decisiones, dudas, frustraciones y hallazgos. No fue un cuaderno frío de anotaciones logísticas, sino una especie de bitácora creativa que me permitió detenerme, pensar y sentir en medio de la vorágine del montaje.

Como directora, comprendí que los procesos artísticos no avanzan en línea recta ni obedecen del todo a lo que uno proyecta en papel. Cada ensayo trajo consigo algo inesperado: una resistencia, una revelación, una escena que no funcionaba, una palabra que se volvió cuerpo. Este diario fue una herramienta para darle sentido a lo que no siempre era claro en el momento. El diario fue también para preservar aquello que, de no anotarlo, se habría desvanecido como parte del ruido del hacer.

Desde el inicio, decidí organizar el diario no por días, sino por fases del proceso. Esto me permitió ver el avance en términos de búsqueda y transformación más que en una simple cronología. Cada fase se relacionó con un objetivo artístico distinto: análisis inicial del texto, la exploración actoral, las decisiones de puesta en escena y la muestra final. Dentro de cada una, registré lo que se hizo y cómo se vivió, por ejemplo: *¿Qué preguntas surgieron? ¿Qué sensaciones quedaron en el aire? ¿Qué caminos se abrieron o se cerraron?*

El diario también fue un espacio para reflexionar sobre el rol del ritual, tema central de este montaje. Muchas veces, los rituales que parecían funcionar en el papel no lograban sostenerse en el cuerpo del actor o en la energía del espacio. Otras veces, pequeños gestos repetidos —un cruce de miradas, una pausa, un cambio de tono— revelaban más del conflicto

que cualquier explicación teórica. Fue allí donde entendí que este montaje no podía separarse de la experiencia vivida por el elenco ni del entorno sensible que se construía ensayo tras ensayo.

Este capítulo recoge lo más significativo de ese recorrido. No pretende ser un diario exhaustivo ni un informe técnico, sino un testimonio del proceso escénico desde adentro. Aquí se visibilizan las decisiones que dieron forma a la puesta y los procesos invisibles que habitan el ensayo: la duda, la intuición, la escucha, el cuerpo que recuerda, la emoción que guía. Documentar esto es también una forma de valorar el hacer artístico como un espacio de pensamiento, de conocimiento, y de construcción de sentido.

Así, el diario se convierte en una extensión del análisis teórico, pero en un lenguaje distinto: el lenguaje de la experiencia, del ensayo y error, del gesto que ocurre solo una vez. Y al compartirlo, espero ofrecer no solo una mirada al proceso de esta obra en particular. , Se constituye una invitación a pensar la dirección escénica como un territorio de exploración viva: cada decisión nace del encuentro entre lo teórico, lo práctico y lo humano.

3.2. Preparación previa a los ensayos

Antes de iniciar el proceso de ensayos, se realizó una lectura y análisis detallado del texto dramático a partir del sistema estructural de Francis Hodge, con especial atención en la articulación de las unidades dramáticas construidas en torno a rituales. Esta lectura permitió identificar los momentos de transición simbólica y emocional entre los personajes, fundamentales para establecer el ritmo de la puesta en escena. La elección de la obra “El mago en el perfecto camino” respondió a su riqueza simbólica, a su tratamiento ritualizado de las relaciones de poder, y a su potencial para un abordaje crítico desde la dirección escénica.

El proceso de selección del elenco se centró en actores con experiencia en técnicas de actuación basadas en la verdad emocional, dispuestos a trabajar con dinámicas de repetición, atención plena y escucha activa, elementos clave de la técnica Meisner, aplicada posteriormente durante los ensayos. Se buscó una conexión genuina con los conflictos internos de los personajes, capaces de sostener largos silencios o acciones mínimas cargadas de tensión simbólica.

En cuanto al diseño inicial de la puesta en escena, se elaboraron bocetos preliminares de escenografía, vestuario e iluminación que respondieran a una estética simbólica, minimalista y funcional. Se priorizó una ambientación que potenciara la atmósfera ritual y claustrofóbica del texto, reforzando el conflicto central sin distraer de la acción principal. Cada decisión escenográfica fue tomada en coherencia con el universo simbólico de la obra, manteniendo una tensión constante entre lo real y lo metafórico.

3.3. Planificación de los ensayos

La planificación de los ensayos fue concebida como un proceso vivo, dinámico y profundamente sensible a las necesidades del texto y de los actores. No se trató simplemente de una secuencia de sesiones técnicas para ejecutar una puesta en escena, sino de un espacio de encuentro y exploración en donde las decisiones artísticas se construyeron de forma colectiva y progresiva. Desde el primer momento, se priorizó una estructura que permitiera un equilibrio entre el rigor metodológico y la apertura creativa, conscientes de que estábamos trabajando con un texto de alta densidad simbólica.

El calendario de ensayos se diseñó en etapas. En la primera fase se dedicó tiempo a la familiarización con el texto y a la construcción del universo dramático de la obra. Se trabajó en mesas de lectura donde se discutieron no solo las líneas del libreto, sino también los silencios, los símbolos ocultos y las motivaciones de los personajes. Fue crucial en este momento integrar elementos del análisis de Francis Hodge, dividiendo la obra en unidades dramáticas para comprender con mayor claridad las transiciones emocionales y estructurales que debían guiar la actuación y la puesta en escena.

Posteriormente, se inició la etapa de entrenamiento físico y emocional, donde se incorporaron ejercicios basados en la técnica Meisner. El objetivo era alcanzar una conexión auténtica entre los actores, fomentando la escucha, la repetición emocional y la verdad escénica. Estos ejercicios resultaron particularmente útiles para preparar a los intérpretes a sostener la intensidad de los rituales presentes en la obra, sin caer en lo mecánico o lo exagerado. Fue revelador ver cómo, a través de este proceso, los actores comenzaron a descubrir los matices

más profundos de sus personajes, haciéndolos más humanos y más cercanos, incluso dentro del universo simbólico en que habitan.

La tercera etapa de ensayos estuvo centrada en la puesta en escena propiamente dicha: entradas, salidas, desplazamientos, ritmo, pausas y silencios. En este punto, se priorizó el trabajo sobre los rituales, asumiéndolos no solo como acciones dramatúrgicas, sino como experiencias escénicas que debían ser vividas por los personajes. Cada ritual se abordó como una unidad dramática cargada de sentido, lo que implicó un ensayo minucioso de gestos, miradas y niveles de energía.

