

Cómo se pone en pie una obra de teatro

Manual para ayudantes de dirección

Natalia Menéndez (ed.)
Ainhoa Amestoy y Pilar Valenciano (coords.)
Ana Barceló, Cristina Hermida y Valle del Saz

Cómo se pone en pie una obra de teatro

Manual para ayudantes de dirección

CÁTEDRA
Teatro y artes escénicas

1.ª edición, mayo de 2026

Colección dirigida por Julio Vélez-Sainz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Ainhoa Amestoy d'Ors, Ana Barceló Alfocsa, Cristina Hermida Gómez,
Natalia Menéndez Miquel, María del Valle Gutiérrez del Saz y Pilar Valenciano Espinar, 2026

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2026

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 6.484-2026

I.S.B.N.: 978-84-376-5008-1

Printed in Spain

Índice

INTRODUCCIÓN. El arte de dar vida a una obra escénica (Natalia Menéndez)	11
CAPÍTULO PRIMERO. Las preguntas que abren la escena. Claves de género y estilo para el ayudante de dirección (Natalia Menéndez y Ana Barceló)	19
Primeras preguntas	19
Géneros dramáticos	24
Estilos	29
CAPÍTULO 2. Del papel a la puesta en escena. Las relaciones de la ayudantía de dirección con los diferentes departamentos del equipo creativo (Ana Barceló y Cristina Hermida)	51
Dirección escénica	53
Equipo de dramaturgia	57
Equipo artístico	59
Relaciones con cada equipo creativo y de diseño	62
CAPÍTULO 3. La relación con los intérpretes (Valle del Saz)	77
CAPÍTULO 4. Del ensayo al estreno. Las relaciones de la ayudantía de dirección con los equipos técnicos (Ana Barceló y Cristina Hermida)	91
Dirección de producción	93
Producción ejecutiva	93

Asistencia de producción	95
Prensa	95
Comunicación	96
Dirección técnica	97
Coordinación técnica	97
Jefes de sección	99
Regiduría	99
Utilería	101
Maquinaria	102
Sastrería	103
Maquillaje	105
Peluquería	105
Iluminación	106
Sonido	107
Videoescena	108
Jefatura de protocolo	109
Jefatura de sala	110
Acomodación	111
Taquilla	112
Pedagogía	112
Mantenimiento	113
CAPÍTULO 5. Herramientas de comunicación de la ayudantía de dirección (Ana Barceló y Valle del Saz)	117
Ficha de contactos	118
Calendario de trabajo	118
Plan de montaje en sala de ensayos	119
Plan de ensayos	119
Citaciones	120
Pruebas de distintos departamentos de diseño artístico	120
Plan de trabajo de montaje en escenario	121
Tablilla tras el estreno de la función	121
Planos de escenografía	122
Planos de escenografía en sala de ensayos	122
Dossier de escenografía	122
Maqueta	123
Listado de pasada de utilería	123

Dossier de vestuario	124
Figurines de vestuario	124
Biblia de vestuario	124
Listado de fungibles	125
Listado de invitaciones	125
Otros	125
CAPÍTULO 6. Guía sistemática para el trabajo de ayudantía de dirección escénica (Pilar Valenciano)	127
Primera fase. Trabajo previo al inicio de ensayos	129
Segunda fase. Primera etapa del proceso de ensayos	147
Tercera fase. Segunda etapa del proceso de ensayos	169
Cuarta fase. Entrada en la sala de exhibición y estreno	182
Quinta fase. El montaje tras las representaciones en la sala de estreno	200
Conclusión	204
CAPÍTULO 7. La ayudantía de dirección en espacios escénicos diferentes y al aire libre (Natalia Menéndez)	207
Teatro de calle y teatro en la calle	209
Definiciones y nociones teóricas sobre las artes de la calle	217
Testimonios de ayudantes de dirección que han trabajado en y para la calle, así como en espacios diferentes	222
CAPÍTULO 8. La ayudantía de dirección en la escena global (Natalia Menéndez, Cristina Hermida y Valle del Saz)	235
La ayudantía de dirección en España: formación, estudios y oportunidades laborales	236
La ayudantía de dirección en el teatro internacional	239
Síntesis y perspectivas del ayudante de dirección	242
CAPÍTULO 9. Decálogo del buen ayudante (Cristina Hermida y Valle del Saz)	243
CAPÍTULO 10. Testimonios sobre la ayudantía a la dirección escénica (Ainhoa Amestoy)	249