Finalmente, se incorporaron los elementos técnicos: escenografía, iluminación y sonido. Aquí fue necesario hacer ajustes en función de lo descubierto en el proceso creativo. En ningún momento se impuso la estética por encima del sentido dramático. Cada luz, cada sombra, cada objeto se evaluó según su capacidad para enriquecer el conflicto, sostener la atmósfera y respetar el universo simbólico de la obra.

La planificación de los ensayos no fue un camino lineal, sino una espiral de descubrimiento. Hubo momentos de duda, de exploración fallida, de replanteamientos. Pero también hubo hallazgos poderosos, revelaciones escénicas que solo pueden surgir cuando se trabaja desde la escucha, el compromiso y la apertura al proceso. Esta planificación, lejos de ser una mera logística, fue la columna vertebral de una experiencia teatral profundamente transformadora, tanto para el equipo como para la obra misma.

3.4. Proceso de construcción actoral

El proceso de construcción actoral en esta propuesta de dirección se concibió como una búsqueda hacia lo esencial del ser humano dentro del universo ritualizado de la obra. Frente a personajes que, en apariencia, podrían caer en la caricatura o en lo alegórico, se hizo necesario un enfoque que priorizara la autenticidad, la verdad emocional y la complejidad psicológica. Por ello, la técnica de Sanford Meisner fue el pilar fundamental para guiar este proceso,

permitiendo a los actores abordar sus personajes no desde lo externo, sino desde una experiencia interna viva y concreta.

En primer lugar, se trabajó con los actores en la biografía de los personajes, más allá de lo que el texto explicita. A través de improvisaciones, preguntas abiertas y ejercicios sensoriales, cada intérprete fue descubriendo el pasado, las heridas, los deseos y los miedos de su personaje. Pedro Linardi no fue simplemente el joven intérprete oprimido, sino un hombre cargado de sueños truncados, de una necesidad urgente de validación y de una lucha interna entre la dignidad y la supervivencia. Ángel Terqui, por su parte, se reveló como un ser tan atormentado como autoritario, cuyo discurso místico encubre una profunda necesidad de control y redención.

Uno de los principales retos fue dotar de humanidad a personajes que, por el tipo de obra, tienden a funcionar como arquetipos. La técnica Meisner ayudó a romper esa rigidez, permitiendo que cada gesto, cada pausa, cada línea pronunciada, naciera de un impulso auténtico. En este sentido, los ejercicios de repetición fueron esenciales para generar presencia escénica y conexión emocional entre los actores. La pregunta que guio este trabajo fue siempre: ¿cómo se siente realmente este personaje en este momento? ¿Qué quiere? ¿De qué huye?

El proceso también implicó enfrentarse al dolor, al miedo, a la angustia que la obra despierta. La escena de la purificación, por ejemplo, fue uno de los momentos más desafiantes. No podía ser actuada desde la forma, sino desde la vivencia. El actor que interpretó a Pedro tuvo que encontrar dentro de sí la vulnerabilidad necesaria para sostener esa exposición sin caer en el cliché. Del mismo modo, el actor que encarnó a Ángel necesitó canalizar una autoridad serena pero aterradora, anclada no en la voz fuerte, sino en la seguridad interna del personaje.

A lo largo del proceso, se promovió un acompañamiento emocional del elenco. Se habilitaron espacios para la conversación, la catarsis y la reflexión. El objetivo era que cada actor se sintiera acompañado en este viaje de inmersión, y que pudiera integrar emocionalmente lo que la obra exige sin poner en riesgo su bienestar. En un texto donde el conflicto es tan íntimo y perturbador, cuidar a los actores también fue una forma de cuidar la propuesta escénica.

Este proceso de construcción actoral no solo transformó la manera en que los personajes cobraron vida, sino también la calidad de la relación entre los intérpretes y con el público. Desde el primer ensayo hasta las últimas funciones, se evidenció una evolución emocional que solo puede surgir cuando el trabajo actoral se asume como un compromiso ético, sensible y orgánico con el texto, con el equipo y con uno mismo.

3.5. Diario de “El mago en el perfecto camino”, de Ricardo Prieto.

2014. ENERO 11

Primera lectura de la obra. Tiempo y espacio de conocimiento e intercambio de ideas sobre la obra. Conversamos sobre los temas del fanatismo religioso, la psicosis, el pensamiento mágico-religioso. Planeación de horario de ensayos y las fechas de las presentaciones. Buena comunicación con los actores.

ENERO 12 Y 13. Trabajo de mesa individual, análisis de las acciones dramáticas, división en unidades

ENERO 15. Trabajo de mesa, análisis de las intenciones, verbalizar las intenciones. Discusión sobre el análisis de los personajes propuestos por los actores. Reforzamos el trabajo de los actores, compartieron los avances de su análisis de personaje y se da guía a partir de mi análisis, como sobre la Técnica Meisner y de lo que realmente tiene que ver con la construcción del personaje y la memoria emotiva. Se reforzaron algunos conceptos en particular la conexión, la memoria sensorial y las circunstancias dadas del personaje.

ENERO 16. Discusión de análisis de personajes. Reflexión sobre el fanatismo religioso y algunos aspectos que sobre el comportamiento de un fanático. Sobre la psicosis, los delirios, características del fanático religioso, diferencia entre un fanático religioso y una persona religiosa. La conversación se volvió más interesante cuando llegamos al objetivo de los personajes. Discusión sobre la simbología en los nombres de los personajes, referí a los personajes bíblicos y la necesidad de profundizar en el análisis.

ENERO 17. Verbalizaciones de las primeras unidades, fue más fácil trabajarlos en conjunto. A medida que verbalizamos, discutíamos sobre el personaje y cómo reaccionaría sobre algunas

escenas, confrontamos el trabajo individual previo de los verbos de intención para definir los verbos consensuados. Discusión sobre la fisicalidad de los personajes, forma de caminar, decoro, etc.

ENERO 20. Trabajo en técnica de Meisner: las repeticiones. Empezamos con la primera fase que es una repetición objetiva. Sin juicios. Construir la conexión y reconocer cuando se cae para reiniciar. Trabajo de conexión y concentración. Se realizaron las repeticiones diciendo el texto de la obra. Se logró la conexión hablando con la intención de los personajes. Se propone un ejercicio de improvisación: improvisar una escena que ocurriese antes del inicio de la obra. Un actor dentro del F-103 mientras el otro trabaja sus acciones previas en el pasillo de la Universidad de Panamá. Esta improvisación no lleva texto solo debe ejecutar acciones. Considero que ayudó a los actores a construir sus personajes.

ENERO 28 Discutimos sobre el deseo del personaje. Aún no quedó claro el deseo. Ejercicio de improvisación con los personajes. Elaborar escena con libertad. Construcción de personajes: Búsqueda de la fisicalidad y la voz. Se probaron los desplazamientos de entradas y salidas por los distintos lugares del escenario, se jugó a que la cocina estaba por todas partes. Ese juego fue divertido e interesante.

ENERO 30 Trabajo de mesa: discusión sobre las biografías de los personajes. Revisamos la lógica de las acciones en la historia de los personajes junto a su deseo, voluntad, etc.

FEBRERO 4 Ensayo de marcación: las marcaciones contribuyen a la libertad del actor en su proceso creativo para abordar el personaje; aunque las marcaciones son indicaciones precisas, despiertan los impulsos. Gran trabajo en equipo.

FEBRERO 8 Trabajo de mesa: Lectura de la obra para llevar a cabo el análisis de personajes. Discusión sobre las biografías de los personajes. Análisis de las circunstancias dadas, y los rituales dentro de la obra y la naturaleza de los rituales como elemento de cada cultura, rituales sociales, religiosos, etc. Se atendió la cuestión ¿Qué papel juegan los rituales religiosos cristianos en las circunstancias del personaje Ángel? La respuesta trabaja fueron los conceptos de mártir, sufrimiento, justificaciones del personaje.

FEBRERO 10 Nombrar las unidades dramáticas y escribir sus resúmenes.

FEBRERO 11 Ensayo de movimientos y texto: primeras 15 páginas. Conexiones e impulsos a partir de las circunstancias dadas para jugar con los personajes y dejar fluir. El ensayo permitió mayor reflexión sobre la construcción de los personajes y su relación con su espacio y entre ellos.

FEBRERO 13 Ensayo de movimientos y texto: de la página 15 a la 30. Construir los movimientos desde las motivaciones y objetivos de los personajes. Trabajamos con las intenciones como guías.

FEBRERO 18 Trabajo de mesa: reflexiones sobre el espacio escénico. Indicar a los actores, el espacio, los elementos del dispositivo, reafirmar la estética, sobre un abordaje no realista, que relaciona el título de la obra con el espacio del mago y la ilusión como recurso. Compartir y discutir la titulación de cada una de las unidades dramáticas y sus respectivos resúmenes. Exploración de las preguntas del análisis de personaje para crear la Biografía del Personaje, usamos la biografía de Ángel Terqui como guía. El actor del personaje de Pedro no había concretado su biografía, a pesar de que se le solicitó días antes, hablamos de su personaje a nivel social, familiar, emocional. Hablamos del animal de Pedro; que tipo de animal sería Pedro y lo ayudamos con eso. El actor dijo que su personaje es un tipo de roedor. Nos pareció acertado, ya que si Ángel es un felino armonizaría que Pedro fuera un roedor. Aunque fue un trabajo de mesa no planificado, fue fructífero ambos actores entenderán mejor sus personajes. La clave es la personalización.

FEBRERO 19 Trabajo de mesa: En este ensayo nos dedicamos a ayudar al actor con la biografía de su personaje. A explicarle conceptos como: deseo del personaje, voluntad, decoro, estructura interna y externa. La colaboración contribuyó a armonizar los saberes y beneficiar el proyecto. Se explicó la importancia del detalle en la descripción del personaje; ya que entre más conocía a Pedro, más fácil se le iba a hacer la construcción del personaje, para luego personalizar. Al ser un actor novato, teníamos que guiarlo para una efectiva construcción de su personaje.

FEBRERO 16 Nos reunimos para compartir los cambios en el dispositivo escénico para el montaje. El montaje pasó a tener una naturaleza del no realismo. Ya no se iban a utilizar muebles, sino módulos de madera que los suplantarían. Ya no iba a entrar a la cocina, sino que me quedaría en escena. La mesa coctelera con el teléfono se colocará en medio del público. Hablamos sobre el personaje de Ángel. Propuse que este personaje no deberíamos verlo como un loco, ya que prefería que el público se fuera con la duda de si Ángel estaba fuera de la realidad o que realmente él estuviera en lo cierto y que un ser superior realmente iba a llamar a esa suite. Discutimos sobre el vestuario que iba a utilizar cada uno. Quedamos en que en los próximos ensayos lo haríamos con el vestuario para así acostumbrarnos al mismo.

FEBRERO 27 Ensayo de combate escénico: Trabajamos con una entrenadora de combate escénico y construimos la escena en función de la estética, la lógica y la verosimilitud de las acciones dramáticas para esta unidad. La claridad sobre el deseo, la voluntad y el carácter de los personajes, contribuirá a que fluya adecuadamente. El trabajo evidencia necesidades de entrenamiento de los actores y tareas que contribuyan a los objetivos. Se coreografiaron los movimientos, esto disminuyó el temor y las incertidumbres.

MARZO 7 Ensayo con visita de la asesora de actuación: Las observaciones fueron muy valiosas, aunque se sienta un poco estresante. En ese día, se siente que te frena, pero realmente las observaciones nos ayudan a construir mejor la escena y los personajes. A corregir oportunamente y a dar claridad a nuestros postulados de trabajo. Se trabajó sobre la necesidad de que los personajes se afecten entre sí, los matices y conectarse con el impulso.

MARZO 8 Se incorporaron las indicaciones de los asesores. Iniciamos con mejor preparación, trabajando las acciones previas y las actitudes opuestas, la polaridad en el carácter de los personajes. Se propuso el choque de la voluntad y los deseos. La propuesta es dejar que los impulsos se asuman no evadirlos ni bloqueados. Ensayamos la técnica del combate escénico. Necesitamos más verosimilitud y más fuerza muscular. La repetición mejoró el trabajo técnico y fuimos de menos a más: hacia la organicidad del cuerpo. Trabajamos en corregir los movimientos para evitar lesiones. Reflexiones sobre la importancia de la conexión y los impulsos como estímulo.

MARZO 13 Ensayo con visita de los asesores de actuación y dirección: estas visitas afectaron la concentración de nuestro pequeño equipo, la preocupación es no haber avanzado lo suficiente y mostrar algo por debajo de las expectativas. Se mostró la obra con el combate escénico, se corrigió para darle mayor verosimilitud a la construcción y se viera menos coreográfica.