INTRODUCCIÓN

El arte de dar vida a una obra escénica

Natalia Menéndez

Es a partir de la consolidación de la dirección escénica tal y como la consideramos actualmente cuando se produce una mayor organización y estructura en los ensayos. Entonces aparece la persona que asiste al director de escena, que podía ser algún actor de la compañía o alguien que se dedicase también a labores cercanas a la producción o que tendería a «lanzar» la función, lo que ahora llamamos regiduría. Podemos intuir que durante los siglos XVI y XVII la figura del actor que ayudaba al primer actor (entonces podía ser también empresario y ocuparse de funciones de dirección escénica) ya existía. Pero a principios del XX se empiezan a desempeñar trabajos de ayudantía de dirección en teatros públicos o en compañías estables que generaban espectáculos de gran formato. Poco a poco la ayudantía de dirección se ha ido haciendo imprescindible, sobre todo en teatros institucionales, y ha corrido diferentes tipos de suertes en teatros privados, en compañías independientes o en la calle...

La figura de ayudante, además de la dimensión evidentemente pragmática que posee su oficio, puesto que se basa en la confluencia, la coordinación y la organización, tiene también otra artística, e incluso colabora en la creación, siempre dependiendo del margen y las normas impuestos por los creadores, las compañías y los tea-

tros donde desempeña su trabajo. La ayudantía apuesta por la función mediadora en seguimiento y en gira, favoreciendo las relaciones con el equipo técnico y artístico. Es quien conoce los tiempos y proporciona calma cuando la tempestad aparece. La que vela por la reescritura escénica, la que sostiene sin mostrarse, la que susurra al artista para que no se caiga, la que anota el mapa de las emociones, de los silencios, de las pausas; la que está alerta y en la sombra coloca aquel elemento indispensable o sabe sostener la fragilidad de todos los que conforman la creación y la técnica... Por eso se plantean debates sobre si la ayudantía de dirección es técnica, artística o creadora. Sabemos que no debemos generalizar en lo referente a las peticiones que se les hace a los ayudantes, ni tampoco con respecto a los límites, las necesidades..., pues son diferentes en cada país, al igual que en cada una de las artes escénicas existen variaciones. Por eso ofrecemos aquí distintos puntos de vista que reflejen la pluralidad existente y que tal vez nos permitan soñar con que esta aportación sirva para sistematizar de algún modo esta profesión y algunas cuestiones de interés que contribuyan a hacernos reflexionar.

Mi elección de las autoras que intervienen en este volumen responde a motivos que tienen que ver con la admiración, la entrega y el amor por el teatro y las artes escénicas. Era evidente que Pilar Valenciano debía estar, puesto que hemos trabajado juntas tanto en la creación de montajes (fue mi ayudante de dirección desde 2007 hasta 2023) como durante la etapa en que gestioné el Teatro Español y las Naves del Español en Matadero (entre 2019 y 2023). Durante ese periodo, creé las Residencias de Ayudantía de Dirección, un programa que consistía en cuatro residencias anuales seleccionadas por un jurado especializado. A los participantes elegidos se les ofrecía una experiencia de inmersión completa a través de la ayudantía de dirección durante un año, interviniendo en procesos tanto de montaje como de exhibición, clases magistrales y otras actividades formativas. Solicité a Pilar Valenciano que asumiera la coordinación de estas residencias, tarea que desempeñó con excepcional dedicación y compromiso. De aquellas residencias salieron Ana Barceló (de la primera promoción), Valle del Saz (de la segun-

da) y Cristina Hermida (de la tercera). Pilar tuvo que sistematizar su conocimiento en las clases que impartía y fue perfeccionando progresivamente el material didáctico que desarrollaba. Las citadas ayudantes de dirección, junto con muchas otras personas a las que recuerdo con gran cariño, fueron formándose de manera gradual. Estas tres profesionales representan tanto aquellas residencias iniciales como otras que se crearon paralelamente. Las tres han desarrollado una voz propia en el sector, han trabajado y continúan trabajando como ayudantes de dirección y además ejercen otras profesiones con notable entusiasmo y dedicación.