MARZO 14 En este ensayo vamos a enfocarnos más en los rituales, específicamente en el lavado de manos. El ensayo fue un poco mecánico, ya que nos limitamos más que nada a los movimientos de la escena, y analizamos profundamente el concepto de los rituales en la obra. Las indicaciones van encaminadas a la construcción de las acciones físicas. Nos hace falta la utilería y los elementos del dispositivo para facilitar el trabajo de los actores. Se construyó el ritual del lavado de manos, movimientos, las acciones a ejecutar. Hace falta la memoria del texto. Reflexionamos sobre la importancia de los rituales de limpieza que es una metáfora de la limpieza del alma.

MARZO 21 Este ensayo fue bastante productivo, contamos con la presencia de la asesora en Actuación, la profesora Masha. Allí discutimos primero sobre el personaje de Pedro. Se trabajó en la relación de los personajes, en incomodar a propósito a Pedro, indagarlo, descubrir quién era realmente, y eso lo incomodaba. El trabajo de los actores fue intenso, provocativo, divertido, revelador. Se introduce el elemento de las velas, en el escenario, de manera que se formara un triángulo. Es un elemento cargado de signos y que tiene múltiples lecturas. Se trabajó con utilería real en cuanto a la comida se refiere. Trabajamos con la pata de pollo, una verdadera. Esto ayudó mucho, ya había mayores interacciones a partir de las circunstancias dadas y los elementos.

ABRIL 3 Los actores van a trabajar la memoria en equipo. Mi tarea es revisar, leer la obra y revisar si funcionan las marcaciones del libreto.

ABRIL 7 En este día mi compañero y yo hicimos un trabajo de análisis. Compartí la división de las unidades dramáticas y por medio de ellas encontrar pistas, claves que nos ayuden a entender mejor la obra y los personajes. Planteo una nueva propuesta estética: que en la mesa se convirtiera en un gran sombrero de mago. Dentro del sombrero meterán y sacarán toda la

utilería; dar un efecto de ilusión y magia el montaje. Diseccionando la obra, procedimos a compartir los resúmenes y títulos de las unidades. Hallazgos, descubrimos que Pedro tiene un grado de prepotencia; que Ángel es un hombre que acosa psicológicamente a Pedro para obtener un resultado.

ABRIL 8 Este día ensayamos con movimientos. Propongo un cambio en los elementos del dispositivo escénico. Lo ideal sería un gran sombrero de madera, en vez de mesa. Allí metería utilería y también la sacaría. Quiero que en este ensayo se concreticen estos movimientos.

ABRIL 9 En este ensayo trabajamos la conexión aplicando el ejercicio de la repetición de Meisner. En la primera fase no se observa reacción alguna en ninguno de los dos. Se busca una conexión y reacción a los impulsos. A la segunda vez salió mucho mejor. Había más reacciones, más conexión, la energía estaba más sincronizada. Las correcciones fueron más hacia el actor que interpreta a Pedro. Se requiere trabajo de la memoria; más en la concentración. Mejoró la conexión.

ABRIL 14 Se trabajó sobre los movimientos definiendo katas y desplazamientos, además del trabajo de la voz.

ABRIL 16 Este día nos reunimos para seguir escribiendo las titulaciones y los resúmenes de cada unidad. También discutimos sobre la escenografía y sobre los elementos que vamos a usar en escena. Mediante las titulaciones profundizamos más en los personajes, en sus actitudes, recordando que la división en unidades de una obra de teatro contribuye a ver en detalle los actemas de la obra. En este proceso de análisis reflexionamos sobre los ritos y su importancia. En esta obra, cada unidad dramática está relacionada a diferentes tipos de ceremonias sociales. Se podría afirmar que los actores se mueven entre ceremonias.

ABRIL 17 Trabajamos en la construcción de los movimientos de los personajes, a pesar de que los personajes tienen nombres propios también son alegorías, ya que el análisis de género ofrece un resultado de farsa en tono melodramático, es bastante inclinado a la caricaturización de los personajes melodramáticos opuestos. La biografía es nuestra herramienta para lograr personajes más complejos que acompañen el desarrollo de la obra y sus múltiples lecturas.

ABRIL 18 Perdimos el actor que interpretaba a Pedro, por motivos personales, esto es muy complicado, buscar nuevamente alguien que pueda empezar, pronto y que sea capaz de trabajar el desnudo.

ABRIL 28 Esta reunión es muy especial, ya que hay un cambio de actor. Entra al elenco el actor Alexis Jaramillo, quien es muy talentoso y confío en él para que se haga cargo del personaje de Pedro. Ya ha hecho teatro y es un actor extremadamente talentoso. Trabajamos la conexión entre los actores y le expusimos el proyecto a profundidad, se mostró interesado.

ABRIL 29 Hoy fue la primera lectura de la obra con Alexis.

MAYO 2 Este ensayo se suspendió por motivos de salud de parte de Alexis; aprovechamos el tiempo para terminar las titulaciones y el resumen. Solo nos faltaban 6 páginas. Descubrimos que las ultimas unidades de la obra la situación se vuelve cada vez más tensa, incluso hay violencia física. Es terrible, al mismo tiempo que hay un ambiente de espiritualidad y misterio casi mágico en estas últimas unidades. Descubrimos varios momentos importantes de la obra. Cuando Ángel le rasga la camisa y los pantalones a Pedro, dejándolo totalmente desnudo. Y cuando Ángel inicia la ceremonia, es un momento sublime y muy espiritual. De hecho, es una escena que evoca a lo irreal, a lo celestial.

MAYO 4 Hoy era el primer ensayo con Alexis Jaramillo, estamos emocionados. Estamos retomando el ensayo y vamos a empezar desde 0. Debemos tener paciencia, y permitir que el nuevo actor desarrolle su trabajo y cree su personaje.

MAYO 5 Hoy nos acompañó la asesora de actuación. Es ensayo con el libreto en la mano.

MAYO 20 En este ensayo empezamos a marcar las escenas siguientes, consistían en un diálogo que contenía un subtexto cargado de reproches, ironías y ofensas. Son unas unidades bastante demandantes en cuanto a lo que es el trabajo interno de cada uno de nosotros. Exige el uso correcto de los objetos internos. Son unidades que no tienen muchas acciones físicas, pero sí una lucha de energías interesante. Trabajamos sobre los verbos intensión.

MAYO 21 En este día empezamos a marcar las escenas desde la primera unidad hasta la página 22. El ensayo fluyó muy bien; se trabajó mejor el tema espacial. Los movimientos son sencillos, solo que tenemos que coordinar movimientos con palabras.

MAYO 23 En este ensayo empezamos a marcar las unidades siguientes. Fue un ensayo un poco lento o pesado, pero podemos aprender que no todos los días son fáciles, y tenemos que trabajar sobre los seres humanos y sus situaciones. Con respeto y tolerancia. Como directora hay que ser un comunicador efectivo y mantener abiertos los canales a la vez que respetamos el proceso individual.

MAYO 29 En este ensayo estaba presente la asesora de actuación, esto pone muy nerviosos a los actores, pero siempre es de gran ayuda porque les ayuda a desarrollar mejor y más profundamente a sus personajes. Necesitamos ensayar más para ganar seguridad en las marcaciones y ser libres en el proceso creativo.

MAYO 30 En este ensayo marcamos las escenas que nos faltan; quedamos en la página 30. Iniciamos con un juego, que propuse: el gato y el ratón. Lo usamos como estrategia para trabajar la energía y fluir. Los actores deben usar el texto con los movimientos y energía del Juego. Luego pasamos a marcar las escenas con texto en la mano. Eso agradó a los actores que estaban preocupados por la memoria. El trabajo fue bastante interesante en este día, ya que lograron meterse más en el personaje, todo fluyó. Los actores disfrutaron el proceso de hoy.

JUNIO 2 En este ensayo, contamos con la presencia de la asesora de actuación. Trabajamos mejor los movimientos escénicos, el combate escénico. Ha sido muy satisfactorio este ensayo.

JUNIO 6 En este día ensayamos hasta la página 25. Más bien repasamos los movimientos, fue un ensayo sin parar, fluyó bastante bien ahora.

JUNIO 11 Este ensayo fue excelente. Tomamos unos días de descanso mientras se recuperaba el actor de Ángel y hoy retomamos. Fue un ensayo más relajado y fluido, el texto fluyo y los actores dejaron que la energía de las emociones se liberara al dejarse llevar por el impulso. Al final fue una gran satisfacción lo que sentí. Después de un análisis que hicimos descubrimos un aspecto de Ángel: él había matado a los otros intérpretes. Eso justifica lo que dice el texto

«...los otros también lo hicieron y pagaron las consecuencias» o sea, los intérpretes anteriores habían rechazado escuchar la voz y seguir en su vida mediocre y él los asesinó por no considerarlos aptos y que eran seres perdidos. Eso me pareció muy interesante, ya que explica porque Ángel se mudaba a cada rato de los hoteles. Hace falta trabajar la conexión entre los actores, el trabajo avanza, pero también hay mucho desbalance en los avances de los actores.

JUNIO 12 En este día nos dedicamos a hacer un ensayo leído, bueno, a medias ya que decíamos los textos de memoria y nos mirábamos para conectarnos. De vez en cuando recurríamos al texto para apoyarnos. Mientras iba dando indicaciones sobre las entonaciones, intenciones y subtextos. Discutimos sobre la escenografía, y los elementos que se tendrán en escena. Esto es muy importante, ya que tenemos que conocer qué es lo que se va a usar para trabajar. En cuanto a la conexión hoy se vio más conexión.

JULIO 1 Llevamos muchos días sin poder reunir el elenco. Esto es bastante preocupante. Lo bueno es que podremos tener las sillas y otros elementos para ensayar.

JULIO 8 Este ensayo es muy importante porque retomamos después de muchos días sin ensayar. Estamos incorporando las sillas que son como de bar, con poco respaldo, aprendiendo a usarlas, moverlas, bajarlas y subirlas y lo principal, sentarse sin caer de ellas. También por falta de ensayo la memoria se perdió y el trabajo además de perder ritmo, ha perdido memoria.

JULIO 9 Este ensayo estuvo mejor, la memoria fluyó, seguimos ganando seguridad con las sillas, ensayar con ellas, nos ayuda a montar mejor los movimientos, pero sobre todo los juegos, ya que si no sabemos usarlas nos podemos caer y cambiar las dinámicas del juego de las sillas que estamos desarrollando. Además, hoy trabajamos con el vestuario de Ángel.

JULIO 10 Este día nos dedicamos a hacer las repeticiones con el objetivo de generar los impulsos y trabajar la conexión, ya que nos hace mucha falta. Trabajamos la conexión, pero en la primera frase no se logró conexión. Se tuvo que repetir para desbloquear los impulsos. En la segunda fase fue más fácil y fluyó la energía correctamente. Es importante el trabajo de las conexiones. Valoramos el crecimiento que esta técnica nos aporta para trabajar en profundidad, intensa y emotivamente para tocar la escena completa, no nos rendimos podemos ir más allá.

JULIO 15 En este ensayo hicimos algo diferente: repetimos las escenas desde la página 1 a la 20. Se trabajó en la memorización y en la búsqueda de la voz del personaje. Me tocó reflexionar sobre las expectativas de los actores, y la comparación de trabajar con otros directores o conmigo, sé que muchas veces hablo e intento explicar lo mismo de diversas formas, demoro más que otros directores, pero también estoy muy involucrada en el proceso de los actores, para mí es mejor la comprensión que la indicación, si doy indicaciones pero mi búsqueda personal es encontrar el modo de conectar con el actor a modo de que él también pueda tener la mayor información, subtexto y comprensión. Entonces dar indicaciones es solo una forma de organizar.

JULIO 16 Ensayo corrido de la página 1 a la 20. Entrando con las acciones previas a que se conozcan. Ensayamos con las luces, aunque no es el diseño definitivo para meternos en el mundo de la obra. Eso es fascinante. El juego fluyó mejor. Necesitamos trabajar la voz menos artificial. La memoria aún no está arraigada, y la conexión se cae por estar pendiente de la memoria. Hay mucho trabajo pendiente.

JULIO 17 En este ensayo trabajamos las primeras 20 páginas. Hemos ganado seguridad, manejo de las sillas, conexión. Tenemos mucho trabajo por delante, pero lo que se está haciendo va bien.

JULIO 18 Hoy el ensayo corrió más rápido aún con las pausas dramáticas; conexión más constante y sostenida, juego con las circunstancias mejor establecido, aún pendiente los objetivos y deseos de los personajes, pero mucho mejor.

JULIO 21 Y 22 Los actores ensayaron sin mí, trabajando memoria.