Por su parte, Ainhoa Amestoy, que también ejerció como ayudante de dirección, aporta otra perspectiva valiosa que conecta el ámbito académico con la práctica profesional, estableciendo esos puentes tan necesarios entre ambos mundos. Las seis, por tanto, hemos ejercido como ayudantes de dirección, y conformamos un grupo diverso que ha decidido unirse para alzar nuestras voces en defensa de esta profesión tan digna y rica. Creemos en la naturaleza artística de la ayudantía de dirección, sin negar componentes técnicos y de producción. Hemos elaborado este manual como una herramienta práctica y vivencial.

También queremos provocar la curiosidad de los amantes de la cultura, de las artes escénicas y de las artes vivas con la voluntad de abarcar a un público más amplio que descubra un oficio oculto y bello que provoca y sugiere tantas revelaciones. Pretendemos que se dejen sorprender y que vibren con este encuentro.

Por todo ello nos ha parecido necesario escribir este manual. Todas consideramos que es preciso poner en valor la ayudantía de dirección porque, entre otras razones, menos poéticas, genera empleo. Si una persona es una buena ayudante de dirección, conseguirá trabajar mucho más que muchos creadores escénicos. Otra poderosa razón es visibilizar. Las personas y el oficio están en sombra, el lugar que deben ocupar, pero «estar en sombra» no significa ser invisible. El propósito de este trabajo es visibilizar, resaltar el papel de la ayudantía de dirección y, al tiempo, concretar sus funciones, creando una cierta metodología que defina el camino por recorrer.

Si se conoce en profundidad, puede ser una herramienta práctica, valiosa para ofrecer ideas y solucionar problemas tanto a la dirección escénica como a los creativos, los artistas y el equipo técnico.

En las siguientes páginas abordaremos, en primer lugar, un aspecto que consideramos esencial para la ayudantía de dirección y que, al mismo tiempo, constituye la base sobre la que se sustenta cualquier profesional de las artes escénicas: conocer las claves de género y estilo que emergen tanto de la autoría y la dramaturgia como de la dirección escénica. Es fundamental saber responder a cuestiones como: ¿qué es un género dramático?, ¿qué es un estilo dramático?, ¿existen diferencias estilísticas entre la autoría/dramaturgia y la puesta en escena? Cuando la ayudantía domina estas respuestas, puede ofrecer soluciones más acertadas a los desafíos que surgen durante el proceso creativo y aportar ideas valiosas tanto desde el punto de vista artístico como por lo que respecta a los aspectos técnicos. Ana Barceló y yo hemos apostado por presentar un amplio abanico de creadores y creadoras, tanto nacionales como internacionales, que forman parte de nuestro bagaje cultural histórico y de la construcción escénica actual. Esta selección nos permite explicar y comprender los signos y especificidades de cada estilo en cada disciplina profesional. La creación evoluciona constantemente, a veces de manera vertiginosa, y algunos de nuestros ejemplos reflejan etapas específicas de los creadores y creadoras más que sus procesos completos de desarrollo artístico. Pedimos disculpas por las omisiones inevitables: en toda selección quedan fuera personas geniales que merecerían ser incluidas.

En el siguiente capítulo, Cristina Hermida y Ana Barceló nos regalan el viaje que se produce desde el inicio de un montaje a través del texto (si lo hubiera), lo que todavía hoy llamamos «el papel», hasta la puesta en escena, y se valen de él para explicar las relaciones de la ayudantía de dirección con los diferentes departamentos del equipo creativo. Es el principio de lo que luego los espectadores y creadores podremos disfrutar en el escenario. Se basan en relaciones diferentes y específicas entre la ayudantía y la escenografía, el figurinismo o la videoescena. Cada sección creativa requiere un trato,

un conocimiento y unas necesidades concretas y variadas según las personas. La ayudantía debe adaptarse y saber, entre otras cosas, qué necesita y qué pedir. Y estas relaciones no finalizan el día del estreno del espectáculo, puesto que los materiales pueden sufrir desgaste a través del uso durante las funciones y/o la gira, sino solo cuando se da por acabado el espectáculo completamente.

Valle del Saz aborda en su capítulo las relaciones que se establecen entre la ayudantía y los intérpretes. Como ella misma señala: «Es una de las más importantes y delicadas que se producen en el proceso creativo», ya que de esta relación puede depender en gran medida el resultado interpretativo. Los intérpretes son quienes más expuestos están y, por tanto, su fragilidad resulta evidente, al igual que su fortaleza. El capítulo siguiente, titulado «Del ensayo al estreno», está desarrollado nuevamente por Ana Barceló y Cristina Hermida, quienes analizan aquí las relaciones entre la ayudantía de dirección y los diferentes departamentos técnicos. La perspectiva que plantean está basada en la experiencia de la producción propia, tanto en espacios escénicos institucionales como privados, dado que las dinámicas relacionales varían entre ambos contextos. En los espacios institucionales, los equipos técnicos están claramente compartimentados y cumplen funciones específicas que debemos conocer para optimizar nuestra labor y disfrutar plenamente de ella. A lo largo del capítulo podremos conocer mejor estos encuentros, que también poseen una dimensión creativa y que en muchas ocasiones pueden resultar decisivos para el éxito de la función.

En el capítulo 5, Valle del Saz y Ana Barceló abordan las herramientas de comunicación que debe dominar la ayudantía de dirección para desempeñar su trabajo eficazmente. A lo largo del proceso de ensayos y la posterior exhibición, se encontrará con diversos equipos de profesionales, cada uno de los cuales requiere un trato específico. Precisamente ahí radica una de las claves maestras: saber comunicar, notificar, avisar e intercambiar toda la información necesaria con buen humor y profesionalidad. El pliego a color con dibujos, bocetos y ejemplos de diferentes cuadernos de dirección es obra de Cristina Hermida. Por su parte, Pilar Valenciano nos ofrece

la sistematización de la guía para la ayudantía de dirección, un recurso con el que podemos aprender y comprender las múltiples tareas y relaciones que se establecen durante todo el proceso: ensayos, estreno, exhibición y la eventual gira posterior. Constituye el núcleo esencial que toda persona que desee formarse en la ayudantía de dirección debe conocer. Se trata de un material imprescindible para sistematizar y ordenar las diferentes fases, cuyo desglose de funciones aporta información sobre los recursos humanos y materiales con los que puede contar la ayudantía de dirección.

En el capítulo 7 abordo las particularidades que surgen al trabajar fuera de los teatros y espacios tradicionales dedicados a las artes escénicas. En los tiempos actuales han proliferado los festivales y propuestas en lugares específicos que plantean otras necesidades y requerimientos a la ayudantía de dirección. Además, este capítulo incorpora testimonios de diferentes ayudantes de dirección que han trabajado en la calle y para la calle, en exposiciones, inauguraciones diversas y otros contextos no convencionales. En el capítulo siguiente, Cristina Hermida, Valle del Saz y yo analizamos la ayudantía de dirección tanto dentro como fuera de nuestro país. Dirigimos la mirada hacia Europa e Hispanoamérica para conocer cómo trabajan estos profesionales y cuáles son sus derechos y obligaciones, cuando los tienen establecidos. Nos sorprende constatar el camino que aún queda por recorrer. Debemos insistir en que se trata de una aproximación y, por tanto, se han podido omitir algunos datos, ya que esta búsqueda se asemeja más a la labor detectivesca que a una investigación académica tradicional. En cualquier caso, ofrecemos diversas posibilidades para estudiar y ampliar conocimientos sobre esta materia en distintos países europeos.