JULIO 23 Ensayamos toda la obra y en verdad no está funcionando, falta sentir el juego, está muy mecánico y plano. Deberemos dar un paso atrás.

JULIO 24 En este ensayo trabajamos la memoria, ya que nos hacía falta. Sin la memoria, los ensayos no podían avanzar; eso es así y debíamos tener el texto lo suficientemente fijado para empezar a buscar otros matices del personaje.

JULIO 29 Este ensayo fue muy especial, ya que contamos con la presencia de mi asesor, el profesor Alex Mariscal, quien fue para observar en qué nivel estamos del trabajo. Pero fue interesante y enriquecedor, ya que hizo algunas observaciones sobre los personajes que ayudaron mucho en su ejecución: los cambios de unidades dramáticas debían notarse, de lo contrario se vería plana, la energía, y la interpretación. Había que darle matices; podría tornarse aburrido; eso significa que debo estar pendiente de cada unidad y sus títulos para no caer en lo tedioso. Varias observaciones se trabajaron con Ángel, aumentándole la edad al personaje, físicamente hablando, trabajando el sarcasmo. El profesor provocó ciertas acciones, hacía reaccionar y despertaba sentimientos en los actores. Entiendo que no todo se puede dejar al pensamiento y que el actor puede intervenir la escena para provocar acciones y sentimientos que sean útiles para los actores.

JULIO 30 Hoy se incorporaron al ensayo las correcciones y sugerencias que el profesor Mariscal nos señaló ayer, tanto en dirección como por los actores.

JULIO 31 En este ensayo no nos fue tan bien. Pienso que hemos trabajado duro y nos está pasando factura, el cansancio, pero seguiremos trabajando.

AGOSTO 1 Este es un ensayo para incorporar todos los ajustes, no fluye, pero por ahora vamos a ir despacio mientras hacemos las correcciones, creo que vamos en el camino correcto.

AGOSTO 4 En este ensayo trabajamos con las unidades, es bastante extenuante, pero confío que es la manera correcta ajustar la intensidad de cada unidad a fin de que los cambios de unidad propicien dinamismo, interés y atención. El hallazgo de este ensayo es que es más interesante actuar a contra escena es decir accionar o reaccionar a lo contrario de lo que sería lógico u obvio dentro de la escena.

AGOSTO 5 El día de hoy hicimos una lectura dramatizada con público, al público le gustó. La recepción de la lectura fue muy positiva y cada uno tuvo su interpretación de la obra. Para nosotros fue un laboratorio, evidenciamos que nuestro discurso puede tener diferentes lecturas incluso lejanas a lo que propone nuestra premisa, significa que, a pesar de no querer ser limitantes. Tal vez la propuesta aún no está delimitada a nuestro discurso, y tenemos que

trabajar mejor las intenciones en cada unidad. Esta reflexión nos ayudó para que nuestro ensayo, fuese más de juegos y propuestas. Entre esas propuestas fue la sonora carcajada de Ángel que ridiculiza a Pedro y da más oportunidades para reaccionar. Este ensayo fue muy enriquecedor.

AGOSTO 6 En este día el ensayo corrió con más logros, se ve más trabajo de la voz y se escucha mejor que los ensayos anteriores. Hace falta memoria, pero va mejorando la interacción.

AGOSTO 7 En este ensayo trabajamos unidad por unidad y salió muy bien ya que se tenía más claro cuáles eran los objetivos de cada escena y la preparación estuvo mejor planteada y trabajada. Ensayamos con utilería y luces. Cambiamos el área de actuación de la silla lo cual hizo más sentido. Fue genial trabajar con los objetos. Pero aún falta reforzar texto y la memoria de los movimientos, aunque esta última está mejor que la primera.

AGOSTO 11 En este ensayo fue de menos a más, estimo que el cansancio de tantas semanas nos afecta, pero al final se vio el trabajo como un avance.

AGOSTO 25 En este día retomamos los ensayos después de tantos días por razones de salud de un compañero de escena. Ensayamos desde la escena del pollo hasta el lavado de manos. Lo novedoso de este ensayo es que el personaje de Ángel tararea una melodía que le aporta una dimensión más profunda.

AGOSTO 29 En este día hicimos una lectura dramatizada, con un actor. Leímos con los matices, las inflexiones en la voz, determinar la voz de los personajes. Hay que seguir trabajando.

2015, ENERO 12 En esta noche retomamos los ensayos después de varios meses de no ensayar. Me reuní con mi compañero Ramiro. Estuvimos hablando del personaje de Ángel y sus motivaciones. Definimos que Ángel se enoja con Pedro en la página 15, unidad 28 cuando le reclama porque no ha investigado sobre él. Ángel se siente ignorado por Pedro y eso hiere su sensibilidad y ego ya que él se siente imprescindible, un ser especial e importante. El hecho de que Pedro no sepa quién es él, lo llena de ira y frustración. Lo que me preocupa es que no

hemos avanzado con los ensayos. Me urge que lo hagamos para definir y repasar los movimientos. Espero en el próximo ensayo que hagamos los movimientos.

ENERO 22 En este ensayo trabajamos la atmósfera que se tiene que crear al inicio de la obra. El momento del saludo cuando Pedro llega a la suite y Ángel le abre la puerta; se trabajó sobre la primera impresión que causa este encuentro para ambos personajes. La expectativa en ambos. Luego recurrimos a la conexión que en las primeras veces que lo hicimos costó un poco pero ya después fluyó bastante bien. El trabajo se terminó y reflexionamos un poco sobre los personajes. Coincidimos en que la primera escena sea un encuentro amable y cortés de mi parte para después pasar a ser más tensa y caótica hacia el final.

ENERO 26 En este ensayo trabajamos las escenas de los rituales de agua. Pudimos desglosarlas y de esta manera entender las escenas y unidades. Entendimos que este ritual debe hacerse de una forma minuciosa, no es una acción cualquiera, es una forma de repetir una acción sagrada en nombre de una Fuerza Superior. Para el siguiente ensayo, vamos a trabajar las escenas de combate.

ENERO 29 En este día trabajamos todo lo que se encuentra en relación con las escenas violentas, aunque solo llegamos hasta el momento en el que Ángel enfrenta a Pedro y lo acorrala para que no se vaya. Este trabajo es todo sobre detalles.