Si hay algo que llama la atención cuando se ejerce con maestría la ayudantía de dirección es la creatividad con la que se pueden lograr mejoras en el montaje, facilitar la comunicación, encontrar soluciones o hacer posible la localización de objetos y recursos necesarios. Precisamente esto es lo que Cristina Hermida y Valle del Saz aportan al capítulo 9: experiencias narradas con humor, sentido común y muchas «horas de vuelo». Ambas formulan una petición

que se ha ido repitiendo a lo largo de este manual: la posibilidad de que esta disciplina pueda estudiarse de manera más académica y que se logre constituir una asociación o sindicato. Esta profesión requiere mayor reconocimiento y cuidado institucional. Cerramos el volumen con Ainhoa Amestoy, quien nos ofrece testimonios sobre la ayudantía de dirección en teatro, danza y ópera. Nos van a sorprender nombres que actualmente ocupan los primeros puestos en la dirección escénica. Resulta extraordinario poder acercarnos a su mundo y descubrir cómo cada profesional pone el foco en aquello que considera esencial para que se refleje en este valioso trabajo.

La sistematización que proponemos nada tiene que ver con un dogma, así que pierdan el miedo y adéntrense en cada capítulo con las ganas de un principiante o de un amante de teatro que quiere saber cómo funciona la tripa de un reloj o la de una ballena o descifrar un misterio... Nuestra pretensión es la de investigar y a la vez explicarnos, acercarnos desde un lenguaje común. Somos varias autoras, pero se ha contado también con la contribución de una veintena de personas que han pasado por la ayudantía de dirección y que consideramos tienen mucho que aportar de su enfoque vivencial.

Antes de abrirles las puertas al primer capítulo, me siento en la obligación de agradecer a todas las personas que han colaborado de una u otra forma con nosotras en este proyecto: a Julio Vélez-Sainz, por acogernos en su colección, y a Josune García, quien hizo posible que este sueño se hiciera realidad.

CAPÍTULO PRIMERO

Las preguntas que abren la escena. Claves de género y estilo para el ayudante de dirección

Natalia Menéndez y Ana Barceló

PRIMERAS PREGUNTAS

Este capítulo nace con la intención de plantear las bases sobre las que se sustenta la puesta en escena, aportando a la ayudante de dirección los conocimientos y herramientas necesarios para acompañar de manera crítica y activa cualquier proceso de creación escénica. Para ello es imprescindible que, desde el momento en que es convocado, el ayudante sepa reconocer en qué estilo se sitúa el director o directora, cuáles son sus puestas en escena más representativas y qué autores suele trabajar. En primer lugar, se plantea una diferencia clave entre dos conceptos fundamentales: el hecho escénico y la dramaturgia. El hecho escénico alude al acontecimiento teatral, donde, según Jouvet¹, el acto teatral encuentra su fundamentación. Por su parte, la dramaturgia hace referencia al arte y la técnica de crear una obra teatral. Podríamos

¹ Destacado actor y director francés que dirigió el Théâtre de l'Athénée en París, convirtiéndolo en un referente del teatro del siglo xx.

decir que la literatura dramática atiende exclusivamente a la forma escrita de la obra, es decir, las palabras, mientras que la dramaturgia enfoca esas palabras a lo que llamamos el hecho escénico, representado en la puesta en escena. El director será el encargado de reescribir el texto desde su lectura escénica. No obstante, es importante considerar la literatura dramática como parte fundamental para crear los distintos estilos y líneas escénicas de la dirección de escena. La dramaturgia no solo se limita al texto escrito, sino que también incluye la construcción, la adaptación, el montaje y la puesta en escena². La dramaturgia abarca el proceso de crear los elementos dramáticos (como la trama, los personajes, el espacio y el tiempo) para construir una experiencia teatral. El dramaturgo es el creador y autor de la obra, y la dramaturgia puede incluir adaptaciones y modificaciones durante el proceso de producción para ajustarse a las necesidades de la representación.

También habrá una toma de decisión en el tipo de dirección escénica y en la mirada teatral de donde puede surgir un diálogo entre la obra de teatro y la dirección escénica que terminará enfocándose en la forma con la que se quiere contar la historia y su contenido en sí, que quedará finalmente plasmado en el montaje teatral. Un mismo texto teatral puede dirigirse de diversas maneras y con diferentes enfoques; cada dirección escénica ofrece una mirada singular respecto a un mismo texto, lo que genera interpretaciones únicas. Debemos, por tanto, atender a la forma específica desde la que se lleva a cabo la puesta en escena, sustentados en la creación que el director proponga como método de trabajo.

² No debe ser confundida con el dramaturgismo, referido al análisis, adaptación e interpretación de un texto teatral dentro del contexto de su puesta en escena. Tampoco debe confundirse con la autoría teatral, pues será el autor el que escriba una obra de teatro sin contemplar necesariamente su puesta en escena, mientras que un dramaturgo escribirá con una conciencia teatral. A veces una misma persona encarna a la vez las figuras de dramaturgo, dramaturgista y autor, pero podría no ser así.

Ante montajes decimonónicos que intentaban representar fielmente las palabras de la obra, algunos autores, como Lehmann³, considerarán que la puesta en escena está totalmente desligada del texto (2000: 207). Aunque la mirada decimonónica imperó durante décadas, no debemos olvidar que la puesta en escena trasciende la defensa del texto para convertirse en su interpretación, expresando la visión particular del director o directora. De este modo proceden algunos directores de escena, como sería el caso de Bob Wilson⁴. Pavis afirma también que debemos diferenciar la visión textocentrista de la escenocentrista y asumir que no existe una «prepuesta en escena», es decir, no partimos del texto de manera indiscutible para plantear la propuesta escénica. Esta visión es también apoyada por Jara Martínez y López-Antuñano, que describen el texto escénico como «el texto invisible e ilegible de la puesta en escena, es decir, el de la descripción del desarrollo del espectáculo» (2021: 15), ya que para ellos el espectáculo nace de la imaginación creadora de la dirección de escena.

Existe un debate sobre el origen de la dirección escénica, que se sitúa entre la segunda mitad del siglo XIX⁵ y la primera del siglo XX. Se asocia al momento en que el director escénico se convierte en el responsable «oficial» de la dirección del espectáculo teatral. La creación de esta figura responde a la necesidad de interpretar la literatura dramática desde distintos puntos de vista y, al mismo tiempo, a los avances tecnológicos que hicieron imprescindible una visión central que coordinara toda la maquinaria relativa a la puesta en

³ Investigador y teórico teatral que da nombre al conocido «teatro posdramático».

⁴ Influyente director de teatro y diseñador estadounidense conocido por su estilo visualmente innovador y sus producciones experimentales que fusionan teatro, danza, música y artes visuales.

⁵ El duque Jorge II de Sajonia-Meiningen es reconocido como el primer director de escena moderno al coordinar de forma integral la producción teatral en Berlín en 1874. Más tarde, en el siglo XX, serán Konstantín Stanislavski en Rusia, Antoine en Francia, Max Reinhardt y Erwin Piscator en Alemania o Gregorio Martínez Sierra y Cipriano Rivas Cheriff en España.

escena. Es a principios del siglo xx cuando nace la figura de la ayudantía de dirección, inicialmente concebida como una asistencia técnica y organizativa al trabajo del director. Con el tiempo, este rol ha evolucionado hasta convertirse en una pieza clave dentro del proceso creativo, y no solo en el plano logístico, sino también en el artístico.

Debemos plantear una diferencia clara entre dos términos importantes: «género» y «estilo». El género teatral es la categoría o tipo de historia que se cuenta tanto en un texto teatral como en su puesta en escena, mientras que el estilo se refiere a la forma en que se presenta la obra. Podríamos decir que el género atiende al tipo de historia que se cuenta (el qué), y el estilo, a la forma en que esta se presenta (el cómo). Según Medina Vicario:

Los tres primeros géneros teatrales (tragedia, drama satírico y comedia) encuentran sus últimas raíces en el ditirambo (las primeras habría que rastrearlas en los ritos agrarios preteatrales), canto religioso en honor a Dioniso (2000: 35).

Pero no será, según Aristóteles, hasta la distancia de lo cómico y satírico cuando el género culmine y termine de forjarse. Debemos considerar que cualquier obra de teatro (nos referimos al texto, no al hecho escénico) tiene un género y un estilo o varios. Una cosa es el estilo o estilos que ofrece la autoría literaria y otra la lectura estética-estilística que realiza el director y lo que quiera añadir. Los estilos pueden variar entre el texto y la puesta en escena. Tampoco importa si no hay palabras, porque eso no quiere decir que no haya dramaturgia, ni que la obra carezca de estilos y género. Por ejemplo, la obra de teatro *Forever* (2023), de los autores Iñaki Rikarte, José Dault, Garbiñe Insausti y Edu Cárcamo (la compañía teatral Kulunka), cuenta una historia sin decir ni una sola palabra. Hablamos en este caso de género de tragicomedia y de una mezcla de estilos que relacionan el realismo poético y el surrealismo. Suponemos que Iñaki Rikarte, como director escénico, pudo reforzar en el hecho escénico el estilo absurdo con el que trabaja en otros montajes.