2016, ENERO 7 Hoy llevamos a cabo una reunión para reiniciar con los ensayos de la obra, con un nuevo actor. Ha sido muy difícil conseguir el reemplazo, espero podamos trabajar con regularidad y terminar este montaje. Se discutieron los horarios, las actividades que se van a hacer cada día. Trabajar de nuevo en este proyecto representa para nosotros una luz, ya que definitivamente lo asumimos como el proyecto definitivo. Es lo que representa el final de este largo viaje.

ENERO 8 En el día de hoy estuvimos analizando el personaje de Pedro y hablamos sobre la dualidad que existe entre estos personajes, ya que Ángel representa lo espiritual, lo cósmico, lo divino; Pedro representa lo material, lo terrenal, el apego al objeto. Hablamos sobre como Ángel tortura a Pedro para lograr su objetivo y lo enfermo que está este personaje.

ENERO 11 En este día empezamos a marcar las páginas de la 1 a la 9. Trabajamos la atmósfera del inicio, recordando las marcaciones y fijar las intenciones, los subtextos. Hubo mejor conexión, la segunda vez que lo pasamos porque antes estaba frío. Se necesita más memoria para afrontar situaciones difíciles en el montaje.

ENERO 12 En este ensayo trabajamos con el objetivo de cada uno de los personajes. Enlazamos el objetivo o deseo de Pedro con el de Ángel lo cual me alegra porque le dimos mayor sentido al texto, a lo que queríamos expresar. Revisamos los subtextos y lo llevamos al escenario y nos permitió además jugar más.

ENERO 14 Ensayamos desde la página 1 hasta la 9 y revisamos las unidades de acción. Todas fueron muy analizadas y cuando pasamos al ensayo vimos que las escenas fluyeron.

ENERO 15 En este día ensayamos las escenas de la página 10 a la 18. Fue un ensayo muy intenso, ya que vimos partes muy importantes sobre lo que es la comida, y toda esa parte curiosa sobre lo que son las reacciones de Pedro con los alimentos que le sirve Ángel. Eso les aporta matices a estos personajes y resultan más interesantes.

ENERO 18 En este día ensayamos de la página 19 a la 27. Aquí entraban en juego las escenas de los rituales; los de la comida y los del agua. Propuesta: seguir los impulsos sin pensar, conectar con nuestras necesidades básicas. Tuvimos un gran obstáculo que era el texto. Y eso obligó a trabajar con el instinto.

ENERO 19 En este día nos dedicamos a hablar sobre la fisicalidad de los personajes. Se trabajó el personaje de Pedro: su forma de caminar, su kata, su voz, como se para. Igual que también hablamos de Ángel de cómo se desplazaba, el personaje no tenía que verse tan avejentado, ya que puede ser de cierta edad, pero muy ágil y fuerte.

ENERO 21 Hoy ensayamos hasta la página 36 y fueron escenas que están aún muy débiles, ya que no dominábamos el texto para nada. Era un gran obstáculo, pero eso demuestra que necesitamos trabajar la memoria.

ENERO 22 En este día el ensayo fue algo mágico ya que ensayamos las escenas finales y las más difíciles, ya que exigían un gran trabajo físico. Pero una vez que fluimos con el ensayo y se dejaron llevar por el instinto, aunque el texto no estaba fijo en la memoria. Fue mágico, el trabajo que hemos realizado para la construcción de personajes y de las conexiones, la atmosfera. Nos permitió fluir de la escena. La escena de la muerte quedó realmente orgánica.

ENERO 25 En este día trabajamos lo que es las escenas de los rituales de nuevo lo cual nos sirvió para trabajar los subtextos. Los mismos nos ayudaron a entender más los personajes y a profundizar en ellos. Los actores pudieron disfrutar este proceso, se empieza a escuchar el sentido de las escenas.

ENERO 27 Aquí vimos la fisicalidad de los personajes una vez más. El personaje de Ramiro, por todo lo que hemos trabajado con los otros actores está en los detalles. El trabajo de Jaime es muy bueno, a pesar del poco tiempo, pero necesita ayuda para ganar tiempo y llevarlo al nivel que queremos para Pedro.

ENERO 28 El trabajo de hoy fue conexión. Verse a los ojos y entender lo que dice. Leer sus intenciones emocionales y seguirlas para que fluya la escena y responder a partir de los instintos.

FEBRERO 1 En este día ensayamos, dejándonos solo llevar por nuestros instintos. Los impulsos manejaban nuestras acciones sin reparar en la razón o en juzgar nuestro trabajo. El trabajo salió limpio y muy orgánico. Solo quiero que esta obra estrene, estoy segura de que si le ponemos empeño, el producto sale y gustará al público.

FEBRERO 2 En este ensayo nos dedicamos a la escucha activa, a entender mejor los subtextos al mismo tiempo que estábamos fijando movimientos. Es parte importante del montaje. Se propusieron nuevos desplazamientos de los personajes al tiempo que hubo otros que se mantuvieron. Pero todo para mejorar. Siento que esto nos aporta al proceso.

FEBRERO 11 Este fue un ensayo caótico porque no nos sabíamos bien los textos, no había conexión, el ensayo fue torpe y no se creará nada de lo que pasa en escena. De hecho, se veía aburrido, plano y no tenía sentido alguno. Solo resta aprenderse las líneas y volver a revisar las

motivaciones de los personajes y cada una de las unidades. No sé porque pasó, pero siempre nos pasa factura el cansancio. Este trabajo ha sido muy largo y es muy importante para nosotros.

FEBRERO 23 En este día retomamos ensayo después de una semana entera porque mi compañero está muy refriado, eso explica el último ensayo, lo que no sabíamos, era que enfermos ensayar es pérdida de tiempo. El trabajo teatral requiere mucha energía creativa. Las escenas o las unidades fluyeron a pesar de que hubo pérdidas del texto en cuanto a la memoria, no perdimos los personajes como ocurrió la última vez. Los mismos se mantuvieron durante todo el ensayo incluso con sus matices y conflictos. Solo que hay que reforzar el texto.

FEBRERO 24 En este día ensayamos ya con vestuario y algo de utilería. Aquí la memoria estuvo mejor, aunque no al cien por ciento. Hay que trabajar mucho.

MARZO 3 En este día ensayaron sin mí. Pasaron la obra con texto y movimiento; agregándolo intenciones en las unidades que ya teníamos más trabajadas. Yo estaba trabajando los pendientes de vestuario del personaje de Pedro, ya que el pantalón tiene que ser fácil para retirar y las camisas deben ser prácticamente arrancadas por lo que deben ser nuevas en cada función.