Asimismo, el género que propone el texto desde su origen no tiene por qué ser el género que imponga la dirección escénica. La Companhia do Chapitô, mediante el hecho escénico, transforma la tragedia *Edipo Rey* en una comedia (*Édipo*, 2012). Es una compañía que sabe versionar de manera muy hábil los distintos géneros a través de la técnica del *clown*. Modificar los géneros y estilos que ofrecen los textos no es tan común en el teatro como por ejemplo puede serlo en la música, que ofrece versiones muy diferentes de la misma canción. Por ejemplo, de la canción «Sound of silence», compuesta por Simon & Garfunkel y publicada en 1964, existen innumerables versiones, entre las que destacan la del grupo Gregorian (1999), la de la intérprete Nouela (2014) y la del grupo Disturbed (2015).

Es importante, para la ayudantía de dirección, conocer los distintos géneros y estilos y saber diferenciarlos, y no solamente por estar al tanto del mundo al que el director quiere asomarse, sino porque, si este quisiera modificar, por ejemplo, el género original que propone un texto, o el estilo en el que se ha representado tradicionalmente una obra de teatro, por cuestiones narrativas y/o estéticas (o por las que fuere), debe saber reconocerlo y amoldarse a esa situación. Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* es considerada generalmente un drama rural que se suele escenificar en estilo realista. Pero, con más frecuencia, surgen versiones que realizan lecturas escénicas desde otros estilos, como el simbolismo, el minimalismo o el realismo poético. Ejemplo de ellas son las puestas en escena de Calixto Bieito (1998) o Lluís Pascual (2009), el musical *Bernarda Alba* (2006), de Michael John LaChiusa, o el ballet flamenco, con la creación de Antonio Canales titulada *Bernarda* (1997).

A lo largo de la historia podemos observar cómo los géneros teatrales se mantienen más o menos estables. Tras los primeros géneros grecolatinos aparecerá la tragicomedia (nace en el prebarroco pero toma fuerza entrando en la época barroca) y, finalmente, con la llegada de la burguesía, surge un género menor llamado drama, que evoluciona y se consolida como uno de los principales.

Debemos tener en cuenta que, por su propia naturaleza, existen algunos subgéneros (como el drama trágico o la comedia dramática) que se asemejan, se complementan, se buscan. Dirá Medina Vicario en *Los géneros dramáticos* que «Drama y Tragedia ocupan territorios demasiado cercanos en algunos aspectos, incluso comparten espacios comunes que se disputan con mayor o menor cortesía» (2000: 130). Afirma Medina que las raíces trágicas sostienen el drama, y así será en autores como Eugene O'Neill, David Mamet, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Arthur Miller, Tennessee Williams, etc.

Tanto los géneros como los estilos teatrales surgen motivados por las inquietudes de los creadores, por un deseo de romper con lo anterior o por una búsqueda de nuevas formas de contar. Avanzar en nuevos estilos teatrales no es una necesidad solo de la autoría teatral y la dirección escénica. Otras artes como la videoescena, la iluminación, el espacio sonoro, el vestuario, la caracterización, etc., también marcaron su avance en los estilos, influidos por otras artes, ya que el teatro suele llegar tarde a las revoluciones estéticas.

GÉNEROS DRAMÁTICOS

En este apartado exploraremos cómo autoría y dirección escénica han abordado los géneros dramáticos, citando sus ideas y referencias fundamentales para comprender qué significa cada uno según su visión y contexto.

La tragedia

Respecto a la tragedia, algunos autores y autoras que han cultivado el género trágico son Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca, William Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca, Jean Racine, Friedrich Schiller, Eugene O'Neill, Federico García Lorca, Jean-Paul Sartre, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Angélica Liddell, Wajdi Mouawad y Sarah Kane.