MARZO 8 En este ensayo estuvieron trabajando sin mí. Pasando la obra para repasar textos y movimientos. Me duele perderme estos ensayos, pero no me siento bien.

3.3. Reflexiones sobre el proceso creativo

Este montaje no fue solo una oportunidad para experimentar con herramientas escénicas, sino una vivencia transformadora desde lo personal y lo profesional. Como directora, asumí el reto de llevar a escena *El mago en el perfecto camino* con la firme convicción de que el teatro puede convertirse en un acto de pensamiento, de cuestionamiento y de revelación. Esta convicción me acompañó desde el primer día de lectura hasta el último ensayo general.

Una de las mayores lecciones fue comprender que dirigir no es imponer una visión, sino acompañar una búsqueda colectiva. La bitácora de trabajo que llevé durante los ensayos fue mi aliada para registrar dudas, ajustes, emociones y descubrimientos. Hubo días en los que sentí

que la obra «se resistía»”; otras veces, pequeñas decisiones escénicas, como una pausa o un cambio de dirección en la mirada de un actor. Se desbloqueaban el sentido completo de una escena. Esos momentos fueron reveladores.

Descubrí, también, que los rituales que había identificado en el texto no eran únicamente estructurales: eran emocionales. Cada uno de ellos demandaba una entrega física y simbólica de los actores, pero también mía, como guía del proceso. Dirigir escenas como el acto de purificación o los diálogos de sometimiento me confrontó con la fragilidad humana y con la responsabilidad ética que implica trabajar con emociones profundas. Aprendí que el cuidado del elenco es una forma de construir una escena honesta.

Tuve que revisar varias veces mis propias ideas sobre lo que era «coherente» o «estéticamente válido». A veces funcionaba en papel, no encontraba eco en el ensayo. Entonces la escena hablaba más que la teoría. Aprendí a escuchar a los actores, a las resistencias del espacio, a las limitaciones del tiempo. Esa capacidad de adaptación no fue una renuncia, sino una forma de afinar mi mirada.

Hubo descubrimientos importantes: la potencia del silencio, la expresividad del cuerpo contenido, la ambigüedad como recurso escénico. También hubo errores, que reconozco como parte vital del proceso. En un momento quise sobrecargar una escena con símbolos visuales, y fue el ensayo quien me mostró que la sobriedad era más poderosa. La puesta en escena me enseñó a confiar en la escena misma.

El proceso me enfrentó con mis propias inseguridades como creadora. ¿Estaba interpretando bien a Prieto? ¿Era válida mi lectura? ¿Comprendería el espectador lo que queríamos decir? Con el tiempo, entendí que la dirección escénica no busca imponer un significado único, sino generar un espacio para que el público se relacione emocional y críticamente con lo que ve. Esa comprensión me permitió soltar la ansiedad de controlar el sentido y abrazar el valor de la ambigüedad.

Esta obra me consolidó mi vocación por la dirección: en el rol artístico, como un lugar desde donde pensar el teatro, dialogar con el texto, cuidar a los actores y construir una

experiencia sensible y política. Hoy, más que nunca, creo en la escena como lugar de pensamiento.

Referencias bibliográficas

- Adame, D., Fediuk, E. y Rivera, O. (2008). Teorías y Crítica del Teatro. México: Facultad de Teatro Universidad Veracruzana,
- Aínsa, F. Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Doi: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9dl>
- Alatorre, C. (1994). Análisis del Drama. Escenología, A. C., 3ra Edición.
- Aristóteles. (1973). Poética. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Bleeker, M. (2017). Visuality in the Theatre: The Locus of Looking. New York: Palgrave Macmillan.
- Boal, A. (2009). Teatro del oprimido. Barcelona: Alba Editorial.
- Carlson, M. (2018). Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present (Expanded ed.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cosentino, O. y Zunino, P. (2001). Teatro del siglo XX. Buenos Aires: Paidós.
- Clurman, H., (1990). La Dirección Teatral. Trad. Eduardo Stupia. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires.
- Delgado, M. M., y Svich, C. (2012). Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century. Manchester: Manchester University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2014). The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge.
- Hodge, F. (1999). Play Directing: Analysis, Communication and Style. Allyn & Bacon.

- Helbo, A., (1989). Teoría del espectáculo. Buenos Aires: Galerna.
- Hodge, F. (2010). Play Directing: Analysis, Communication, and Style.
- Kaye, N., y LeBrecht, J. (2020). Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation. London: Routledge.
- Kierkegaard, S. (2013). El concepto de la angustia. Alianza Editorial.
- Javier, F., (1998). El espacio escénico como sistema signifiante. Buenos Aires: Ed. Leviatán.
- Lehmann, H. T. (2013). Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Meisner, S., Longwell, D. (1987) Sanford Meisner on Acting. Vintage.
- Meyerhold, V. E. (2003). Teoría Teatral. España: Editorial Fundamentos.
- Meyerhold, V.E. (2010). Lecciones de Dirección Escénica. Edición de Jorge Saura Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Naugrette, Catherine. (2004). Estética del Teatro. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Nietzsche, Friedrich. (1985). El Nacimiento de la Tragedia. Madrid: Alianza Editorial, (Séptima reimpresión).
- Pavis, P., (2003) Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.
- Rancière, J. (2009). The Emancipated Spectator. London: Verso Books.
- Schreiber, T., Barber, M. B., (2009). Actuación las nuevas tendencias. Guía práctica para actores directores y maestros. Editorial Planeta Mexicana, S. A. de C. V. Diana.
- Schechner, R. (2013). Performance Studies: An Introduction (3rd ed.). London: Routledge.
- Ubersfeld, A., (1989). Semiótica del Teatro. Madrid: Cátedra.

Zarrilli, P. B., McConachie, B., Williams, G. J., y Sorgenfrei, C. F. (2013). *Theatre Histories: An Introduction* (2nd ed.). New York: Routledge.

ANEXO 1. Dibujos, fotos, etc.

Dibujo del plano escénico

Nota: vista aérea del espacio escénico, las líneas arriba son telones negros, el círculo es la mesa del bar, los 2 medio círculos celestes son las 2 sillas de bar, el triángulo amarillo es la mesita donde se ubica el teléfono. Las sillas es el único objeto que cambiará de lugar a lo largo de las escenas.

ANEXO 1. Dibujos, fotos, etc.

Dibujo del plano escénico

